amU
Aix Marseille Université

NNT : 0000AIXM0000

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 10 décembre 2024 par

Mélisande LABRANDE

Récits de la marginalité prestigieuse : Israel Zangwill, Albert Cohen, Albert Cossery

Discipline
Littérature générale et comparée

École doctorale
Langues, Lettres et Arts, ED 354

Laboratoire/Partenaires de recherche
Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille (CIELAM)

Composition du jury

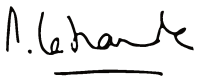
Maxime DECOUT	Rapporteur
Professeur des Universités, Sorbonne Université	
Philippe ZARD	Rapporteur
Professeur des Universités, Université Paris Nanterre	
Bryan CHEYETTE	Examinateur
Full Professor, University of Reading	
Touriya FILI-TULLON	Examinatrice
Maître de conférences, Université Lyon 2	
Anne REYNES-DELOBEL	Présidente du jury
Professeur des Universités, Aix-Marseille Université	
Crystel PINÇONNAT	Directrice de thèse
Professeur émérite, Aix-Marseille Université	

CieLLam
Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille

Affidavit

Je soussignée, Mélisande Labrande, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Crystel Pinçonnat, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.
Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Paris, le 27 septembre 2024



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Liste de publications et/ou participation aux conférences réalisées dans le cadre du projet de thèse

Publications :

« The Schnorrer in Israel Zangwill's work », in Cheyette Bryan (dir.) *European Judaism*, volume 57, No. 2, Autumn 2024, p. 20-33, Leo Baeck College/Berghahn Books, doi : 10.3167/ej.2024.570202.

« Survie d'un type littéraire. Quand le *schnorrer* fait son entrée dans les œuvres d'Israel Zangwill et d'Albert Cohen », Mélisande Labrande, dans *Les Populations fictionnelles, Actes du Congrès annuel 2021 de la SFLGC (Société Française de la Littérature générale et comparée)*, Fabula, à paraître.

Conférences :

Présentations orales

« The Schnorrer in Israel Zangwill's Work. From the Cultural and Social Type to the Founding of a Literary Lineage », communication faite lors de la conférence internationale « Zangwill and his Legacies » organisée par Bryan Cheyette et Nadia Valman, The Parkes Institute, University of Southampton, novembre 2022. Conférence accessible en ligne : https://youtu.be/AabAnBDDWzY

« Des personnages résiduels qui donnent leur ton à l'œuvre : le cas des mendiants chez Israel Zangwill et Albert Cossery », communication faite lors de la journée d'étude annuelle du Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille (CIELAM) : « Le comparatisme en question », décembre 2021.

« Du phénomène historique à la figure littéraire : une étude des entrées du *schnorrer* chez Israel Zangwill et Albert Cohen », communication faite lors du Congrès annuel 2021 de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC), « Les Populations fictionnelles », organisé sous la direction de Françoise Lavocat, Université de la Sorbonne Nouvelle, novembre 2021.

« “Un cristal dans un liquide sursaturé”. Zangwill en français : enjeux de la traduction d’un humour anglo-ashkénaze d’un siècle à l’autre (1894-1994) », communication faite lors de la journée d’étude annuelle du Centre Interdisciplinaire d’Étude des Littératures d’Aix-Marseille (CIELAM), « La Traduction à l’épreuve du comparatisme », mai 2021.

« L’orgueil des humbles, un caractère en mutation ? Au laboratoire de la nouvelle : “The Model of Sorrow” d’Israel Zangwill », communication faite lors de la journée d’étude annuelle du Centre Interdisciplinaire d’Étude des Littératures d’Aix-Marseille (CIELAM) : « Transpositions en question », décembre 2020.

« Le *ghetto* au prisme du *schnorrer* dans les œuvres littéraires d’Israel Zangwill et d’Albert Cohen », communication faite lors de la journée d’étude « Raconter la postmigration, approche interdisciplinaire », organisée par Crystel Pinçonnat (Aix-Marseille Université) et Alvaro Luna (University of California, Santa Barbara), Aix-Marseille Université, avril 2019.

« “Street lamps more numerous and dazzling”: Cairo’s Nights in the Work of Albert Cossery », communication faite lors de la conférence « Cities after hours », University College London, organisé par Matthew Beaumont (UCL Urban Laboratory) et Ruth Austin (UCL Department of French), juin 2018.

Projets doctoraux et écoles d’été

CIVIS (European Civic University) *summer school* : « Modernisms in transit: Dialogues and crossings », Stockholm University, organisée par Anne Reynes-Delobel (AMU) et Mina Karavanta (National and Kapodistrian University of Athens), collaboration de cinq universités européennes, juin 2022.

CIVIS *summer school* : « Transitive Modernities ». Participation aux workshops, séminaires et tables-rondes ; organisation de *PhD Forums* pour des doctorants de cinq universités européennes, Aix-Marseille Université, août 2021.

Doctoriales de Littérature Générale et Comparée – Université de Picardie Jules Verne et Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC) : présentation orale au sein du panel « La société et ses marges », janvier 2021.

Séminaire doctoral « Frontières » de l’École doctorale « Lettres, Langues et Arts » (ED 354), Aix-Marseille Université, 2019.

Journées d'étude de la revue doctorale *Les Chantiers de la Création* de l'École doctorale Lettres, Langues et Arts d'Aix-Marseille Université : modération de panels lors de la journée consacrée au thème « Faux et Faussaires » (avril 2021) et rédaction de l'appel à communication pour le numéro consacré au thème « Le Vide » (avril 2020). https://journals.openedition.org/lcc/2381

Résumé

Les sociétés occidentales imposent des trajectoires obéissant aux règles de l'échange dans la poursuite de l'intérêt individuel. On s'intéresse ici à des récits littéraires créant des écarts vis-à-vis de ce paradigme. Israel Zangwill (1864-1926), Albert Cohen (1895-1981) et Albert Cossery (1913-2008) ont en partage des représentations d'un monde de gueux et de déracinés, aux marges de la société marchande. Le corpus anglophone et francophone de cette thèse de littérature comparée, en plus de mettre en évidence des affinités culturelles, idéologiques et littéraires rapprochant les trois écrivains, met en scène des personnages marginaux, apparemment mineurs, qui pourtant prennent le dessus dans ces œuvres. Prolongeant et transformant des types issus de cultures populaires des marges de l'Europe, ces auteurs créent des figures transculturelles qui, en s'insérant dans les circuits établis de la littérature européenne, la renouvellent. Ce faisant, ils incitent le lecteur à réfléchir aux trajectoires empruntées par les sociétés occidentales. On s'attache non seulement à montrer comment ces personnages marginaux, procédant d'un jeu sur la stéréotypie, donnent leur ton aux œuvres (I), mais encore à révéler comment, à travers eux, s'articulent des critiques parasitaires de la modernité, menant à une redéfinition ludique des valeurs sur lesquelles repose l'ordre à subvertir (II). On apprécie la puissance d'attrait de ces figures en prêtant attention aux voies alternatives du luxe et du recyclage qu'elles dessinent, envisagées tant comme motifs littéraires que comme rapport à la langue (III).

Mots clés : Marginalité, Transculturalité, Albert Cohen, Albert Cossery, Israel Zangwill, Mendiants dans la littérature

Abstract

Western societies tend to champion trajectories abiding by the rules of exchange in the pursuit of individual interest. This PhD thesis travels through a set of literary tales which create departures from that paradigm. Israel Zangwill (1864-1926), Albert Cohen (1895-1981) and Albert Cossery (1913-2008) each in their own way represent a world of beggars and uprooted people on the margins of commercial society. Their texts – in English and in French – are characterized by cultural, ideological and literary affinities, and are closely related in that they stage social outcasts who manage to gain a position of illicit power. The three writers reinvent existing popular types drawn from the marginal cultures of Southern and Eastern Europe. By doing so, they create transcultural figures who, as they circulate within the established channels of European literature, invite the reader to reconsider the path taken by Western societies. First, I set out to show how those marginal characters defy stereotypes and impose their own tone on the works. I then try and reveal how parasitic critiques of modernity are articulated through those characters, leading to a playful redefinition of the values underpinning the world order they set out to undermine. Finally, I explore the seductive power these figures exert on other characters and on the reader, by paying attention to the alternative paths they delineate in their practice and use of luxury and recycling.

Keywords: Marginality, Transculturalism, Albert Cohen, Albert Cossery, Israel Zangwill, Beggars in Literature

Récits de la marginalité prestigieuse : Israel Zangwill, Albert Cohen, Albert Cossery

Mélisande Labrande

Thèse de doctorat préparée sous la direction de Crystel Pinçonnat

À ma grand-mère, France Vernier

Remerciements

Alors que je m'apprête à finir ce travail, je souhaite d'abord remercier ma directrice de thèse, Crystel Pinçonnat, pour l'équilibre qu'elle m'a amené à trouver dans cette aventure, entre prise en compte des attentes afférentes à tout écrit académique et élaboration d'une voie propre. Au cours des diverses étapes de ce doctorat : la recherche, l'écriture, les choix professionnels qui l'ont ponctué, elle a fait preuve d'une disponibilité sans faille pour m'écouter, me lire et me conseiller par des formules éclairantes.

La direction prise par ce travail n'aurait pas été la même sans Philippe Zard qui, alors que je préparais ce projet de thèse, m'a soufflé le nom d'Israel Zangwill, me convainquant d'emblée de l'intégrer à mon corpus ; les échanges qui ont suivi m'ont aidée à délimiter mon propos et à en préciser l'ancrage contextuel et théorique. Chacun des membres de mon jury a d'ailleurs contribué à me faire avancer dans la compréhension des enjeux que soulevaient mes objets d'étude et je tiens à les en remercier. Maxime Decout a répondu plusieurs fois à mes questions alors que j'abordais le continent Albert Cohen, en plus de me convier à des activités de recherche ouvrant d'autres horizons. Bryan Cheyette, que je remercie d'avoir accepté de lire ce travail en français, m'a conviée à une conférence internationale rassemblant des spécialistes de Zangwill et m'a aidée à formuler certaines de mes hypothèses. Une entrevue avec Touriya Fili-Tullon, rencontrée à Lyon juste au bon moment, pour parler d'Albert Cossery, a ouvert plusieurs pistes approfondies dans cette thèse. Je remercie aussi chaleureusement Anne Reynes-Delobel de m'avoir fait embarquer sur le paquebot des deux éditions de l'école d'été *Transitive Modernities*, ce qui m'a donné des outils théoriques essentiels pour aborder des expériences de mobilité trans-européennes ainsi que leurs transcriptions littéraires et artistiques – en plus de joyeuses occasions d'échanges avec de jeunes chercheurs de Grande-Bretagne, de Grèce et d'Égypte.

Je remercie le Centre Interdisciplinaire des études littéraires d'Aix-Marseille pour avoir offert un cadre favorable à cette recherche, tant par son soutien matériel, permettant ainsi un séjour au sein des bibliothèques londoniennes, que par les occasions de présenter mon travail et de dialoguer avec d'autres chercheurs. Merci à l'École doctorale Lettres, Langues et Arts, à Mathilde Mougin dont les relectures et l'aide en diverses occasions ont été importantes et à Erika Riberi qui m'a plusieurs fois offert l'hospitalité en sa demeure aixoise.

Je tiens à remercier les membres de L'Atelier Albert Cohen, pour leur documentation qui m'a été d'un grand appui. Merci à Steve Krief, Carole Matheron et Nelly Wolf, pour avoir su me conseiller en temps voulu de précieuses lectures ou de savoureux visionnages qui m'ont donné envie d'ajouter des branches à la silhouette de l'arbre de la thèse que je croyais pourtant déjà formée. Une pensée spéciale

pour Marie-Brunette Spire ; sans ses traductions, mon approche de l'œuvre d'Israel Zangwill aurait été beaucoup moins aisée.

Je remercie les collègues aux côtés desquels j'ai enseigné pendant cette période, pour le climat humain et intellectuel qu'ils y ont entretenu : les membres du département de Lettres d'Aix-Marseille Université et les anglicistes du département SSA de l'Université Paris Nanterre.

Merci à mes collègues et amies Gabrielle Adjerad, Suzanne Baverez, Céleste Heller, Marianne Hillion et Jeanne Schaaf pour en avoir relu des parties avec rigueur et sympathie. Cette thèse a été l'occasion de discussions qui, orales ou écrites dans les marges de ces chapitres, m'ont ravie et encouragée. Merci particulièrement à Étienne Leterrier, à toutes ses relectures et à nos discussions d'un côté ou de l'autre de la Méditerranée ; merci à Claire Labarbe avec laquelle certaines figures des rues de Londres et de Paris doivent encore être abordées en faisant se rencontrer le dix-septième et le vingtième siècles ; merci à Simon Joxe pour sa perspective de géographe et pour le beau terme de « rudologue » qu'il m'a appris. Merci à Pierre Leterrier pour tous les trésors trouvés, et à Melchior Simioni pour la touche finale en images.

Merci à ma famille, à celle de cœur, mes sœurs, pour m'avoir soutenue pendant ces années : à mon père, ma mère, mon grand-père, Pauline Alexandre, Jeanne Aquili, Jean-Philippe Chimot, Théodora Delilez, Kallista Van den Bossche, Eva Zahiri pour leurs lectures attentives, à Suzanne Colin et à Flore Labrande pour leur écoute et leurs mots toujours bien choisis.

Parce que rien ne prend forme sans le terreau accueillant qui donne la force d'imaginer la suite, ce travail n'aurait pas le sens qu'il a pour moi aujourd'hui sans Olivier. Sa patience, son enthousiasme à me lire (et, dans la foulée, à aller relire des passages de *Mangeclous*) et une certaine expérience de la vie et du travail au long cours m'ont portée, chaque jour. Merci à lui, merci au carnet rouge.

Merci, enfin, à notre fils Aldo dont l'arrivée dans ce monde a tout reconfiguré, m'invitant à trouver des espaces et des temps où l'écriture se loge – et merci de m'avoir rappelé qu'il faut continuer de danser.

Table des matières

Liste de publications et/ou participation aux conférences réalisées dans le cadre du projet de thèse .. 1
Résumé ... 5
Abstract ... 7
Remerciements ... 13
Table des matières ... 15
Abréviations utilisées ... 19
Note sur l'orthographe et la typographie de certains mots ... 19

Introduction ... 21
Paradigme bourgeois, Occident et marginalité ... 24
Corpus ... 27
Méthode : des personnages comme vision, une appropriation active ... 33

***Première partie : Figurer les marges des sociétés de marché.* Schnorrers *et mendiants orgueilleux*... 41**

Chapitre 1 – Cadrage du champ ... 43
1. Les représentations de la marginalité : horizon et épaisseur ... 43
1.1. Tissu culturel et horizon d'attente ... 43
1.2. Valeur de l'indigence - Récits antiques, mythiques et religieux ... 46
Monde judéo-chrétien et monde gréco-latin ... 46
Goha/Nasreddin/Hershele : une généalogie plus directe de ces figures ? ... 49
1.3. La « pauvreté insoumise » du XVIe au XVIIIe siècles. Discours sociaux et textes littéraires ... 52
1.4. Le XIXe siècle : sortir la pauvreté de son statut d'objet (de débat) ? ... 58
2. Trois contextes d'écriture ... 62
2.1. Israel Zangwill (1864-1926) ... 62
Un enfant du *ghetto* ? ... 62
Zangwill ou le don d'ubiquité ... 65
« Lu […] et répandu » ... 68
2.2. Albert Cohen (1895-1981) ... 70
Une vie et une œuvre entre Orient et Occident ... 70
« L'œuvre […] dont je suis le plus fier » ... 74
Entre identification et distinction ... 77
2.3. Albert Cossery (1913-2008) ... 80
Le désert des ambitions ... 80
« L'Égypte ne m'a jamais quitté » ... 81
La non-coopération est-elle un humanisme ? ... 83
« *The people you seldom notice when you walk* » ... 84
2.4. Différents et comparables ... 85
Espaces fictionnels ... 86
Des temporalités qui installent les trois auteurs dans des problématiques comparables ... 87

Chapitre 2 – Les personnages à l'étude : des « bonshommes impossibles » ? 91
1. « Des Juifs comme il n'y en a pas » (Zangwill, Cohen) 93
1.1. Jouer des stéréotypes. Marginalité ethnique et marginalité sociale 93
1.2. Zangwill : « un groupe typique de Juifs errants » ? 97
1.3. Cohen : vagabonds, « Valeureux », sel de la terre 109
Préambule : Adrien Deume et le chanteur ambulant 109
Les Valeureux et deux amis épisodiques : présentations 111
1.4. Le *Schnorrer :* un type littéraire en commun 121
Qu'est-ce qu'un *schnorrer* ? 121
Le *schnorrer* dans la littérature avant Zangwill 124
The King of Schnorrers : juxtapositions et déplacements 129
De Manasseh à Mangeclous (en passant par Melchitsedek) : le *schnorrer* dans tous ses états 132
2. Les mendiants orgueilleux de Cossery 140
2.1. La toile des bas-fonds 141
2.2. « Un peuple de mendiants ». Les mendiants marqueurs de l'exotisme ? 144
2.3. Des diverses influences sur la mise en scène des types de la rue par Cossery 148
Spectacle de rue, spectacle de la rue 148
Djoha/Gohar, un signifié et un moule 151
2.4. « L'immanquable mendiant […] d'un genre assez spécial » 152
Chapitre 3 – Des figures qui donnent leur ton aux œuvres 157
1. Pittoresque, couleur, ton 158
2. Des personnages-saillies à la jonction des tonalités 162
2.1. « *Beneath its stony and unlovely surface an inner world of dreams* » 162
2.2. Belle du Seigneur 166
2.3. Violence et dérision 172
3. Des humbles disposés à l'humour 175
3.1. Frivolité cossérienne 176
3.2. Humour et veine humaniste de Cohen 180
3.3. Zangwill, les traits d'un humour ashkénaze-britannique 190
Deuxième partie : Des chevilles oisives de la critique 201
Chapitre 4 – Critiques parasitaires de la modernité 203
1. Regards sur l'Occident moderne 204
2. Un « plan de guerre joyeuse contre [les] sinistre[s] promoteur[s] de décombres » (Cossery) 207
2.1. Marchandisation et mobilisation de l'espace urbain 208
2.2. La tombe-habitat, état de fait ou choix assumé 213
2.3. Côtoyer l'infamie 215
3. Le schnorrer pour la valeur humaine au-delà de la valeur travail (Zangwill) 218
3.1. « *Before him strode the schnorrer* » 219
3.2. « *I must have my profits like anybody else* » 223
3.3. « *With the strikers* » - Le messianisme du *schnorrer* 231

4. Derrière l'amour de l'argent, la critique des actifs (Cohen) ... 236
4.1. Amour, fascination, vénération ... 236
4.2. Critique par l'imitation ... 242
Chapitre 5 –*Tricks* et valeurs – Les parasites à l'œuvre ... 255
1. *Tricks and treats*, ou l'art du perdant-gagnant ... 255
1.1. Le *trickster* juif, héritages et avatars ... 261
1.2. Le tour consolateur : *trickster* en regard de l'horreur (Zangwill) ... 264
1.3. Mangeclous en *trickster* : corps grotesque, virtuosité et révélation (Cohen) ... 269
1.4. Le *trickster* intransitif (Cossery) ... 275
Seuil et réversibilité de l'échec ... 278
Un *spleen* antimoderne : la force du regard *trickster* ... 280
Le joueur, la statue et le *tramp* : la participation contre le spectacle ... 283
2. Des valeurs débordées ... 290
2.1. Faire l'hôte ... 292
2.2. Faire advenir le don gratuit. ... 301
Cossery – l'élan suspendu : la charité au prisme de la lucidité souffrante ... 303
Cohen et Zangwill – ni fausse pudeur, ni écrasement ... 306
Tout ou rien ... 312
Troisième partie : Séduction du rebut ... 315
Chapitre 6 – « Maîtres dans l'art d'échouer » - De l'échec à l'écart ... 317
1. Aspirer au rebut ... 319
1.1. « Un modèle de douleurs » (Zangwill) ... 319
« *A strange blend of majesty and humility* » ... 321
« *I, too, must then become a rag-sorter, dabbling amid dirty fragments* » ... 323
1.2. Nour El Dine et Gohar – l'officier et le mendiant orgueilleux (Cossery) ... 327
Doute et dédale : du mystère au désir ... 328
L'expérience du gouffre ... 330
Un *explicit* à deux points de vue ... 332
1.3. Solal et les vieillards – Salut et sabotage (Cohen) ... 334
Rejoindre l'envers de la trame romanesque ... 334
Solal ou les oscillations ... 336
« Intérioriser [le] dépouillement » ... 341
2. De quoi la séduction est-elle le nom ? ... 345
2.1. Déviation, reconfiguration ... 345
2.2. « *Unfamiliarity in the midst of familiarity* » ... 352
2.3. Professeurs (responsables) de désir ... 357
« Je ne suis pas belle, je suis pire » (Marie Dorval) ... 359
S'imposer sans donner prise ... 361
Chapitre 7 – L'usé et le somptuaire. Figures alternatives aux logiques de la production et du jetable ... 365
1. La voie du réemploi ... 366
1.1. Le désuet : fait économique, social, culturel et littéraire en Occident ... 366

Vieilles hardes et habits neufs – le cas anglais ... 369
1.2. Motifs du réemploi dans les œuvres ... 370
« *Oh, golly, ain't they prime!* » Revendeurs, réparateurs, glaneurs … Le *ghetto*, espace du réemploi (Zangwill) ... 370
Un vide remarquable : déchets et réemploi chez Cossery ... 376
Usage et ré-usage, farce et attrape (Cohen) ... 381
2. Dépenses somptuaires ... 385
2.1. Prestige de la dépense déraisonnable ... 388
2.2. Reprises et distinction ... 394
2.3. Langues multiples et langues manquantes ... 399
Zangwill : revendiquer le trait d'union ... 401
Cohen : manque et redoublement ... 403
Cossery : transpositions et décalages ... 405
L'exil au cœur de la langue ... 408
Excursus – Échos et réécritures ... 413
1. Disparition ... 414
Belle du Seigneur, Glenio Bonder (2013) ... 414
2. Banalisation et popularisation ... 416
Children of the Ghetto (1899) ... 416
The King of Schnorrers (première moitié du XXe siècle) ... 417
Valeureux et arts du spectacle ... 419
Cossery pour le théâtre et au cinéma ... 422
3. Lignes de vie ... 424
Les adaptations déclarées ... 424
Dans les pas de Cossery ... 424
Marco Koskas et *Le roi des schnorrers* (1995) ... 426
Échos américains ... 429
« *Did someone call me Schnorrer*? » ... 429
The King of Comedy (1982) ... 433
Conclusion ... 437
Bibliographie ... 445
Œuvres du corpus ... 445
Œuvres littéraires hors corpus ... 447
Travaux de référence sur les auteurs du corpus ... 450
Ouvrages de référence généraux ... 456
Filmographie, émissions radiophoniques et télévisées ... 469
Annexes ... 471

Abréviations utilisées

OED	*Oxford English Dictionary*
Cntrl	Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

CG	*Children of the Ghetto*
EF	*Les enfants du ghetto*
KS	*The King of Schnorrers*
RS	*Le Roi des Schnorrers*
GC	*Ghetto Comedies*
CG	*Les Comédies du ghetto*
MoS	« *The Model of Sorrow* » (ou « *The Model of Sorrows* », selon les éditions)

S	*Solal*
M	*Mangeclous*
BS	*Belle du Seigneur*
V	*Les Valeureux*

Nous renvoyons ainsi aux différents romans d'Albert Cohen, rassemblés au sein d'un volume unique. Chacune de ces abréviations, suivie d'un numéro de page, requiert donc de se rapporter au roman dont il est question, dans l'édition de référence (*Solal et les Solal*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2018).

LHOD	*Les Hommes oubliés de Dieu*
MMC	*La maison de la mort certaine*
FVF	*Les fainéants dans la vallée fertile*
M&o	*Mendiants et orgueilleux*
VD	*La Violence et la Dérision*
CS	*Un complot de saltimbanques*
CI	*Les couleurs de l'infamie*

Note sur l'orthographe et la typographie de certains mots

On relèvera certaines variantes orthographiques et typographiques, selon qu'il s'agisse de notre texte ou de celui des auteurs cités, particulièrement en ce qui concerne les termes translittérés de l'hébreu ou du *yiddish* vers l'anglais, l'allemand ou le français (emploi ou non de la majuscule et/ou de l'italique). Quant aux noms propres, nous optons pour les orthographes suivantes : Pinchas (que l'on trouve parfois en français sous la forme Pin'has), Zevi (que l'on trouve aussi sous les formes Tsevi ou Zvi), Israel Zangwill (francisé en Israël Zangwill jusqu'aux années 1980 en France). Comme c'est l'usage pour les mots étrangers, nous employons les italiques pour le mot *schnorrer* (sans majuscule). Enfin, nous employons une minuscule pour l'adjectif « juif » et une majuscule pour le substantif « Juif ». Dans le corpus qui nous occupe, le terme renvoie en effet au moins autant à l'appartenance ethnique et culturelle qu'à l'appartenance à une communauté religieuse. D'autres auteurs que nous citons ont suivi une règle différente et nous retranscrivons leur choix au cas par cas.

Introduction

… Tout à coup, dans l'espace,
Si haut qu'il semble aller lentement, un grand vol
En forme de triangle, arrive, plane et passe.
Où vont-ils ? Qui sont-ils ? Comme ils sont loin du sol !
[…]
Regardez-les passer ! Eux, ce sont les sauvages.
Ils vont où leur désir le veut, par-dessus monts,
Et bois, et mers, et vents, et loin des esclavages.
L'air qu'ils boivent ferait éclater vos poumons.
[…]
Regardez-les, vieux coq, jeune oie édifiante !
Rien de vous ne pourra monter aussi haut qu'eux,
Et le peu qui viendra d'eux à vous, c'est leur fiente.
Les bourgeois sont troublés de voir passer les gueux.

Jean Richepin, extrait de *La Chanson des gueux*.

La « bohème », courant dans lequel gravitait l'auteur de ces vers, n'est pas seule à avoir fait prévaloir les risques et les libertés d'une vie vagabonde, passée à suivre sa chimère, sur le confort ou la survie assurés par une existence de labeur. Rien d'unique non plus dans le fait de montrer, dans un texte littéraire, des figures marginales comme auréolées d'un mystère qu'accroît l'intuition de leur valeur morale. Ces vers, d'un poète français au verbe truculent, passé dans l'oubli aujourd'hui, ont été mis en voix par Georges Brassens qui, près d'un siècle plus tard, y a trouvé l'écho de son refus anarchiste de tout joug, politique social ou moral[1].

[1] « Oiseaux de passage », poème de Jean Richepin, *La Chanson des gueux : gueux des champs ; gueux de Paris ; nous autres gueux*, Paris, Librairie illustrée, 1876, p. 44-45. Ce texte fut censuré en partie à sa publication. La fortune littéraire du romancier, poète et dramaturge Jean Richepin (Médéa 1846-Paris 1929), fut grande de son vivant notamment par ses succès théâtraux. On l'a soupçonné de se complaire dans des facilités rhétoriques

Un élément arrête notre attention : c'est la notion de « trouble », dans le dernier vers du poème. C'est comme si quelque chose n'était pas dans l'ordre. Ce trouble vient de la perception furtive et vague que des individus à l'existence précaire laissent derrière eux la trace d'un certain prestige, qui n'est pas d'emblée compréhensible. À la fin du texte, l'image poétique des oiseaux de passage – figurant la liberté et tous les ailleurs qui nous échappent, toutes ces vies que nous n'aurons pas –, une image à la portée universelle, se voit rabattue sur la description, sous forme de constat, d'une scène ancrée dans le monde social (« Les bourgeois sont troublés de voir passer les gueux »). Le commentaire devient historiquement situé : les « bourgeois », la classe qui bénéficia principalement des apports de la Révolution française, sont donnés comme le point de focale d'une conscience confrontée au spectacle d'une altérité désignée finalement comme les « gueux », terme qui relève d'une histoire plus ancienne et désigne, depuis le XVe siècle, ceux qui vivent de mendicité. Le poème s'inscrit dans une ère post-révolutionnaire marquée par le triomphe de la classe bourgeoise et ses conséquences à long terme, d'ordre économique, politique et idéologique : la sommation pour chacun d'acquérir un rôle et une utilité au sein de la société moderne. Les conséquences de ce triomphe vont marquer toute l'Europe occidentale et susciter des critiques qui prennent de multiples visages au cours du XIXe siècle, tant politiques et philosophiques (révolutions sociales, fabrique des utopies) que littéraires (avant-garde, bohème).

Le dernier vers de cette « chanson » ménage une place particulière au sentiment intersubjectif produit par la vision d'un mode de vie radicalement autre. Sur la conscience des bourgeois sûrs de leur fait et de leur choix, comme sur la surface de l'eau troublée par un caillou, les rides ont vocation à disparaître rapidement. Tout éphémère qu'il puisse être, le trouble se déploie par l'opération d'un vide créé par la discordance, au sein de la conscience bourgeoise, entre, d'une part, la conception *a priori* d'un manque qui conditionne l'existence du sujet précaire, et, d'autre part, la perception de la valeur du gueux, dont la vie est plus grande. Le poème traiterait-il moins des oiseaux de passage que du regard levé vers eux, et de celui qu'ils nous conduisent à porter, en retour, sur les bourgeois, dont ce dernier vers nous force à assumer la perspective ?

n'introduisant aucune nouveauté. Il s'essaya aussi à la politique mais son caractère réfractaire se dilua, il fut d'ailleurs élu à l'Académie française. Dans sa version librement adaptée du poème, datée de 1969, George Brassens choisit de répéter la dernière strophe ici reproduite, pour scander la fin de la chanson.

On perçoit, dans la mise en scène du trouble, comme l'effet d'un aspect symptomatique de la fin du XIXe siècle qui se confirme au XXe siècle : l'établissement d'une société de marché[2] excluant ceux qui n'y participent pas, ou les reléguant à sa marge[3]. Se pose alors la question de la place occupée par les figures du rebut et de celle que leur ménage la littérature.

Le présent travail se donne pour objet d'explorer de près des œuvres romanesques, celles d'Israel Zangwill, Albert Cohen et Albert Cossery, qui mettent en scène des figures marginales orgueilleuses et prestigieuses. Dans les domaines que l'on considère (littérature anglophone et francophone de la fin du XIXe siècle jusqu'à la fin du XXe siècle), la représentation des marges économiques a pu donner lieu à une multitude d'approches aux tonalités diverses, des plus harmonisatrices au plus pessimistes[4]. Dans le corpus que l'on étudie, l'élaboration de ces personnages marginaux et leurs trajectoires dans les récits nous intéressent en ce qu'elles fournissent moins un matériau d'analyse sociologique ou de dévoilement politique qu'elles ne constituent des modalités cruciales de l'orientation littéraire et idéologique de chacune des œuvres. Et ce, alors même que les personnages dont on parle sont secondaires – reste à voir en quel sens. Une certaine exigence de pensée résulte de l'orientation imprimée par les personnages aux œuvres, qui s'avèrent porteuses d'alternatives. De telles alternatives prennent forme par des discours, des parcours, ou simplement des manières d'être au monde figurées par la fiction. L'exigence de pensée ressentie par le lecteur de ces œuvres est inhérente à la relation triangulaire désignée plus haut, dans laquelle un ou des personnage(s) exercent un trouble sur

[2] On entend cette expression dans le sens que lui a donné Karl Polanyi dans *La Grande Transformation : aux origines politiques et économiques de notre temps* [1944], Paris, Gallimard, 1983.

[3] On se réfère pour l'instant à l'exclusion et la marginalité comme à des phénomènes proches, même s'ils ne sont pas identiques : la réflexion sociologique, préoccupée par la cohésion sociale, s'est plus intéressée au phénomène de l'exclusion qu'à la marginalité, terme dont l'emploi signale une approche plus politique, avant même que les champs des études littéraires et des *cultural studies* ne s'en emparent.

[4] Dans le domaine britannique, on peut dire que, synthétiquement, jusqu'aux années 1930, a dominé un schéma que Krishan Kumar qualifie de *pastoral* : représenter les marges pauvres dans le but de susciter la sympathie. Le critique identifie un tournant, correspondant à la parution en 1933 du récit de George Orwell *Down and Out in Paris and London* (Londres, Victor Gollancz) : la réalité sociologique de la pauvreté devient un matériau littéraire ayant vocation à étayer une volonté de redonner aux personnes pauvres une agentivité qui leur est confisquée par leur condition sociale. Krishan Kumar, « Versions of the Pastoral: Poverty and the Poor in English Fiction from the 1840s to the 1950s », *Journal of Historical Sociology*, 1995, vol. 8, n° 1, p. 1-35. Pour le domaine francophone, on pense, à titre d'exemple, au pessimisme véhiculé par *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline (Paris, Denoël et Steel, 1932) où le médecin de banlieue, aussi pauvre que ses patients, constitue un point d'entrée dans des zones urbaines périphériques invisibles, que la littérature dévoile.

un autre personnage – ou un ensemble de personnages –, trouble dont la narration rapporte les effets.

Aussi se trouve-t-on face à la situation suivante, problématique : des œuvres peuvent-elles nous mettre au défi de repenser l'ordre des choses voire de le changer, par le biais de figures qui, elles, se soustraient à toute injonction extérieure et ne s'imposent rien ? Les personnages à l'étude, refusant le travail utile et l'idéologie de la réussite, se définissent en outre par le fait qu'ils s'affranchissent de tout marqueur axiologique attendu. Dès lors, on devine que le statut problématique de l'inscription de ces personnages dans les œuvres, et de la perspective qu'ils leur donnent, n'est pas sans lien avec leur statut marginal, tant au sein des univers sociaux représentés (marginalité thématique : sociale et économique), que dans l'économie des œuvres (marginalité théorique : ils sont en marge de l'action, qui est le nerf supposé du récit).

Qu'entend-on par phénomène de marginalité ? Il convient de le décrire, d'abord à un certain degré d'abstraction ; il prendra plus de chair lorsqu'on aura plongé dans les textes. Tout opératoire qu'il soit aux abords de ce travail, le terme de marginalité pourra en voir d'autres s'y substituer au cours de l'étude, s'ils s'avèrent plus génératifs de sens. De ce premier effort de définition découlera logiquement la délimitation du corpus auquel on s'est attaché pour répondre à la problématique. On présentera progressivement ce corpus, en tenant compte d'un cadrage large (le temps, l'espace) avant d'introduire les auteurs et leurs œuvres, ainsi que les questions de méthode qui se sont posées à nous pour aborder ces textes.

Paradigme bourgeois, Occident et marginalité

L'évolution sémantique du terme « marginal », depuis son acception première – typographique et spatiale – vers un sens figuratif désignant une réalité culturelle et sociale, est assez récente. Elle date du milieu du XXe siècle, à un moment où les valeurs de l'Occident se voient fortement contestées de l'intérieur ; mais le phénomène que ce sens nouveau cherche à décrire a des racines plus anciennes. Témoignant de la « faillite structurelle de l'organisation socio-économique de l'Occident incapable d'assurer le bien-être collectif », la marginalité caractérise une « population vivant en dehors des circuits normaux de l'économie, ne participant pas à la vie culturelle générale, ayant ses propres normes, et accumulant les

handicaps[5] ». À partir de la fin des années 1960, le terme vient s'appliquer tant aux « laissés pour compte du système qu'à ses détracteurs qui ont choisi d'exprimer leur désaccord en menant une existence anticonformiste ».

Non seulement la marginalité est toujours relative (on est marginal « par rapport à un groupe institutionnalisé, à une époque, dans un lieu donné et en référence à une norme sociale, morale ou intellectuelle[6] »), mais certains phénomènes historiques ou sociaux peuvent altérer et conditionner nouvellement le rapport qu'une norme entretient avec ses marges. Le critique juif allemand Hans Mayer a établi avec clarté le lien entre, d'une part, l'accès de la bourgeoisie au pouvoir politique et, d'autre part, « une vaste régression » de la mission dont la culture et la littérature étaient encore investies au XVIIIe siècle : fonder une nouvelle communauté humaine, reconnaître le droit à l'existence et à la dignité des marginaux. Selon lui, cette régression opérée par les sociétés occidentales des XIXe et XXe siècles est liée à la substitution « à la hiérarchie aristocratique […] d'une nouvelle hiérarchie bourgeoise, laquelle n'a pu être fondée que sur l'inégalité économique, dans un cadre d'égalité juridique générale[7] ». C'est elle qui contribua à freiner l'intégration des étrangers et l'émancipation des Juifs, lorsque celles-ci s'obtenaient par les voies de la culture et de la richesse vite acquise, plutôt que par le travail, dans son sens de peine chaque jour endurée : « Dès lors, il y eut l'espèce et l'espèce bâtarde, la vie digne d'être vécue et la vie indigne[8] ». La ligne de partage entre ces deux types de vie qui, selon d'autres, a commencé de se dessiner dès la fin du XVIe siècle pour se consolider au cours des XIXe et XXe siècle[9], correspond à une valorisation du travail et de l'utile au regard de laquelle « [t]out marginal devint une provocation[10] ». Nous faisons l'hypothèse que la place singulière donnée à des figures littéraires qui, assumant pleinement cette provocation, invitent à repenser

[5] Ève Feuillebois-Pierunek et Zaïneb Ben Lagha (dir.), *Étrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, Paris, Garnier, 2015, p. 8. *Ibid*., pour la citation suivante.

[6] *Ibid.*, p. 9.

[7] Hans Mayer, *Les Marginaux : Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, [*Außenseite*, 1975] Paris, Albin Michel, 1994, p. 30.

[8] *Ibid.*, p. 31.

[9] Le constat d'une ligne tracée entre vie utile et existence déraisonnable poursuit celui que dresse Michel Foucault dans sa thèse de doctorat intitulée *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique.* Il y décrit une étape essentielle de ce partage, qu'il nomme le Grand Enfermement, ou encore « l'amalgame abusif » des miséreux et des fous, que l'Occident se met à enfermer dans les mêmes institutions. « Le pauvre, le misérable, l'homme qui ne peut répondre de sa propre existence, a pris au cours du XVIe siècle une figure que le Moyen Âge n'aurait pas reconnue. » Voir l'ouvrage publié à la suite de cette thèse, sous le titre *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 66-67.

[10] H. Mayer, *Les Marginaux*, *op. cit.*, p. 31.

la polarité de l'utile et de l'inutile, constitue un axe de confrontation fructueux des œuvres à l'étude.

Les auteurs de ces œuvres ont en commun d'écrire depuis et sur des franges de l'Europe, dont ils sont originaires ; la marginalité géographique marque leur biographie et leur univers littéraire, même si, concrètement, ils écrivent une bonne partie de leurs ouvrages depuis des métropoles centrales de l'Occident (Londres, Genève, Paris), à l'intention d'un lectorat occidental. Nous reviendrons précisément sur leur biographie dans le premier chapitre ; il est pour l'heure essentiel de savoir qu'Israel Zangwill (Londres 1864 – Sussex 1926), Albert Cohen (Corfou 1895 – Genève 1981) et Albert Cossery (Le Caire 1913 – Paris 2008) partagent non seulement des vies marquées par une migration de l'Est vers l'Ouest, mais aussi un sentiment « *d'être et de ne pas être "d'Occident"*, qui confère à leur discours cette position si singulière d'*exterritorialité interne*[11] ». Pour Zangwill et pour Cohen, cette ambivalence tient à l'expérience particulière de la condition juive en Europe occidentale, qui se traduit par une double appartenance, chacun assumant respectivement un statut d'écrivain anglais et juif (Zangwill), ou d'écrivain juif oriental ayant acquis la nationalité suisse et écrivant en français (Cohen). Zangwill dépeint les *ghettos* de l'*East End* londonien où affluent des émigrés juifs depuis des siècles, lui dont les parents sont venus en Angleterre à la fin du XIX^{e,} siècle, par l'un de ces flux d'immigrés fuyant les persécutions, depuis les territoires des actuels Russie, Pologne et pays baltes. Ces *ghettos* constituent des poches du monde ashkénaze au sein de l'Occident, où l'on parle *yiddish* et où les traditions communautaires et religieuses se perpétuent. Cohen consacre une grande partie de son cycle romanesque *Solal et les Solal* à la représentation d'un monde juif séfarade oriental, proche en tout point de celui dans lequel il a grandi jusqu'à ses cinq ans, au sein de l'une des communautés juives de Corfou, île grecque faisant encore partie de l'Empire ottoman au moment de sa naissance. Cet univers est incarné au premier chef par les personnages des Valeureux, dont il conte les allées et venues, tant sur leur île de Céphalonie[12] (double littéraire de Corfou), que dans leurs incursions dans une Europe occidentale qui les fascine, en même temps qu'elle les repousse. Cossery a passé son enfance et le début de son âge adulte au Caire, mais la plus grande partie de sa vie dans le centre de

[11] Nous reprenons ici les propos liminaires de Philippe Zard au sujet de trois auteurs sur lesquels a porté sa thèse de doctorat (1995), publiée sous le titre : *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, PUF, 1999, p. 12. C'est l'auteur qui souligne.

[12] Notons qu'une île grecque nommée Céphalonie existe réellement, à 200 kilomètres au sud de Corfou, en mer ionienne.

Paris. Tous ses livres, à l'exception d'un, portent sur l'image qu'il garde d'un pays, et particulièrement d'une ville, le Caire, scindée en deux (ville coloniale et ville arabe), où il ne reviendra quasiment pas. Son ambivalence culturelle se traduit par la posture d'une égyptianité revendiquée, couplée à un refus de tout type d'affiliation – paradoxe qui se transcrit dans ses choix d'écriture.

Corpus

La justification du corpus est un défi inhérent à toute étude de littérature comparée. Celui-ci est marqué par un double décalage, tant historique que géographique. Zangwill, qui fait paraître ses premières œuvres dans les années 1890 (d'abord en feuilleton dans des journaux anglais[13]), reste sur le devant de la scène littéraire britannique et internationale jusqu'à l'entre-deux-guerres. C'est dans les années 1920 que Cohen, exilé en France puis en Suisse à partir de ses dix-neuf ans, et ayant passé quelques mois en Égypte pour un emploi dans une banque, commence à publier : d'abord un recueil de poèmes[14], des articles sur la question juive et le sionisme[15], de courts textes d'influence moderniste[16]. Il travaille sur un premier roman, qui sera publié huit ans plus tard. En 1927, la pièce de théâtre *Ézéchiel* porte en germe les thèmes qui habiteront l'œuvre romanesque dont l'essentiel de la conception se fera dans les années 1930. C'est aussi dans les années 1920 que Cossery fait paraître ses premiers écrits, des poèmes et nouvelles[17], d'abord en Égypte, avant de rejoindre Paris où il écrit les sept livres qui forment son œuvre, entre 1941 et 1999.

La non-coïncidence chronologique ne constitue toutefois pas un écueil dans l'entreprise de mise en regard de ces œuvres, d'abord parce que les trois auteurs partagent des expériences sinon communes, du moins voisines : une migration Est-Ouest – qu'elle soit de première ou de seconde génération, liée ou non à une persécution –, le constat du déclin de mondes

[13] *The Jewish Standard ; Puck ; Pall Mall ; Ariel ; The Idler...*

[14] Albert Cohen, *Paroles juives*, Genève, Paris, Kundig, Georges Crès, 1921.

[15] « Vue d'ensemble sur la question juive et le sionisme », *La Revue de Genève,* n°10, avril 1921. « Le juif et les romanciers français », *La Revue de Genève*, mars 1923, nº 33.

[16] « Projections ou Après-minuit à Genève », *La Nouvelle Revue française,* n°109, octobre 1922. « Mort de Charlot », *La Nouvelle Revue française,* n°117, juin 1923.

[17] Albert Cossery, *Les Morsures*, poèmes, Le Caire, G. Karouth & Cie, 1931. Albert Cossery, « Un homme supérieur, nouvelle », *La semaine égyptienne*, 1936.

préindustriels et traditionnels et la montée en puissance du monde administratif, les nouvelles manifestations de l'imposition d'un ordre occidental sur des pays et territoires marqués par les sursauts de l'histoire coloniale (l'Égypte, Corfou, la Palestine[18]). D'autre part, étant donné que l'un des angles d'analyse de ces œuvres concerne la critique portée par des figures venues de l'Est, ou de l'Orient, sur un paradigme occidental fondé sur la croissance et le profit, il nous a semblé possible de tenir pour comparables les trois cadres spatio-temporels métropolitains où s'exercent ces critiques. Londres au tournant du XXe siècle, Genève dans les années 1930, Le Caire de la seconde moitié du XXe siècle : autant de stades analogues du déploiement de la deuxième Révolution industrielle et de ses corollaires sur les plans urbanistiques, économiques et financiers (systématisation du réseau des connexions routières et ferroviaires, production à grande échelle et mécanisée des biens manufacturés, développement des activités administratives et bancaires).

Étant donné ces contextes, on se propose de considérer les œuvres du corpus comme participant d'une constellation qu'on appellera les récits de la marginalité prestigieuse. Cette formule est à entendre comme un pôle d'attraction plutôt que comme une catégorie dont chaque volume considéré relèverait sans reste, tandis que d'autres, qui n'y figurent pas, en seraient absolument exclus[19]. D'autre part, au sein des publications de chaque auteur, tous les ouvrages n'ont pas retenu le même degré d'attention. Dans les trois cas, il se trouve que les œuvres sélectionnées correspondent à une part importante de l'œuvre fictionnelle de chaque auteur – importante en proportion, pour Cohen et Cossery (dont toutes les œuvres romanesques figurent dans cette étude), et importante en ce qui concerne l'écho reçu par ces œuvres (mesurable par la quantité d'ouvrages critiques, de rééditions et de traductions à l'étranger, pour ce qui est de Zangwill).

[18] Aucun des auteurs n'a vécu en Palestine, mais la question juive et le sionisme sont des dimensions importantes de l'action politique de Zangwill et de Cohen, et apparaissent dans leurs œuvres littéraires.

[19] Hors du corpus considéré, on pense notamment à l'écrivain Juif austro-hongrois de langue allemande Joseph Roth (1894-1939), qui porte son regard sur les vestiges de la *Mitteleuropa,* dont le *Yiddishland,* et dont l'œuvre dépeint un monde habité par des figures marginales, parfois abîmées par la précarité et la démence. Dans le domaine de la littérature égyptienne, on évoquera le roman unique de Waguih Ghali, *Beer in the Snooker Club*, Londres, André Deutsch Ltd., 1964. Ce texte fut traduit en français en 1965 par les éditions Robert Laffont sous le titre *Les jeunes pachas,* puis réédité dans la même traduction d'Élisabeth Janvier sous le titre *Les Cigarettes égyptiennes*, Paris, L'Olivier, 2018. La situation de cet écrivain égyptien (1927/9-1960), issu d'une élite de la communauté copte, écrivant en langue anglaise et ayant vécu à Londres, comporte d'importantes similitudes avec celle de Cossery, si ce n'est que la marge représentée appartient à une jeunesse dorée. En outre, le fait qu'il s'agisse de la seule œuvre publiée par Ghali nous a semblé constituer une raison suffisante pour ne pas l'inclure au corpus, cette unicité rendant impossibles les comparaisons internes à chaque univers fictionnel, tandis que l'approche transversale aiguille nos analyses dans ce travail.

Chez Zangwill, nous traitons d'un court roman (ou longue nouvelle) intitulé *The King of Schnorrers* (1894), d'un long roman en deux parties, *Children of the Ghetto: a Study of a Peculiar People* et *Grandchildren of the Ghetto* (les deux parties étant publiées en 1892 dans un même ouvrage contenant trois tomes, on se réfère par métonymie au titre de la première partie) et d'un recueil de nouvelles, *Ghetto Comedies* (1907) – particulièrement « *The Model of Sorrow* », initialement paru en 1902. Tous ces textes mettent en scène l'espace londonien, et surtout ses *ghettos*, soit à la fin du XVIIIe siècle (*The King of Schnorrers*) soit à une époque concomitante à celle de Zangwill (ou à peine antérieure), qui a grandi dans le monde juif de l'*East End* auquel il reste très attaché. Si on a pu les aborder ponctuellement, ont été écartées les œuvres où le sujet de la marginalité ethnico-culturelle n'était pas essentiel, relevant de sujets non juifs[20]. Certains de ses écrits de non-fiction, dans la mesure où ils contribuent à éclairer la perspective de ses œuvres littéraires, font partie du corpus secondaire.

L'œuvre romanesque de Cohen prise dans son intégralité a fait l'objet de cette étude, c'est-à-dire *Solal* (1930)*, Mangeclous* (1938)*, Belle du Seigneur* (1968) et *Les Valeureux* (1969). On s'attache ici aux dates de parution qui ne permettent pas de donner une idée de l'ordre d'écriture, sur lequel nous reviendrons. Les figures de marginaux prestigieux y sont présentes de part en part. Si, dans deux des romans de ce cycle, les Valeureux occupent le devant de la scène (*Mangeclous* et *Les Valeureux*), ces figures constituent aussi un contrepoint essentiel dans les deux romans centrés autour de Solal (*Solal* et *Belle du Seigneur*) – sans compter que, dans ces derniers, la trajectoire du héros est elle-même infléchie par la force d'attraction qu'exercent des modèles de marginalité, au premier chef son cousin Mangeclous.

Les huit romans écrits par Cossery ont, à des degrés divers, fait l'objet de nos analyses ou commentaires : *Les Hommes oubliés de Dieu* (1941), *La Maison de la mort certaine* (1944), *Les Fainéants dans la vallée fertile* (1948), *Mendiants et Orgueilleux* (1955), *La Violence et la Dérision* (1964), *Un complot de saltimbanques* (1975), *Une ambition dans le désert* (1984) et *Les Couleurs de l'infamie* (1999)[21]. Cette compréhension exhaustive de l'œuvre cossérienne

[20] Citons aussi *Dreamers of the Ghetto*, Londres, Harper and brothers, 1898. Figurent notamment, parmi ces essais biographiques, Baruch Spinoza, Heinrich Heine, ou le faux-messie Sabbataï Tzevi (sur la figure duquel nous reviendrons). L'appellation de *ghetto* y est un « signifiant flottant », appliqué à toutes sortes de communautés juives de divers espaces et époques. Nous empruntons cette idée de *free-floating ghetto* à Bryan Cheyette, *The Ghetto: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 11.

[21] S'ajoutent à cette liste les premières pages d'un roman inachevé annoncé sous le titre « Une époque de fils de chien », publiées en 2009 par le journal *Télérama* et reproduites aux pages 218-223 de l'édition augmentée de *Mendiants et Orgueilleux,* parue en 2013 chez Joëlle Losfeld.

dans le corpus s'explique par un univers romanesque très homogène par plusieurs aspects. D'abord, le lieu du récit : tous se déroulent en Égypte, à l'exception d'*Une ambition dans le désert*[22]. La moitié des romans se situent au Caire (*Les Hommes oubliés de Dieu*, *La Maison de la mort certaine*, *Mendiants et Orgueilleux*, *Les Couleurs de l'infamie*). Deux romans (*Les Fainéants dans la vallée fertile*, *Une ambition dans le désert*) sont moins essentiels dans ce travail parce qu'y sont moins développés les personnages ou groupes de personnage ressortissant à la catégorie stéréotypée du mendiant oriental, dont joue Cossery. Mais tous ses livres sans exceptions font intervenir de ces figures dont le prestige est proportionnel à leur inutilité sur le plan socio-économique.

De cette première présentation ressort une hétérogénéité sur le plan de la fréquence et de la densité de ces publications. D'un côté du spectre, un polygraphe : Zangwill, auteur de romans, de pamphlets, de pièces de théâtres, d'articles par dizaines sur des sujets fort divers[23]. De l'autre, Cossery, qui s'enorgueillissait de n'avoir publié qu'un livre tous les sept ans en moyenne et affirmait : « avec deux, trois idées, ça ne peut pas faire cinquante livres[24] ». Entre les deux, Albert Cohen a conçu un univers romanesque faisant intervenir une pluralité de personnages de tous types, que traversent des thématiques ambitieuses : l'amour passion, la mesure de l'urgence politique et de la haine raciale, les méandres de l'identité juive en Occident.

Des contrastes se mesurent aussi quant à la réception de ces œuvres, d'une part, et à l'écho critique qu'elles ont suscité, d'autre part. Si celle d'Albert Cohen a tout de suite rencontré la reconnaissance de ses pairs et s'est vue couronnée de prix et de grands succès de librairie, elle a suscité relativement peu d'études académiques pendant plusieurs décennies. Sa « solitude » dans le champ des Lettres françaises se manifeste notamment par le fait qu'il a longtemps été laissé de côté des anthologies, ou improprement inclus[25]. Cette marginalité s'est

[22] Paru en 1984, il se situe dans un pays du Golfe qui, par l'utilisation du nom de sa capitale Dofa et la description de ses voisins de la péninsule, pourrait être identifié par certains aspects au Qatar des années 1960-1970.

[23] Le recueil *Without Prejudices,* Londres, Century Co, 1896, mentionne par exemple dans son sommaire des essais sur les élections générales en Angleterre, le spiritisme, le nouveau réalisme, la question de l'indécence sur la scène théâtrale…

[24] Albert Cossery sur le plateau de « Des mots de minuit », France 2, 12 avril 2004.

[25] « Albert Cohen est inclassable et de ce fait inclassé […] on concède au maximum une page à *Belle du Seigneur* ou quelques lignes, estampillé "roman d'amour", rien de plus. » Maxime Decout, « Albert Cohen, un solitaire dans la littérature française », *Les Temps Modernes*, 2009, n° 656, p. 82.

atténuée ces dernières années, témoin le fait que des travaux académiques de qualité se sont ajoutés[26], et qu'il fasse désormais partie des programmes des lycées[27].

Zangwill et Cossery ne sont en revanche guère connus du grand public aujourd'hui. Si l'écho de Zangwill est ancien dans le champ académique, les premières études qui le concernent prennent plus pour objet ses positionnements et ses écrits politiques que ses œuvres littéraires[28]. Le succès de ses œuvres de fiction fut pourtant considérable à l'époque de leur publication ; *Children of the Ghetto,* notamment, fut un véritable « *bestseller* transatlantique », republié chaque année après sa parution et traduit dans la plupart des langues européennes. L'estompement de cette renommée littéraire s'est ensuite joué en plusieurs étapes : à partir de 1907, Zangwill continue d'écrire mais se consacre surtout au militantisme politique. Après sa mort en 1926 et surtout à partir de l'entre-deux-guerres, des extraits de ses œuvres figurent dans des anthologies, mais elles suscitent peu d'études les prenant intégralement pour objet. Son nom continue d'être associé à l'histoire du sionisme[29] et aux discours sur le multiculturalisme[30]. Depuis quelques années, les études sur Zangwill se renouvellent dans le monde anglophone[31].

---

[26] Citons les ouvrages sur lesquels on s'est particulièrement appuyé pour tenter de cerner la complexité de l'univers cohénien : Carole Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996. Judith Kauffmann, *Grotesque et marginalité : variations sur Albert Cohen et l'effet-Mangeclous*, Bern, Peter Lang, 1999. P. Zard, *La fiction de l'Occident*, *op. cit.* Alain Schaffner et Philippe Zard (dir.), *Albert Cohen dans son siècle : actes du colloque international de Cerisy-la-Salle, septembre 2003*, Paris, Le Manuscrit, 2005. Maxime Decout, *Albert Cohen : les Fictions de la judéité*, Paris, Garnier, 2011. Mentionnons, outre les articles de ces mêmes auteurs qui seront cités au fil du texte, les numéros des « Cahiers Albert Cohen », publiés depuis 1991 par les éditions du Manuscrit, où figurent de nombreux articles sur Cohen auxquels nous ferons également référence.

[27] L'intégration de ses œuvres au programme du baccalauréat a toutefois pu susciter des interrogations, voir https://www.atelier-albert-cohen.org/index.php/the-news/197-fallait-il-proposer-le-portrait-de-mangeclous-aux-epreuves-du-bac-technologique-.html. Page consultée le 6 septembre 2024.

[28] Plusieurs thèses et ouvrages ont été consacrés à la vie et l'œuvre de l'écrivain dans le monde anglo-saxon : Joseph Leftwich, *Israel Zangwill*, New York, Thomas Yoseloff, 1957. B. I. Winehouse, *The Literary Career of Israel Zangwill from its Beginnings until 1898*, Westfield College, University of London, 1970. Joseph H. Udelson, *Dreamer of the Ghetto: the Life and Works of Israel Zangwill*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1990. En France, deux thèses ont été réalisées (à une époque où l'on francisait l'orthographe du nom de l'auteur) : Jacques Benguigui, *Israël Zangwill, Penseur et Écrivain, 1864-1926*, Thèse de doctorat, Université Jean-Jaurès, Toulouse, 1974. Jean-Luc Perrotin, *Contribution à l'étude du monde juif dans le ghetto de Londres à travers l'œuvre d'Israël Zangwill de 1892 à 1910*, Thèse de doctorat, Paris XIII, France, 1981. Hormis cette dernière, ces études se sont davantage concentrées sur la trajectoire militante de Zangwill et ses essais.

[29] Laura Almagor, *Beyond Zion: The Jewish Territorialist Movement*, Londres, The Littman Library of Jewish Civilization, 2022.

[30] Zangwill est à l'origine de l'expression « *melting pot* », qui provient du titre d'une de ses pièces de théâtre, *The Melting Pot,* créée à Washington DC le 5 octobre 1908. Theodore Roosevelt assista à cette représentation et s'enthousiasma pour la pièce et la notion. Celle-ci fut depuis largement reprise, tantôt pour insister sur l'unité, tantôt sur la diversité d'une société multiculturelle. Voir Nancy Green, « Le Melting-Pot: Made in America, Produced in France », *The Journal of American History*, 1999, vol. 86, no 3, p. 1188-1208.

[31] On s'est largement appuyé sur l'ouvrage de Meri-Jane Rochelson, spécialiste de Zangwill qui a publié en 2010 une biographie faisant le point sur les divergences des premières : *A Jew in the Public Arena: The Career of Israel*

Initialement publié chez un grand éditeur (Julliard), puis réédité de nombreuses fois, y compris en format poche, Albert Cossery n'est pas non plus à proprement parler un auteur marginal, malgré la posture qui est la sienne, sur laquelle nous reviendrons[32]. Il bénéficie d'un succès d'estime qui tient beaucoup à la recommandation, à commencer par un article d'Henry Miller qui le fit connaître, à la parution de son premier livre, dans la revue new-yorkaise *Accent*. Plusieurs ouvrages documentaires ont été réalisés sur Cossery, toujours au prisme de la vie et des dires de l'auteur[33]. Des travaux universitaires se sont attachés à le placer en regard d'autres auteurs égyptiens ou du monde proche-oriental[34], mais aucun, à notre connaissance, n'a entrepris de l'étudier dans une perspective comparée allant au-delà de son affiliation culturelle ou nationale.

La réunion de ces trois œuvres dans le corpus d'étude a vocation à susciter des questions qui traversent et concernent un ensemble plus large : une littérature européenne ou tournée vers l'Europe[35], où le roman demeure la forme prévalente, renouvelée par des esthétiques venues des marges de ce continent (folklore, arts populaires et littérature orale des mondes ashkénaze, séfarade et égyptien). En allant chercher les sources des personnages de marginaux prestigieux parmi des socles culturels voisins (dans les territoires de l'Est, ceux de l'ancien Empire ottoman

Zangwill, Detroit, Mich., Wayne State University Press, 2010. M.-J. Rochelson a dirigé la réédition de *Children of the Ghetto* à laquelle nous faisons référence. Mentionnons également un numéro spécial consacré à Israel Zangwill par Bryan Cheyette (dir.), *European Judaism,* volume 57, No. 2, Autumn 2024, p. 4-19, Leo Baeck College/Berghahn Books, faisant suite au colloque « Zangwill and his Legacies », organisé par Bryan Cheyette et Nadia Valman, The Parkes Institute, University of Southampton, novembre 2022. Conférence accessible en ligne : https://youtu.be/AabAnBDDWzY (lien consulté le 2 juin 2024).

[32] Les rééditions chez Joëlle Losfeld, à partir des années 1990, ont notamment contribué à élargir son lectorat.

[33] David Leslie Parris, *Albert Cossery, Montreur d'hommes*, Oxford, Royaume-Uni, Peter Lang, 2009. Frédéric Andrau, *Monsieur Albert: Cossery, une vie*, Clichy, Corlevour, 2013. Rodolphe Christin, *Le désert des ambitions : avec Albert Cossery*, Paris, l'Échappée, 2017. Sophie Leys, *Une vie dans la journée d'Albert Cossery,* 2005.

[34] Deux travaux, qui envisagent l'œuvre de Cossery dans une perspective croisée ou comparée, se sont avérés essentiels pour nourrir notre étude : Irène Fenoglio et al., *Entre Nil et sable : écrivains d'Égypte d'expression française : 1920-1960*, France, Centre national de documentation pédagogique, 1999. Touriya Fili-Tullon, *Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000 (R. Boudjedra, A. Cossery, E. A. El Maleh, É. Habibi et P. Smaïl)*, Thèse de doctorat, Paris 3, Paris, 2009. D'autre part, trois thèses sont entièrement consacrées à Cossery : Irène Fenoglio, *Albert Cossery, écrivain de langue française et d'expression égyptienne*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris, 1984. Pierre Gazio, *L'œuvre romanesque d'Albert Cossery : écrivain d'Égypte francophone*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux, 1990. Cyril Geffroy, *Paradoxes et silences : étude des statuts de l'écriture chez Albert Cossery*, Thèse de doctorat, Université de Versailles-St Quentin en Yvelines, Versailles, 2015.

[35] Cossery a été éduqué en français, langue dans laquelle est née sa vocation d'écrivain, alors qu'il n'est pas lettré en arabe.

ou d'un espace méditerranéen plus étendu), on s'est efforcé de montrer qu'ils ressortissent, sinon à un *type littéraire*, du moins à une lignée qui, s'inscrivant dans un temps long, s'est avérée singulièrement vivace dans des littératures du XXe siècle qui naviguent sur des espaces liminaires entre l'Orient et l'Occident.

En ce sens, on a considéré ensemble des œuvres distinctes, selon des combinaisons variables, informées par les questions dont traitent les œuvres : écrivains de la judéité en Occident[36] (Zangwill et Cohen), écrivains dans une langue-hôte[37], écrivains d'un espace urbain de prédilection (Zangwill et Cossery), écrivains jouant sur des types et des stéréotypes (Zangwill, Cohen et Cossery). Dans le même temps, on s'est efforcé de rendre justice à la singularité des thèmes, des obsessions, des points aveugles et des voix de chacun des auteurs et des textes. Parmi ces deux ordres d'exigence, la synthèse et l'analyse, le deuxième a ordonné que l'on se limite à l'approfondissement d'un petit nombre de cas, plutôt que d'étudier « des cas nombreux, d'une façon toujours superficielle et sans résultat ». Ceci nous a paru être le moyen de « prouver ainsi qu'en fin de compte, une expérience bien faite vaut une démonstration »[38]. Un tel choix s'est donc appliqué tant à la définition du corpus, qui rassemble une quinzaine d'ouvrages, qu'à la sélection de microlectures faites au sein des œuvres, dont certains passages réapparaîtront d'un chapitre à l'autre de cette étude, analysés dans une autre perspective et à un autre stade de la démonstration, les niveaux d'interprétation constituant un réseau de sens plus qu'ils ne s'excluent.

Méthode : des personnages comme vision, une appropriation active

Qu'implique le fait d'entreprendre une étude de personnages ? On reconnaîtra les apports d'une approche textuelle du littéraire, qui s'est attachée à ne pas considérer les œuvres comme

[36] Sur cette question et son étude à partir d'un corpus plus élargi, nous renvoyons à l'ouvrage de issu de sa thèse *Romans de l'impossible identité : être juif en Europe occidentale (1918-1940)*, Bern, Peter Lang, 2001.

[37] On pourrait parler dans les trois cas de « reterritorialisation », suivant le terme employé par Gilles Deleuze et Félix Guattari pour commenter les procédés auxquels ont recours les écrivains représentants des « littératures mineures ». Ces derniers écrivent dans une langue qui n'est pas celle de leur communauté d'origine mais qui, bien que ressentie comme étrangère, a l'avantage d'avoir été consacrée par la production de littératures nationales prestigieuses. En la reterritorialisant, ils réinjectent au sein de cette langue, qu'ils doivent s'approprier, leur propre héritage culturel, notamment des références au folklore, à la culture orale et populaire. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

[38] Nous citons ici les termes de Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 317, que Vincent Jouve reprend à son compte dans *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p. 23.

les simples discours d'un auteur qui se logerait comme intention derrière le texte. Toutefois, on ne peut pas non plus s'en tenir à une conception selon laquelle le personnage ne serait qu'un « être de papier […] strictement réductible aux signes textuels[39] ». Le personnage fait partie d'une expérience esthétique intersubjective, qui doit s'aborder en des termes non seulement culturels mais anthropologiques[40]. S'inscrivant dans le courant critique des études de la réception, Vincent Jouve s'est interrogé sur ce qui conditionne l'expérience esthétique qu'est la lecture. Elle est certes propre à chaque lecteur (et même à chaque lecture), mais l'on peut y identifier des invariants, comme par exemple la tendance, à laquelle s'adonne naturellement le lecteur, consistant à combler les « blancs » du texte par les « représentations » du personnage. Parce qu'une telle approche intersubjective nous paraît convaincante, il nous a semblé nécessaire d'ajouter, aux outils de la narratologie et de la poétique auxquels nous avons eu recours, des outils fournis par d'autres approches : nous avons donc envisagé les œuvres aussi comme lieux où se joue une communication (sans jamais les réduire à des discours univoques), comme lieux où se produisent des transferts culturels, déclarés ou non, conscients ou inconscients, et comme lieux, enfin, où travaille la psychanalyse. Vincent Jouve précise que cette dernière approche ne doit pas conduire à se demander : « qu'est-ce que le personnage pour l'auteur ? [mais que] la vraie question, la seule qui puisse apporter quelque lumière sur l'efficace du texte romanesque, est : qu'est-ce que le personnage pour le lecteur ? »[41].

Il ne s'agit pas, pour notre part, de trancher quant à savoir de quel lecteur il convient de parler, entre le lecteur virtuel (ou « implicite » selon les termes de W. Iser : soit l'ensemble des stratégies textuelles par lesquelles une œuvre conditionne sa lecture), et le lecteur réel (unique, par définition). Le parcours théorique de Jouve montre que les aller-retours entre les deux « lecteurs » sont indispensables : tandis que l'un n'existe pas, mais est constamment présent à travers le discours critique, l'autre existe de fait, mais demeure proprement insaisissable par ce type de discours. En s'appropriant cette question ouverte que l'on déclinera au pluriel : « que sont ces personnages pour les lecteurs ? », on veut surtout souligner l'intérêt de considérer les personnages comme étant une affaire de vision. Les personnages « focalisent », c'est-à-dire

[39] Vincent Jouve, *L'effet-personnage, op. cit.*, p. 9.

[40] Vincent Jouve ajoute, à l'approche culturelle de la théorie de la réception, une dimension anthropologique, qu'il qualifie comme « l'ensemble des réactions qui, reposant sur des constantes psychologiques de l'humain, sont communes à tous les lecteurs ». *Ibid.*, p. 14. Sur la théorie de la réception, voir les ouvrages de ses deux instigateurs : Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1972], Paris, Gallimard, 1978. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1976], Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

[41] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 13.

qu'ils « attirent notre attention sur un objet, un événement ou un autre personnage à travers leur propre regard[42] ». Cette vision est perçue, reçue, et elle implique toujours, d'une manière ou d'une autre, le lecteur ou la lectrice avec qui elle entre en interaction[43]. Au détour de sa typologie, Jouve montre par exemple comment, à travers ce qu'il nomme le personnage-prétexte, le lecteur est confronté à ses propres pulsions qui, grâce au relais textuel, se déploient librement[44]. La troisième modalité explorée par Jouve de l'effet-personnage qu'il appelle « implication », autrement dit le débordement du « romanesque sur le non-romanesque[45] », est l'un des points de mire de notre travail, auquel nous aboutirons pour établir notre propre typologie des modalités de réception de ces personnages, par le biais de l'étude des adaptations et des mutations trans-génériques des œuvres du corpus.

En amont de ce point d'aboutissement, l'enjeu de la réception amène à la question périlleuse et passionnante de savoir ce que l'on valorise dans une œuvre, lors de sa lecture. Un défi a été de tâcher de comprendre si et comment les qualités et la valeur associées aux personnages de marginaux prestigieux dans la diégèse (qualités et valeur revendiquées par eux-mêmes ou, pour eux, par d'autres personnages) trouvaient un écho au-delà des bords du récit. « La figure romanesque […] renvoie toujours à un au-delà d'elle-même, en ce sens, elle est bien l'objet d'une vision[46] ». Qu'est-ce qui se joue dans le procédé de singularisation de l'objet visé qu'est le personnage littéraire ?

> La ligne de partage pertinente dans la saisie du personnage ne passe pas entre la réalité et la fiction, mais entre l'accessoire et le mémorable. Le traitement narratif du personnage a pour but de le constituer en objet *remarquable*, c'est-à-dire en centre d'intérêt privilégié.[47]

Notre hypothèse consiste à supposer que ce qui rend les figures à l'étude remarquables, c'est, en l'occurrence, le paradoxe consistant à associer, à un caractère *accessoire* et secondaire,

---

[42] *Ibid.*, p. 127-128.

[43] On reproduit ici en somme le cheminement du l'ouvrage de Vincent Jouve : I-Perception, II-Réception, III-Implication. *Ibid., passim.*

[44] « Certains personnages-types s'avèrent, à cet égard, particulièrement efficaces. […] Le fou est, de fait, à la croisée entre les trois formes de libido [*libido sciendi, libido sentiendi, libido dominandi*] : il sait (en tant qu'illuminé), il a des désirs sans bornes (en tant qu'adulte-enfant) et il possède, grâce à son statut, un pouvoir sans équivalent. » V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 166.

[45] *Ibid.*, p. 200.

[46] *Ibid.*, p. 63. Les chapitres 1 et 2 de ce travail veilleront à donner une idée de cet « au-delà » auquel renvoient les figures à l'étude, qui a trait autant à l'histoire qu'à la fiction.

[47] *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

une dimension indispensable *et mémorable*. La secondarité de ces personnages tient à leur statut dans le récit ou à la place qu'ils tiennent au sein de l'œuvre d'un auteur prise dans son ensemble : ainsi, les marginaux prestigieux chez Zangwill et Cohen sont soit des personnages secondaires, soit les personnages principaux d'une ou plusieurs nouvelles et romans « périphériques », mais non pas ceux des romans fleuves de leur auteur que sont *Children of the Ghetto* et *Belle du Seigneur*. Mais cette secondarité tient aussi à leur rattachement thématique à l'inutile, se formulant notamment par leur refus d'un travail réglé. Associé à l'orgueil et au prestige, l'aspect résiduel de ces figures crée les conditions d'une implication singulière, du côté du lecteur. Parce que ces personnages sont présentés comme à la fois irremplaçables et susceptibles d'être évincés, ils le conduisent à prendre la mesure d'un écart qui signale à son tour une logique alternative au paradigme dominant informant l'univers social représenté par les fictions.

C'est ici que le champ de la réception, dans lequel puise cette étude, suscite une question de méthode parce qu'il devient alors inévitable d'assumer les conditions présentes de l'écriture de notre travail. Dans l'introduction qu'il consacre à l'ouvrage de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Jean Starobinski propose de voir « la réception des œuvres [comme] une appropriation active qui en modifie la valeur et le sens au cours des générations, jusqu'au moment présent où nous nous trouvons, face à ces œuvres, dans notre horizon propre, en situation de lecteurs (ou d'historiens)[48] ». L'intégration de certains textes et en particulier de certains de leurs personnages, au sein d'un corpus traversé par une question, n'est-elle pas une forme particulière d'appropriation active des œuvres « jusqu'au moment présent » ? Si l'on répond oui, il faut prendre au sérieux le fait que se croisent ici une posture critique (qui n'est jamais dégagée de conditions socio-économiques), d'une part, et, d'autre part, un objet d'étude : la narration de la marginalité. Or, ce croisement, ou cette appropriation, n'est pas sans implications éthiques.

La critique littéraire, notamment anglo-saxonne, s'est interrogée sur ce qu'implique le fait de représenter et de narrer – et, pour le lecteur, de voir représentée et narrée – la marginalité économique. Dans l'introduction d'un ouvrage qui faisait récemment le point sur ce sujet,

[48] Voir la préface par Jean Starobinski à H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 15. Selon le critique, le travail de Jauss et sa théorisation d'un « horizon d'attente » a permis de résoudre l'opposition qui, dans les années 1960, semblait irréductible, entre une approche « structurale » et une approche « historique ».

Barbara Korte rappelle que « les représentants des études littéraires, mais aussi […] des sociologues, des économistes et des philosophes de l'éthique » ont été nombreux à « invoquer la pertinence de la littérature pour les études sur la pauvreté »[49]. Soit c'est pour souligner que la littérature sait se montrer attentive aux détails et aux particularités, en complément des catégories générales et statistiques fournies par les sciences humaines, soit c'est pour apprécier le fait que le langage littéraire permet d'atteindre un public bien plus large que celui des textes académiques. L'exemple des romans de Dickens est souvent cité pour démontrer le pouvoir de la littérature qui aide les gens à imaginer et à comprendre la pauvreté et les réactions sociales stigmatisantes qu'elle provoque.

Cette potentialité de la littérature – et, plus largement, de la représentation artistique – semble le plus souvent relever d'un processus dont la modalité principale est de « rendre visible[50] » : montrer, faire imaginer… Or, comme le relève Kate Crassons, cette modalité s'accompagne d'un revers éthique problématique :

> *Shaped by aesthetic forms, rhetorical strategies, and linguistic slippages, literary texts place the signs of poverty before readers; and they demand that readers both interpret these signs and assess their ethical implications, in the same way that an almsgiver would evaluate the signs of need in the body and speech of the poor themselves.*[51]

Lorsqu'il donne à voir et à évaluer les signes d'un besoin (*the signs of need*), le jeu de la représentation n'est jamais anodin, d'un point de vue éthique. Cela ne signifie pas que l'on doive s'en détourner comme spectateur, dès lors que l'on sait que l'auteur n'a pas fait lui-même

---

[49] « *A special relevance of literature for the study of poverty has not only been claimed by representatives of literary studies, but has also been emphasized by sociologists, economists and moral philosophers.* » Barbara Korte et Frédéric Regard (dir.), *Narrating Poverty and Precarity in Britain*, De Gruyter, Berlin, Munich, Boston, 2014, p. 2-3. Dans un souci de clarté, nous reproduisons les définitions de « pauvreté » et « précarité » apportées au début de ce recueil, tout en gardant à l'esprit qu'elles ont vocation à être dépassées en certaines circonstances, précisément parce que le manque de moyen économiques des personnages que nous étudions n'a pas toujours comme corollaire les manques énoncés ici : agentivité, opportunités, accès au savoir, aux traditions, aux droits, aux capacités. « *Poverty is commonly understood today as material deprivation that goes hand in hand with social exclusion and lack: of agency, opportunities and access to knowledge, traditions, rights or capabilities. Precarity […] refers to insecure existential conditions that result from economic and social circumstances.* »*Ibid.*, p. 1.

[50] C'est aussi ce motif du visible qui ressort de l'étude consacrée par Juan Carlo Rodríguez à ce qu'il appelle la « littérature du pauvre », autour d'un corpus situé dans le XVIe siècle espagnol. *La literatura del pobre*, Grenade, Comares, 1994. Rodríguez y montre que les textes picaresques nés à ce moment-là mettent en scène « une image inattendue du monde social. […] La vie d'un gueux, qui demeurait jusqu'alors un point aveugle, devient génératrice d'un texte ». Voir la synthèse que fait Crystel Pinçonnat de cet ouvrage dans « Échos picaresques dans le roman du XXe siècle : mise en perspective et tentative de problématisation », *Bulletin de Littérature Générale et Comparée*, 2003, n° 29, p. 55.

[51] Kate Crassons, *The Claims of Poverty: Literature, Culture, and Ideology in Late Medieval England*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2010, p. 13. Cité par Barbara Korte, *Ibid.*

l'expérience de ce besoin – d'autant que l'expérience d'une autre forme de précarité, non-économique, peut informer cette démarche d'écriture. Cela ne signifie pas non plus qu'il soit préférable de s'abstenir de commenter ce jeu de représentation. Mieux vaut s'apprêter à y faire face, à condition de postuler que la littérature est bien plus que le simple « recueil des attitudes mouvantes de l'histoire vis-à-vis de la pauvreté[52] ». Elle est un lieu où les signes se lisent non pas en tant qu'ils rendent les êtres visibles et identifiables selon une grille de compréhension du monde déjà acquise, mais en tant qu'ils se conjuguent à des éléments apparemment insignifiants ou incompréhensibles et, invitant à reconfigurer notre compréhension, donnent lieu à des visions inattendues.

« *A text's complex use of signs embodies the very anxieties around representation that are at the heart of poverty itself*[53]. » On fait le pari que cette « anxiété » de la représentation de la pauvreté – et, ajouterons-nous, l'anxiété de la critique de cette représentation – est un point de départ fécond pour tâcher de mieux penser un monde qui crée et entretient la pauvreté et la marginalité.

Pour ce faire, nous avons progressé par étapes : trois parties divisées en sept chapitres. Nous avons d'abord tâché de montrer, dans une première grande partie, comment ces œuvres figurent les marges des sociétés marchandes. Cela a impliqué en premier lieu de cadrer le champ, en resituant les figures à l'étude dans une continuité culturelle et un horizon d'attente, et en prenant en compte la biographie des auteurs (chapitre 1). Il a fallu ensuite montrer comment un impensable dans l'ordre logique dicté par la raison contemporaine (le marginal qui s'assume comme tel), se formulait comme possible dans ces fictions, notamment par un jeu sur les types et les stéréotypes, mis en œuvre par chacun des auteurs (chapitre 2). Les affinités de ton entre les trois œuvres ont fait l'objet de notre attention, de façon à montrer comment ces figures, dont l'humour est culturellement marqué, orientent les textes sur un plan proprement littéraire (chapitre 3). Puis, dans une deuxième grande partie, il a paru nécessaire de camper les personnages à travers leurs opérations, en tant qu'ils jouent le rôle de ce que l'on a appelé des chevilles oisives de la critique des sociétés de marché. Jamais ouvrières, ces figures n'en restent pas moins dynamiques : par elles s'articulent des « critiques parasitaires de la modernité » (chapitre 4) qui se déploient notamment dans les interactions avec les autres personnages, selon

[52] « *When viewed in this light, literature becomes far more than the repository of shifting historical attitudes toward poverty*. » *Ibid.*

[53] *Ibid.*

une modalité le plus souvent ludique et autotélique qui, pourtant, mène à une redéfinition des valeurs sur lesquelles repose l'ordre établi qu'elles contribuent à subvertir (chapitre 5). Enfin, dans une troisième partie, nous avons cherché à apprécier la puissance d'attrait de ces personnages, en prêtant attention aux voies alternatives au monde marchand qu'elles dessinent. Cette force d'attraction se signale par l'infléchissement des trajectoires d'autres personnages et par une manière de s'imposer et de séduire qui met au défi le système de production et de consommation (chapitre 6), ainsi que par la désignation d'autres modes d'être – le recyclage et le luxe – et la pratique d'une langue d'écriture qui échappe à la logique du jetable – ce par quoi la valeur humaine se trouve réaffirmée (chapitre 7).

Ouvrons ce parcours des récits de la marginalité prestigieuse par un tour d'horizon, en nous tenant encore un peu à distance des textes qui en feront bientôt la matière. Nous verrons combien la provocation que ces personnages suscitent, pour la pensée, a des antécédents, ces derniers venant éclairer la façon, distincte et connectée, qu'ont ces trois auteurs de donner leurs lettres de noblesse au rebut et au superflu.

Première partie :
Figurer les marges des sociétés de marché.
Schnorrers et mendiants orgueilleux

Chapitre 1 – Cadrage du champ

Le cadrage du champ étudié se divisera en deux parties. Il convient en premier lieu de montrer dans quelles continuités culturelles et littéraires se situent les personnages étudiés. On esquissera ensuite la biographie des trois auteurs, non que cet aspect conditionne totalement la lecture critique de leurs œuvres, mais parce que nombre d'éléments de leurs univers fictionnels sont puisés dans les lieux et temporalités propres à ces existences, qui fournissent un matériau de comparaison à première vue.

1. Les représentations de la marginalité : horizon et épaisseur

1.1. Tissu culturel et horizon d'attente

Pour un public de lecteurs ou de spectateurs, rencontrer une figure dans une fiction revient naturellement à l'assimiler ou la distinguer, en tout cas la comparer à des modèles culturels ou littéraires antérieurs. Explorer une figure littéraire suppose, à plus forte raison, d'en esquisser une généalogie, toujours lacunaire mais pas nécessairement arbitraire ; c'est l'objet de ce sous-chapitre que de s'affronter à cette gageure. On propose de suivre pour cela l'approche intégrationniste défendue par Thomas Pavel qui invite à considérer d'un même œil personnages fictifs et personnages réels, si l'on veut bien reconnaître qu'il est peu opératoire de chercher à « distinguer, parmi les messages culturels et symboliques que diffusent les textes de fiction, ceux qui sont véritables et ceux qui sont feints[1] ». Les personnages « référentiels » d'une part, et ceux qui n'ont pas de modèle historique de référence d'autre part, seront considérés dans un seul et même mouvement au cours de cette première exploration du tissu culturel où apparaissent ces figures[2].

[1] Tenant d'une approche qu'il définit comme « de type externe » de la fiction, Thomas Pavel écrit, prenant pour exemple probant deux personnages de Guerre et Paix de Tolstoï : « Natacha […] nous semble-t-elle moins palpable que Napoléon ? Aux yeux de leurs lecteurs, les textes de fiction bénéficient d'une certaine unité discursive, et nulle ligne de faille ne sépare visiblement, dans les mondes qu'ils décrivent, la part de vérité et celle de fiction ». Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 26.

[2] On suit la distinction opérée par Vincent Jouve qui s'appuie sur la terminologie de Philippe Hamon dans « Pour un statut sémiologique des personnages », Roland Barthes et al., *Poétique du récit* [1977], Paris, Points, 2017, p. 122. dans qui évoque des personnages ayant un modèle dans le monde de référence, opposés à des personnages inventés de toute pièce, sans correspondance dans la réalité. V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 29.

Par l'expression de tissu culturel, on situe sans mystère notre perspective dans la ligne de l'héritage des théoriciens et théoriciennes de la littérature qui, au cours des années 1960 et 1970, eurent à cœur de souligner combien tout texte nouveau s'insère au sein d'une longue chaîne de textes dont les écritures, passées et à venir, sont gouvernées par le phénomène d'intertextualité[3]. Le tissu culturel ne désigne pas les événements historiques extérieurs conditionnant la production de l'œuvre, même si on aura l'occasion d'évoquer des éléments contextuels dans les sections suivantes. Il ne s'agit pas non plus de rabattre notre lecture des textes sur une enquête de type génétique, une critique des sources ayant pour seul but d'établir des filiations, des influences, conscientes ou inconscientes, anxieuses ou décomplexées, actualisées dans les personnages construits par Zangwill, Cohen et Cossery. Ce « tissu » renvoie à l'ensemble des langages symboliques qui, à un moment donné, sont à la disposition à l'auteur comme instruments de configuration et de représentation de la réalité[4].

Une telle conception de l'écriture littéraire entre en résonance avec le concept d'horizon d'attente, élaboré par Hans R. Jauss pour théoriser la question de la réception des textes littéraires, dans *Pour une esthétique de la réception*[5]. Si l'on veut savoir évaluer les effets de surprise, de scandale ou constater au contraire la conformité d'une œuvre à l'attente du public, il importe, en premier lieu, de reconnaître l'horizon précédant la parution du texte. « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites[6] ». Cet ensemble de codes et de règles qui forme l'horizon d'attente est clairement convoqué lorsqu'un texte s'affiche comme faisant partie d'un genre aisément identifiable grâce à son paratexte : ainsi, un roman policier paru dans la collection « Série noire » conduira généralement son lecteur à adopter *a priori* un

[3] « Il n'y a pas d'œuvre individuelle. L'œuvre d'un individu est une sorte de nœud qui se produit à l'intérieur d'un tissu culturel au sein duquel l'individu se trouve non pas plongé mais apparu. L'individu est, dès l'origine, un moment de ce tissu culturel. Aussi bien, une œuvre est- elle toujours une œuvre collective ». Collectif, « Introduction au numéro spécial autour de Michel Butor », *L'Arc,* 1969, p. 2. Nous reprenons à notre compte, dans un sens un peu différent, cette expression employée par Michel Butor qui attirait quant à lui l'attention sur l'individu « producteur de l'œuvre » apparu au sein de ce tissu culturel et non sur le personnage de fiction, plutôt délaissé par la critique structuraliste.

[4] Quoique soigneusement contourné par Michel Butor dans la citation, le terme « auteur » nous semble incontournable, et on n'en fera pas l'économie dans nos analyses.

[5] H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*

[6] *Ibid.*, p. 51.

régime de lecture herméneutique, au cours de laquelle chaque détail pourrait s'avérer signifiant, l'aidant à trouver la clé de l'énigme[7].

Le rapport du texte singulier à la série des textes antécédents peut aussi s'envisager un peu différemment, c'est-à-dire sans que ce rapport se limite à la question du genre dans lequel s'inscrit l'objet littéraire. C'est toujours ce rapport que Vincent Jouve considère lorsqu'il propose une grille d'analyse pour comprendre la manière dont un lecteur perçoit des personnages, ce qu'il fait toujours en fonction de son propre univers de référence[8]. L'un des éléments de cet univers de référence, et le plus aisé à explorer, est encore l'épaisseur intertextuelle du personnage[9]. La notion bakhtinienne d'intertextualité, si l'on se réfère à la définition qu'en donne Julia Kristeva prenant le « texte » dans l'acception que lui donne le structuralisme – tout système de signes, verbal ou non verbal, toute réalité en tant que signe porteur de sens[10] – peut, selon Jouve, « fort bien s'appliquer aux personnages, [d'autant mieux] qu'elle a un champ d'action très large[11]». Personnages fictifs, livresques, romanesques, théâtraux, cinématographiques, référentiels ou non, personnages réels, vivants ou non, arrivent en foule depuis le monde de référence du lecteur et contribuent à construire le personnage qu'il rencontre à un moment donné. Ces figures ne viennent jamais seules. Il convient dès lors de s'interroger sur les figures culturelles et intertextuelles que convoquent les personnages de marginaux prestigieux, dans les œuvres à l'étude.

---

[7] Une même œuvre peut bien entendu osciller entre conformité et écart vis-à-vis d'un même élément de l'horizon d'attente, comme le suggère Maxime Decout dans « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature*, 2018, vol. 190, nº 2, p. 21. C'est par exemple ce qui se produit dans *Mendiants et orgueilleux* d'Albert Cossery, qui joue sur les codes du roman noir autant que sur l'intertextualité avec *Crime et Châtiment* de Dostoïevski en invitant sporadiquement son lecteur à adopter un régime de lecture herméneutique sans que cela déjoue le climat général d'absurdité existentielle qui prévaut à la lecture du roman.

[8] La « perception » n'est qu'une première étape dans l'analyse de l'élaboration de ce que Jouve appelle « l'effet-personnage » et qui désigne à la fois la place du lecteur dans l'élaboration du personnage et la place du personnage dans l'activité du lecteur. Vient ensuite la deuxième étape, celle de la « réception » qui permet de mieux mettre l'accent sur le rapport intersubjectif (et non unilatéral) présidant à cet « effet personnage ». V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 27-71.

[9] *Ibid.*, p. 47.

[10] « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » Julia Kristeva, *Sēmeiotikē : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 2017, p. 85.

[11] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 48.

1.2. Valeur de l'indigence - Récits antiques, mythiques et religieux

Monde judéo-chrétien et monde gréco-latin

L'horizon dans lequel s'inscrivent les figures à l'étude est informé avant tout par le choix pour les auteurs de se donner des figures de marginalité socio-économique comme objet de représentation. Se pose d'emblée un problème terminologique : la mendicité ou la gueuserie reçoivent une définition claire ; en revanche, la notion de pauvreté, comme la notion de marge mais pour des raisons différentes, est difficile à définir parce qu'elle échappe à une définition purement économique et ne reçoit qu'une caractérisation négative. Il nous faut avoir recours à une série de synonymes ou quasi-synonymes et nous efforcer le mieux possible de justifier les glissements sémantiques de l'un à l'autre, cette double position d'ouverture et de vigilance s'avérant nécessaire pour rendre compte du spectre de représentations de la marginalité dont les contours sont sujets à des variations et des évolutions dans l'histoire.

Partons d'un terme au sens très large : l'indigence, qui signifie un manque (de moyens économiques, de vigueur ou de capacités intellectuelles), rendant impossible de subvenir à ses propres besoins. Le motif de l'indigence se rencontre dans une multitude de traités sociaux et législatifs, religieux ou séculier, depuis l'invention de l'écriture. Au VIe siècle avant notre ère, la destruction du royaume de Judah entraîne l'éclatement de sa structure sociale et l'exil en Mésopotamie de sa population : la pauvreté, soit le manque de richesses, devient, par la force des choses, un élément définitoire d'une nation en même temps qu'elle se mue en valeur investie positivement, fondant une communauté internationale de la foi qui s'organise autour de l'édition de cette anthologie hétéroclite de textes qu'est l'Ancien Testament. Ce rappel historique attire l'attention sur le caractère circonstanciel de la représentation positive de la pauvreté par la Bible, qui insuffle une forme d'espoir dans un monde reconfiguré brutalement par des conquêtes impériales[12].

Par la suite, cette valorisation du pauvre est animée d'un nouveau souffle par le message chrétien[13]. L'enseignement de nombreux mystiques mettent en exergue la notion de conversion

[12] David Aberbach, « On the 'Holy Poor': from the Hebrew Bible to the Literature of Developing Countries », *Working Paper Series, London School of Economics and Political Science, Department of International Development*, 2017, p. 17-183.

[13] Le vœu de pauvreté est l'un des trois vœux principaux que prononce un homme ou une femme admis dans un Ordre ou une Congrégation religieuse chrétiens, avec le vœu de chasteté et celui d'obéissance à Dieu. S'inscrivant dans le concept de *Sequela Christi*, ce vœu est inspiré par l'invitation de Jésus au jeune homme riche de renoncer à ses biens, suivi du « viens, et suis-moi » (Mt 19, 16-21).

d'indigence en valeur. Pour ne citer qu'un exemple, Paul de Tarse est le premier à incarner la « folie en Christ[14] », qui peut se lire à la fois comme une posture existentielle permettant de remettre en cause les normes d'une époque et comme un masque de piété, une ruse salvatrice en des temps de martyr chrétien. Dans le discours de Paul, la folie est présentée comme une imitation du Christ par plusieurs de ses aspects : abandon des biens matériels et l'affrontement par le fou des moqueries et des humiliations de la foule[15].

Cette réversibilité est aussi celle de l'une des figures majeures de l'Europe chrétienne dès le XIIe siècle, Saint François d'Assise, qui fut le fondateur de l'un des principaux ordres mendiants de la Chrétienté. Dans l'élévation de la pauvreté qu'il opère, et dans sa pratique de la mendicité, corollaires du message d'amour absolu incarné par François, on a pu lire le signe du contrecoup d'un siècle fondamentalement violent. C'est l'interprétation que donne Elie Faure de ce phénomène, qui associe l'écho extraordinaire de François à sa propension à répondre au besoin de douceur qui succéda aux déchirements internes subis par l'Europe médiévale[16].

On voit que la valorisation de l'indigence, entendue dans son double sens de privation de moyens et de raison, est une modalité profonde de la culture judéo-chrétienne. S'il faut lui reconnaître des causes matérielles et circonstancielles, on ne peut éviter de reconnaître que cette valorisation s'est cristallisée, à des moments-clés de son histoire, dans des figures de dénuement volontaire qui ont infléchi profondément la manière de penser la pauvreté en Occident et dans l'Orient judéo-chrétien. Mais la structure de réversibilité qui est celle de l'indigent investi d'un prestige moral n'est ni exclusivement ni strictement associée au christianisme. Elle n'est pas une constante historique dans le christianisme, comme en témoigne la remise en cause par la Réforme du vœu de pauvreté[17]. Du reste, la valorisation du pauvre se rencontre dans toutes

[14] Elle trouve des résonances dans le monde orthodoxe et, au-delà de la chrétienté, dans le bouddhisme avec la notion de folle sagesse ou dans le soufisme musulman dans la figure de Malamati.

[15] « Que nul ne s'abuse lui-même : si quelqu'un parmi vous pense être sage selon ce siècle, qu'il devienne fou, afin de devenir sage. / Car la sagesse de ce monde est une folie devant Dieu. Aussi est-il écrit : Il prend les sages dans leur ruse. Et encore : Le Seigneur connaît les pensées des sages, Il sait qu'elles sont vaines. » Corinthiens, 3 :17-20.

[16] « C'est par réaction que la douceur naquit. Elle fut absolue comme la violence […]. François d'Assise aima avec l'emportement que les hommes de son époque mettaient à tuer […] Il s'endormait sous les arbres et s'éveillait au même endroit. Il appelait à lui les bêtes, il chantait, gazouillait, sifflait avec elles, il mendiait pour elles. » Élie Faure, *Histoire de l'art*, Paris, Plon, 1939, vol.II, L'art médiéval, p. 348. Faure identifie la cause de ces déchirements médiévaux dans l'apparition d'injonctions contradictoires : le sens croissant des droits individuels, le sentiment du devoir social et la tentation d'employer la terreur des supplices infernaux comme levier de pouvoir.

[17] Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 7. 2.

sortes de figures et de récits issus de contextes antérieurs ou d'abord extérieurs au monde judéo-chrétien.

Chez les Grecs de l'Antiquité, c'est surtout le geste de l'accueil de l'hôte qui est sacré, et cette sacralisation se manifeste par la présence des dieux. Nous reviendrons sur la notion de « théoxénie », la visite d'un dieu sous les traits d'un mendiant dans la maison d'un mortel, pour tester son hospitalité[18]. Retenons que cette tendance existe dans la religion grecque et latine, ainsi que dans de nombreux contes et récits de la mythologie, où un dieu apparaît comme un être mystérieux que l'on ne reconnaît pas au premier abord parce qu'il se montre sous les traits d'un indigent[19].

Pensons aussi aux pièces du théâtre attique puis gréco-latin qui foisonnent de « parasites » : ces personnages comiques, inspirés de types historiques avérés, qui, sans autre moyen de subsistance, compensaient le prix du repas qu'on leur offrait par des divertissements et des flatteries de qualité, sans quoi ils étaient chassés le ventre vide. Il y a un prestige du parasite qui exerce un attrait sur son hôte. Ce dernier est aussi son spectateur. Tant que l'impression exercée par le parasite dure, l'hospitalité est garantie – or celle-ci est vitale, car il n'a pas d'autre moyen de subsistance[20]. Mais contrairement à ce que l'on a vu précédemment avec François d'Assise dans le cadre de l'imitation du modèle christique, le prestige du parasite ne tient pas à son indigence en tant que telle, car elle ne résulte pas d'un vœu de pureté et ne signale pas une vertu particulière[21]. Le prestige du parasite se traduit néanmoins, comme dans les miracles chrétiens, par sa propension à troquer « du logiciel contre de la matière » : la

[18] Voir le chapitre 5. 2.

[19] L'épisode d'Ulysse déguisé en mendiant dans l'*Odyssée* est en quelque sorte la réécriture de ce motif. Homère, *Odyssée,* 290 sq.

[20] Voir notamment l'étude par Anne Tomiche des « victoires » des parasites dans la comédie latine et ses avatars, dans le chapitre intitulé « … Ou comment s'en débarasser », Myriam Roman et Anne Tomiche (dir.), *Figures du parasite*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 70-72.

[21] Qu'on la juge ou non fortuite, une convergence existe bel et bien entre le traitement du parasite chez Aristophane par exemple et la vertu du dénuement de l'éthique chrétienne, voir à ce sujet Bronisław Geremek, *Les Fils de Caïn : l'image des pauvres et des vagabonds dans la littérature européenne du XVe au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 46.

transsubstantiation opère en quelque sorte, puisque ses mots d'esprits donnent lieu à de la nourriture[22].

C'est encore cette polarité du spirituel et du matériel qui fonde le prestige de Diogène de Sinope. Ce que l'on connaît de lui provient essentiellement de la somme d'anecdotes légendaires qui circulèrent à son propos parmi les habitants d'Athènes à partir du Ve siècle avant notre ère. Les motifs qui le caractérisent sont le logement de fortune, une jarre couchée sur le flanc, le bâton, l'écuelle, l'aboiement et le rire acerbe. Un invariant structurel dans toutes ses représentations est en outre le lien entre le choix d'une existence de dénuement d'une part, et, d'autre part, la liberté qu'il se donne de critiquer les conventions sociales. Cette liberté résulte de ce choix, et consiste à pouvoir railler les hommes avec force et mordant, celui du chien sous le signe duquel se place le philosophe cynique. La pauvreté n'est pas ici exaltée en tant que telle, mais en tant qu'elle permet de chasser la tentation que chacun, y compris Diogène, serait susceptible de nourrir s'il se laissait bercer par l'illusion de valeur que confèrerait même une once de prestige social.

Goha/Nasreddin/Hershele : une généalogie plus directe de ces figures ?

Dans les sociétés dont le système social et l'échelle de valeurs sont fondés sur les textes de la religion musulmane (ainsi de l'Égypte de Cossery, même s'il est quant à lui d'une famille copte), on ne valorise pas tant l'indigent que l'acte de donner : on sait que la charité, *Zakat*, constitue l'un des cinq piliers de l'Islam. Existe-t-il toutefois dans le monde musulman des figures qui valorisent l'indigence en tant que telles ? Le personnage de Goha (ou Joha, Djoha ou Hodja, selon les versions) nous intéresse à plus d'un titre, notamment parce qu'il est un point de confluence tangible de diverses traditions : dans cette figure mythique transculturelle s'originent des lignées de personnages qui ont bien pu, à des degrés divers, irriguer les trois œuvres que nous étudions.

Goha circule derrière une multitude d'appellations dans un territoire qui s'étend sur toute l'aire d'influence de l'Empire ottoman. En Afghanistan, en Azerbaïdjan et en Iran, on le nomme Mollah Nasreddin et en Turquie, il est connu sous le nom de Nasreddin Hodja. Il nourrit aussi

[22] « Nous passons du logiciel au matériel, du verbe à la chair, à la pierre, de la parole au référent ». Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Pluriel, 2014, p. 65. Nuançons la portée de l'image en précisant que, pour le chrétien, l'hostie n'est pas considérée comme de la nourriture.

la tradition orale sicilienne en rejoignant la figure de Giufà. Enfin, il se superpose, selon certains, à une figure de bouffon juif ashkénaze, Hershele Ostroppoler.

Dans le monde musulman, où il est encore une figure bien connue, il est le protagoniste d'une multitude d'histoires qui, généralement courtes et bouffonnes, comportent une morale tantôt absurde tantôt ingénieuse, reflétant l'enseignement prodigué par cet ouléma (savant, docteur de la loi coranique) à l'aura paradoxale. Les représentations qu'on en donne le montrent coiffé d'un turban, symbole d'une autorité morale, même si celle-ci s'expose toujours au risque d'être moquée. Il est juché sur le dos d'un âne, assis à l'envers, faisant face à l'arrière-train de l'animal. Les histoires qui le mettent en scène obéissent à une structure ternaire presque systématique :

> D'abord, exposition très brève d'une situation initiale, presque toujours solidement plantée dans la réalité la plus quotidienne, parfois la plus triviale ; puis la confrontation du personnage avec un ou plusieurs interlocuteurs qui aboutit à une situation de conflit ou de déséquilibre, même quand cet adversaire n'est autre que lui-même.[23]

C'est sous ces abords que la figure mythique traverse la culture orale du monde arabe depuis le XIIIe siècle : on situe entre 1209 et 1284 la vie du personnage historique ottoman du *mollah*, Nasreddine Hodja, qui la nourrit. Certaines de ses histoires ont été compilées au prisme d'une lecture hautement spirituelle, celle de la tradition soufie[24]. Cet ingénu, qui s'avère souvent plein de sagesse est bien, conformément à la définition qu'en propose Barthes, un « mythe » du fait de « l'utilisation quotidienne et multiforme de ce personnage » et parce qu'il est « un creux, une forme réceptacle capable d'épouser toutes sortes de situations »[25]. En l'occurrence, il s'agit de « situations » où un défaut de sens commun est converti, par l'opération du récit court, en un signe de force morale ou spirituelle. Selon Irène Fenoglio, le personnage mythique de Goha est clairement l'une des sources d'inspiration d'Albert Cossery dans la composition de son personnage de marginal prestigieux Gohar, dans *Mendiants et orgueilleux*[26].

---

[23] Jean-Louis Maunoury (dir.), *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja*, Paris, Phébus, 1992. La première traduction en anglais l'intègre à la tradition des bouffons de cour comme en témoigne le titre de l'édition par W. Webber (dir.), *The Turkish Jester or The Pleasantries of Cogia Nasr Eddin Effendi*, traduit par George Borrow, Ipswich, 1884.

[24] Idries Shah (dir.), *The Exploits of The Incomparable Mulla Nasrudin*, Londres, Cape, 1969.

[25]Roland Barthes, « Le Mythe aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1954., cité par Irène Fenoglio, « Caricature et représentation du mythe : Goha » dans Jean-Claude Vatin (dir.), *Images d'Égypte*, Égypte / Soudan, CEDEJ, 1992, p. 133-143.

[26] I. Fenoglio, « Caricature et représentation du mythe », art cit.

On le retrouve dans le monde judéo-espagnol, et jusqu'à la Sicile, où les histoires de Giufà se retrouvent dans des compilations des récits de la littérature orale italienne[27]. Un article, faisant état de ces connexions, rapporte que l'une de ces histoires se retrouve dans le premier roman picaresque espagnol : *La vida de Lazarillo de Tormes*[28]. En allant chercher plus à l'Est, on en trouve des avatars jusqu'en Asie mineure et centrale, en passant par les pays balkaniques et le monde ashkénaze. Selon certaines interprétations, cette figure rejoint le personnage de bouffon *yiddish* Hershele Ostropoler, personnage historique du XVIIIe siècle qui officia dans diverses cours de *rebbe* hassidim[29]. Comme Nasreddine Hodja, Hershele est d'abord un personnage référentiel ayant réellement existé qui, au cours des siècles suivants, s'est mué en figure mythique peuplant les contes oraux et les spectacles vivants du folklore ashkénaze – un monde où Israel Zangwill puise une partie de son univers et de ses protagonistes.

Au cours des migrations de la figure, celle-ci évolue sémantiquement et ses traits de caractères peuvent d'ailleurs sembler antithétiques : crédule ou astucieux, ingénu ou rusé, idiot ou philosophe, moraliste ou escroc… Dans les histoires traditionnelles de Nasreddine Hodja, il est malicieux et sait user de logique formelle. En revanche, dans l'une des vingt-huit histoires orales en judéo-espagnol recueillies par Matilda Cohen-Sarano, Djoha est un pauvre homme naïf et souvent berné, plutôt qu'un sage génial :

> [S]e répète ce qui est effectivement une expression judéo-espagnole : *kén metyó Djohá en mi suká?*, "qui a mis Djoha dans ma suká?", qui signifie "que fait cet intrus chez nous? Jetons-le dehors !" […] Djoha échoue ici dans son entreprise mais il est aussi celui qui, par son attitude asociale, se met au ban de la communauté.[30]

Cet aspect évoque les caractéristiques du *shlemiehl* dans la tradition ashkénaze : le malchanceux, celui que l'on retrouve par exemple dans la figure de Gimpel le naïf, chez Isaac Bashevis Singer (traduit en anglais par l'auteur sous le titre *Simple Gimpel*), ou dans le personnage de Jérémie, sous la plume d'Albert Cohen.

---

[27] Francesca Maria Corrao, *Giufà il furbo, lo sciocco, il saggio*, Milano, A. Mondadori, 1991.Voir l'une de ces histoires compilée par Italo Calvino, *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Torino, Einaudi, 1956, p. 787-789.

[28] Marie-Christine Bornes-Varol, « Djoha juif dans l'Empire ottoman », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 1995, vol. 77, nº 1, p. 63.

[29] Matilda Cohen-Sarano, « L'orizzonte Ebraico di Giocha » dans *Relazione per il convegno « Gil orizzonti di Giufà »*, Noto (Sicile), 1994, p. 7. Cité par M.-C. Bornes-Varol, « Djoha juif dans l'Empire ottoman », art cit, p. 71.

[30] M.-C. Bornes-Varol, « Djoha juif dans l'Empire ottoman », art cit, p. 67.

Derrière ces différentes moutures de la figure, le trait le plus constant semble être en définitive l'inadaptation aux normes sociales. « Il marque les limites du groupe en matière de tolérance sociale et sert de repoussoir aux membres de la communauté[31]. » Mais s'il encourt la mise au ban, « l'exclusion n'est jamais effective, quelque puissante soit l'exaspération de ses coreligionnaires[32] ». Il existe même quelques histoires où Djoha est récompensé et où les choses tournent à son avantage, suivant l'idée répandue selon laquelle la chance sourit au simple.

Dans ce panorama de généalogies plus ou moins directes, on devine donc la nature complexe des liens par lesquels s'enchevêtrent, d'une part, la simplicité, qui prend parfois le nom de folie, et, d'autre part, la pauvreté[33]. Ces deux formes d'indigence sont problématiques du fait des soupçons qu'elles suscitent : la folie doit-elle être prise comme le signe d'un manque de raison ou d'un accès supérieur à la spiritualité ? La pauvreté est-elle la marque d'un manque subi ou le résultat d'un choix éthique ? Dans les récits mythiques et religieux, ces deux motifs fonctionnent en outre comme les catalyseurs d'une critique adressée à l'encontre de la hiérarchie, qu'elle soit politique, sociale, morale ou religieuse.

1.3. La « pauvreté insoumise » du XVIe au XVIIIe siècles. Discours sociaux et textes littéraires

Le traitement de la figure du pauvre par la littérature gagne à être considéré en relation avec les écrits sociaux, législatifs (religieux ou non), juridiques ou philanthropiques traitant de l'indigence car il est ainsi possible de voir comment se nourrissent ou s'opposent différents types de ce que nous appellerons, après Dominique Maingueneau, des « discours constituants[34] ». La démarche de Bronislaw Geremek en prend acte qui, dans *Fils de Caïn, L'image des pauvres et des vagabonds dans la littérature européenne du XVe au XVIIe siècles,*

[31] *Ibid.*, p. 72.

[32] *Ibid.*

[33] D'autres exemples pourraient bien sûr être cités pour compléter ce qui ne prétend pas être un compte-rendu exhaustif : ainsi la figure du bouffon du monde médiéval, employé pour le divertissement de la cour grâce à des pitreries grotesques. Selon les catégories de bouffon, ces pitreries signalent tantôt un défaut de raison (c'est le cas du fou dit naturel), tantôt une abdication volontaire quoique momentanée de la faculté de raisonner comme tout un chacun (le fou artificiel).

[34] Sous cette catégorie, le critique propose de regrouper les discours littéraire, religieux, scientifique et philosophique parce qu'ils ont en commun les caractères suivants : donner sens aux actes de la collectivité et contribuer ainsi à sa fondation, à la détermination de son lieu et à l'élaboration de sa mémoire. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 47.

se donne pour programme d'étudier de conserve deux phénomènes. Il cherche à répondre à la question de « savoir s'il existe une relation directe entre l'essor de [la littérature de gueuserie en tant que genre] et la montée [du paupérisme] en tant que phénomène social[35] ». C'est en effet en identifiant des jalons dans l'histoire de la gestion et des représentations de la pauvreté, que l'on peut se figurer l'univers de référence au sein duquel s'inscrivent les personnages de mendiants dans des œuvres de fiction du XXe siècle.

Plusieurs historiens des idées s'accordent à voir une rupture dans le traitement de l'indigence par les sociétés de l'Europe moderne au XVIIe siècle. Au seuil de l'*Histoire de la folie à l'âge classique,* Foucault fait de la création de l'Hôpital Général de Paris en 1656 un événement institutionnel et symbolique fondateur en ce qui concerne le rapport que les sociétés occidentales entretiennent avec leurs marges. À partir de ce moment, la société se met à y enfermer tout ce qu'elle appréhende comme des dangers, sans distinction : « Vénériens, débauchés, dissipateurs, homosexuels, blasphémateurs, alchimistes, libertins : toute une population bariolée se trouve d'un coup, dans la seconde moitié du XVIe siècle, rejetée au-delà d'une ligne de partage, et recluse dans des asiles, qui devaient devenir, après un siècle ou deux, les champs clos de la folie[36] ». L'ampleur de ce geste d'enfermement révèle la logique de sa procédure : par le fait d'interner ensemble les fous et les pauvres se dévoile d'abord un rapport à la folie. Dépouillée de sa positivité mystique, elle est visée désormais pour ce qu'elle n'est pas : désignée comme un manque, une absence de raison. Cet acte dévoile aussi un certain rapport à l'indigence. Les insensés et les miséreux incarnent, pour l'Âge classique, ce qu'il y a d'inhumain dans l'homme : le fait de ne pas pouvoir répondre de sa propre existence, d'être incapable d'assumer une action productive. Cette logique dit que le mal originel est la paresse et que l'oisiveté est la mère de tous les vices. Si le travail est la santé, c'est qu'il empêche positivement d'être nuisible à la société. La misère ne peut donc plus être exaltée dans le geste charitable qui la soulageait : il s'agit tout simplement de la soustraire à la vue, pour mieux la supprimer. Le critère qui permet d'évaluer la raison d'être d'un humain, et donc sa valeur, se résume à sa productivité. En miroir, le danger qu'un individu fait peser sur la société s'évalue à proportion de l'absence d'effort qu'il semble décidé à fournir pour sortir de la situation d'improductivité dans laquelle il se trouve, que cette improductivité découle de causes physiques (infirmité), mentales (aliénés, débauchés) ou socio-économiques (endettés,

[35] B. Geremek, *Les fils de Caïn*, *op. cit.*, p. 45.

[36] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 116.

indigents, vagabonds). Parce qu'elle est identifiée comme un obstacle, cette « pauvreté insoumise qui cherche à échapper à cet ordre » fait donc l'objet d'efforts visant à circonscrire cette population[37] ; Foucault voit dans cet effort le sens de l'épisode du « Grand Enfermement » qui donne un tour de clé au cœur du XVIIe siècle français[38].

On peut identifier un effort similaire de circonscription des marges dans les proclamations élisabéthaines de 1572 et 1597 contre les vagabonds en Angleterre. Ces textes législatifs cherchent à « mettre un terme à l'errance », pour reprendre l'expression polysémique de Pascale Drouet[39]. Il s'agit à la fois d'imposer un terme au sens de « limite » à l'essor du vagabondage que connaît le XVIe siècle, et de nommer ceux qui le propagent[40]. Son étude de la filouterie dans l'Angleterre élisabéthaine montre que l'effort des autorités pour réduire ce phénomène se matérialise de deux manières : d'abord, le contenu des proclamations vise à sédentariser artificiellement les traîne-savates[41]. Mais cet effort prend aussi forme par les signifiants employés pour s'y référer : l'un des moyens de stigmatiser l'errance consiste à associer, dans les mêmes textes, des termes signalant absence d'ancrage géographique (les verbes : *going about, wandring abroad, loytering, do travayle*) à des termes signalant conjointement l'absence d'ancrage socio-économique et l'oisiveté suspecte (les substantifs *vacabounds, mysdoers, mightie valiaunt beggers, strenge beggars, vagarant persons, sturdy*

[37] *Ibid.*, p. 72.

[38] Cette lecture d'une histoire de la folie n'est pas strictement linéaire et, en tant que telle, n'exclut pas des heurts et des sursauts. Au XVIIIe siècle, Diderot ainsi pu renouer avec une tradition disparue, mettant en scène le personnage désigné comme LUI dans *Le Neveu de Rameau,* qui doit beaucoup au modèle du bouffon médiéval, dans lequel il « découvre un moyen négligé pour arriver à la vérité, ce qui préfigure déjà chez lui la sympathie que le XIXe sentira par la suite pour les forces parfois fécondes de la déraison. Voir Heather Arden, « Le fou, la sottie et Le neveu de Rameau », *Dix-Huitième Siècle*, 1975, vol. 7, n° 1, p. 211. Foucault relève « la signification de cette existence déraisonnable que figure le Neveu de Rameau, d'une manière qui est secrète encore pour ses contemporains, mais qui est décisive pour notre regard rétrospectif ». Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 364.

[39] Pascale Drouet, *De la filouterie dans l'Angleterre de la Renaissance : études sur Shakespeare et ses contemporains*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2013, p. 20.

[40] Pascale Drouet rappelle l'étymologie première du mot vagabond : « un emprunt (1382) comme l'ancien provencal *vagabon* (v.1300) au latin archaïque et post-classique *vagabundus* […] : qui se propage en parlant d'une flamme », citant Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, p. 3985. Sur les rapports d'affinité entre errance et marginalité et sur la polysémie du verbe errer (« aller çà et là à l'aventure » d'une part et « se tromper, s'éloigner du droit chemin » d'autre part), voir aussi Arlette Bouloumié (dir.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 20.

[41] Cette tendance se consolide au cours du XVIIe siècle avec par une loi votée sous Jacques 1er en 1603 qui précise que les pauvres ne pourront mendier légalement que dans le périmètre proche de leur paroisse d'origine ou de la paroisse qu'ils ont dernièrement traversée. Le règne de Charles Ier est, quant à lui, ponctué, entre 1628 à 1634, par six proclamations contre les vagabonds *De la filouterie dans l'Angleterre de la Renaissance*, *op. cit.*, chapitre 2.3 et 2.4.

beggers, roges, ydle persons, masterless men), ce qui suggère combien l'un implique les deux autres. C'est en faisant fonds sur cette implication réciproque que ces proclamations créent le délit de vagabondage en Angleterre et déclenchent la mise en œuvre d'un système punitif qui se radicalise au cours du XVIe siècle. Ce système est appuyé par la multitude de pamphlets contre la pègre édités à cette époque. Tant au sein des textes législatifs que dans la plupart de ces pamphlets et brochures, « le vagabond reste emprisonné dans un axe paradigmatique, celui des coureurs de route ou celui des petits escrocs[42] ». Quoique polyvalent et mobile dans les faits, le vagabond reste comme figé dans ces discours.

Cet effort de compartimentation des législateurs et des pamphlétaires est en retour moqué par des écrivains contemporains, animés par l'impulsion inverse d'explorer ces univers de la gueuserie dans leur épaisseur. Dans le théâtre de l'Angleterre renaissante, le pieds-poudreux est un personnage à part entière, notamment lorsque le dramaturge le « dote d'une biographie minimale, l'intègre à l'intrigue de sa pièce de façon significative et le situe, de surcroît, dans une continuité littéraire[43] » : autant de marques de son déploiement sur l'axe syntagmatique de la fiction, donnant au lecteur la possibilité d'éprouver de la sympathie pour ce personnage et de lui reconnaître un prestige. L'un des personnages comiques les plus fascinants chez Shakespeare, que le dramaturge fait figurer dans quatre de ses pièces, combine des caractéristiques qui *a priori* s'entrechoquent : naissance aristocratique, biographie errante, fonctions de chevalier et affiliation à une bande de vauriens qu'il dirige, dès sa première apparition. Sir John Falstaff, car il s'agit de lui[44], a notamment de multiples visages dans *Henri IV* où il improvise des exposés théâtraux dont il est à la fois auteur, acteur et spectateur, et y devient l'incarnation de l'hyperbole[45].

Outre l'histrion qui se travestit et trompe son monde, d'autres personnages de vagabonds flamboyants peuplent les pièces de l'époque élisabéthaine. Pour rester chez Shakespeare, on citera l'homme de mauvaise vie (*rogue*) Autolycus qui, dans *The Winter's Tale*, échappe

[42] *Ibid.*, p. 42.

[43] *Ibid.*

[44] Falstaff figure dans *Henry IV*, *part I, Henry IV, part II*, *Henry V* et *The Merry Wives of Windsor*. On date l'écriture de ces pièces avant 1597 ou autour de cette année. William Shakespeare, *The Works of William Shakespeare in Nine Volumes*, Londres, Chapman and Hall, 1866.

[45] Comme le rappelle Pascale Drouet dans le troisième chapitre de son étude, cette pièce est jouée en 1597, l'année où une importante loi sur les vagabonds est remaniée, par laquelle les autorités durcissent les châtiments ; la loi incite en outre à distinguer les baladins sans tutelle des acteurs professionnels. P. Drouet, *De la filouterie dans l'Angleterre de la Renaissance*, *op. cit.*

largement à une réduction identitaire le confinant à une position de passivité[46]. S'il est un colporteur balloté par la vie (il se dit « *tinker* » et s'affilie à un peuple errant[47]), il entremêle les fils des intrigues, les déjoue ou les contourne tout au long de la pièce. Il rejoint une tradition de personnages de marginaux mobiles, distincte de la catégorie de bouffons de comédie associés à une cour, à un lieu. D'autres encore, qu'étudie William Carroll dans son étude *Fat King, Lean Beggar,* s'inscrivent dans une lignée qui culmine avec Edgar, déguisé en Tom of Bedlam, dans *The King Lear*. Cette figure de fou déborde les frontières entre deux catégories bien établies dans la comédie, que sont le pauvre muet et le rusé agile : Edgar est un gentilhomme déchu qui, déguisé en « pauvre Tom », choisit la vocation de parasite. Il illustre parfaitement la thèse de Carroll selon laquelle et le roi et le mendiant sont les deux faces de la même médaille[48]. On retrouve, dans une certaine mesure, ce schéma de la réversibilité dans le roman de Zangwill *The King of Schnorrers.*

Des critiques zangwilliens souligneront les affinités du personnage principal de ce roman avec le *pìcaro*[49]. L'inspiration picaresque a aussi été convoquée pour étudier certains aspects de l'œuvre cohénienne[50]. Il faut présenter cette figure pour esquisser l'horizon sur lequel se dessinent les personnages à l'étude. Une connotation de « mauvaise vie » est très tôt associée au terme de *pìcaro*, à l'étymologie incertaine. Le terme se popularise dans le dernier tiers du XVIe siècle en Espagne pour désigner un individu « de basse extraction et d'ascendance infâme

[46] Sur la figure du vaurien, ou homme de mauvaise vie,voir l'ouvrage consacré au genre picaresque dans une perspective comparée, qui fait usage de ce terme de « *roguery* », Claudio Guillén, *The Anatomies of Roguery. A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature*, London & New York, Garland Publishing, 1987. Ce texte reprend la thèse de Guillén soutenue en 1957 à Harvard.

[47] *The Winter's Tale*, Acte IV, scène III. Le *tinker* est l'équivalent du *peddlar* qui vit du commerce de petites marchandises.

[48] « *Each term of this habitually paired inversion [king and beggar] requires the other in order to mount a full definition of its own identity.* » William C. Carroll, *Fat King, Lean Beggar: Representations of Poverty in the Age of Shakespeare*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1996, p. 9.

[49] L'intrigue montre l'ascension « irrésistible et picaresque » du roi des *Schnorrers* autoproclamé et incontesté, « prince de l'intimidation éthique et sociale, […] mendiant virtuose de son état, […] talmudiste émérite, tapeur professionnel et patenté », comme le décrit Richard Marienstras dans la préface qu'il signe pour l'une des éditions française du roman : Israel Zangwill, *Le Roi des Schnorrers*, traduit par Sylvie et Odile Finkielsztajn, Paris, J.-C. Lattès, 1980, p. XII-XIII. Voir aussi les termes de Meri-Jane Rochelson : *« a picaresque Jewish tale set in eighteenth-century London* », pour désigner *The King of Schnorrers*, dans son introduction de *Children of the Ghetto: A Study of a Peculiar People*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, p. 14-15.

[50] Voir la thèse de Véronique Maisier-Eynon, *L'inspiration picaresque dans l'œuvre romanesque d'Albert Cohen,* Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris, 1998. Ce travail, qui s'intéresse notamment aux conditions de production d'écriture par Cohen, envisagé dans sa situation de déraciné, coupé de sa culture d'origine, tend à montrer que ses romans n'offrent pas une imitation du picaresque mais en proposent une transformation, opérant par une « picarisation » du héros Solal et une glorification des petites gens que sont les Valeureux.

[…] inéluctablement promis à une vie misérable, même s'il parvient parfois à s'élever quelque peu dans l'échelle sociale[51] ». En accord avec l'idéologie de la société de l'époque, en lui s'associent la misère et le vice. La suspicion qui pèse sur lui n'est pas sans lien avec « la "*mancha*", cette tache de sang impur propre au "*converso*", ce juif converti marginalisé par l'idéologie de la "*limpieza de sangre*" (la pureté de sang) qui sévit alors en Espagne[52] ». Marqué par un déterminisme, le *pìcaro* est aussi voué à s'arracher à son milieu : c'est cette dynamique d'ascension, comportant des risques de rechute, qui anime ces récits. Le picaresque viendra plus tard désigner un genre qui s'incarne dans trois textes espagnols canoniques (*Lazarillo, Guzmán, Buscón)*, institutionnalisés comme tels en France du fait de leur publication commune sous le titre de *Romans picaresques espagnols*, dans l'édition « Pléiade » établie par Maurice Molho et Jean-François Reille[53]. Le déracinement profond du *pìcaro* crée les conditions d'une « déambulation solitaire à portée existentielle » et d'un regard critique apte à déchiffrer « la fausseté des signes […] ainsi que l'hostilité et l'hypocrisie foncières du monde », dont des études critiques se sont attelé à identifier les échos au sein de romans des XXe et XXIe siècles[54].

Le personnage de gueux, errant dans une société qu'il traverse de part en part, occasionnellement fripon, crée les conditions d'une visée idéologique des textes[55]. En effet, par cette traversée, c'est toute une matière sociale, morale et religieuse qui est travaillée. Avec le picaresque « le regard se dirige [désormais] vers l'imperfection humaine[56] », vers le monde du bas, tant social que corporel. Cette figure relève d'un mouvement plus général que Mikhaïl Bakhtine associe à la Renaissance, période au cours de laquelle, selon lui, « le tableau hiérarchique du monde s'est désagrégé ; ses éléments ont été remis sur le même plan, le haut et le bas sont devenus relatifs[57] ». De tels personnages sont à la fois le vecteur et le produit d'une

[51] C. Pinçonnat, « Échos picaresques dans le roman du XXe siècle : mise en perspective et tentative de problématisation », art cit, p. 14.

[52] *Ibid.*

[53] Maurice Molho et Jean-François Reille (dir.), *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, 1968.

[54] C. Pinçonnat, « Échos picaresques dans le roman du XXe siècle : mise en perspective et tentative de problématisation », art cit, p. 15. Voir également la thèse de littérature comparée d'Erika Riberi, dirigée par C. Pinçonnat, qui explore la manière dont ce type de personnages urbains fonctionne dans l'économie de romans contemporains. *Barcelone, Marseille et Naples, territoires du pícaro urbain : modéliser un discours littéraire de la marge*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, 2018.

[55] Il rejoint en cela la figure du *trickster* ou « fripon divin », sur laquelle nous reviendrons plus longuement dans le chapitre 5.

[56] C. Pinçonnat cite ici Thomas Pavel, *La Pensée du roman, op. cit.* « Échos picaresques dans le roman du XXe siècle : mise en perspective et tentative de problématisation », art cit, p. 17.

[57] Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Paris, Gallimard, 1987, p. 361.

telle désagrégation par le mélange qu'ils incarnent, proprement grotesque si l'on entend le grotesque comme « une mésalliance incongrue et inexplicable d'éléments hétérogènes que dominent le comique et l'étrange[58] ». On voit combien des enjeux poétiques, culturels et éthiques sont attachés à l'intervention de ces figures dans des textes qu'on ne saurait aborder sous le seul angle d'une étude de personnage.

1.4. Le XIXe siècle : sortir la pauvreté de son statut d'objet (de débat) ?

Le XIXe siècle présente une continuité avec le paradigme dont Foucault a décrit la mise en place pour le XVIIe qui, au sein des sociétés occidentales modernes, s'est mis à diviser l'humanité entre utiles et inutiles, productifs et improductifs. Là encore, cette vision du monde se traduit par la mise en œuvre de législations, notamment au Royaume-Uni. Après les proclamations élisabéthaines évoquées plus haut, la seconde phase des *Poor Laws*, à partir de 1834, marque l'abolition de l'assistance à domicile pour les indigents. Concrètement, elles suppriment le revenu minimum qui avait été instauré à la fin du XVIIIe siècle avec la loi de *Speenhamland*. Ces décisions vont de pair avec la création de centaines d'hospices prenant le nom de « maisons de travail » (*workhouses*) où sont désormais enfermés les indigents[59]. La logique est la suivante : on assiste les pauvres à condition de les enfermer et de les employer. En France, le délit de vagabondage apparaît dans le Code pénal en 1810[60]. En Allemagne à partir des années 1860-1870, les pratiques de charité individuelle déclinent, au profit de l'établissement de structures d'accueil temporaire centralisées, pour les vagabonds[61]. Ceci résulte d'une volonté, de la part de l'administration, d'associer l'objectif de soutien ponctuel

[58] Voir l'introduction de J. Kauffmann, *Grotesque et marginalité*, *op. cit.*

[59] Karl Polanyi voit dans cette seconde phase des *Poor Laws* un jalon capital pour « comprendre la civilisation du XIXe siècle, un moule dont sort notre conscience sociale, notre représentation de la pauvreté ». Il identifie par ailleurs cette multiplication concomitante des *workhouses* avec le début de la création d'un « véritable marché du travail en Angleterre ». K. Polanyi, *La Grande Transformation*, *op. cit.*, p. 7.

[60] « Les vagabonds ou gens sans aveu sont ceux qui n'ont ni domicile certain, ni moyens de subsistance, et qui n'exercent habituellement ni métier, ni profession ». *Le droit pénal français progressif et comparé : Code pénal français*, 1810, art. 270. On voit dans la formulation combien l'article, condamnant lesdits vagabonds à trois à six mois d'emprisonnement (*Ibid,* art. 271), vise, derrière l'absence d'ancrage géographique, l'absence d'ancrage socio-économique.

[61] Nous revenons sur ce point dans le chapitre 2.1.4.

des populations démunies et errantes à sa réduction drastique[62]. Derrière ces divers contextes législatifs et administratifs européens sourd une même volonté : œuvrer contre le vagabondage et l'institutionnalisation de la charité. Il s'agit de réduire la mendicité, voire de s'en débarrasser, et surtout de ne pas l'entretenir.

Parallèlement à ce traitement institutionnel de l'indigence par l'enfermement, la question de la pauvreté devient un enjeu de communication majeur de la vie politique et intellectuelle tout au long du XIXe siècle, scandé par des révoltes populaires. Les courants d'idées sociales et humanitaires inspirent la fiction qui prend en charge « le grand et obscur problème » des inégalités à l'origine de ces révoltes[63]. En France, Eugène Sue rencontre un succès considérable avec des romans-feuilletons à thèmes sociaux, notamment *Les Mystères de Paris,* 1842-1843, et *Le Juif errant*, 1844-1845. L'immense écho de ces romans, aussi bien en France qu'à l'étranger, s'explique par la nouveauté du genre, à l'heure où la presse se développe et voit s'accroître son lectorat. Mais il tient aussi au choix des sujets et de leur traitement, qui comprend la représentation réaliste des milieux populaires et/ou de la misère. Une telle ambition anime *Les Misérables* de Victor Hugo, les romans de Georges Sand, d'Émile Zola ou d'Alexandre Dumas ou même d'Honoré de Balzac. En Angleterre, l'œuvre de Charles Dickens s'attache à défendre la dignité des franges les plus affectées par la révolution industrielle et par l'économie productiviste – ainsi de Betty Higden, dans *Our Mutual Friend* (1864-1865), une femme trop âgée pour travailler qui refuse de se voir internée dans un hospice. Le roman laisse clairement percevoir l'injustice de cette situation par le biais d'interventions narratoriales. Les romans de l'anglaise Margaret Harkness dépeignent avec un certain *pathos* des personnes marginalisées réduites à la mendicité, voyant les désastres se succéder après la perte de leur emploi, en particulier dans *Out of Work,* paru en 1888. Par son travail de journaliste radicale, Margaret Harkness informe et nourrit la mise en récit de ces thèmes d'une vision documentée des inégalités créées par la société victorienne. Chez Sue, qui se dit socialiste peu après 1848, ces thèmes s'articulent à une vision utopiste cherchant à rétablir une harmonie des classes que symbolise le vif et actif intérêt de Rodolphe de Gerolstein, le héros des *Mystères de Paris,* pour

[62]Voir l'une des rares études historiques du phénomène des *schnorrers*, étayée par le dépouillage d'archives des communautés juives allemandes, des organisations de charités et du Ministère de l'Intérieur du Reich : Roni Aaron Bornstein, *Schnorrers: Wandering Jews in Germany 1850-1914*, Tel Aviv, Dekel, 2013.

[63] Victor Hugo emploie cette formule restée célèbre dans ce que l'on retiendra comme son « discours sur la misère » prononcé le 9 juillet 1849 à la tribune de l'Assemblée nationale.

le salut du petit peuple. Dans le roman, ce duc se fait passer pour un ouvrier pour aller se mêler aux populations des bas-fonds parisiens et entreprendre de récompenser les pauvres vertueux.

Une nouveauté dans le paysage idéologique du XIXe siècle est le fait que de telles représentations de la misère, charriant l'idée de sa possible résorption par l'intervention d'une classe supérieure éclairée, suscitent de vives critiques à gauche du spectre politique. L'une des plus célèbres de ces critiques est celle formulée par Karl Marx dans les chapitres V et VIII de *La Sainte Famille* où il condamne l'illusion humanitaire au fondement du roman d'Eugène Sue[64]. Marx y démontre que le socialisme dont se revendique Sue n'est en fait « qu'une forme de paternalisme qui reconduit la morale bourgeoise[65] ». La représentation de la misère dans la fiction est devenue un objet de débat entre différentes tendances du socialisme.

Au cœur de ce débat, qui porte en lui la question de l'émancipation des populations pauvres, se situe l'enjeu de connaître l'effet que produit un acte de charité sur son destinataire. Au XIXe siècle, cette question est prise en charge par Charles Baudelaire dans un texte qui a suscité de nombreuses interprétations : « Assommons les pauvres[66] ». Dans ce poème en prose, le poète-narrateur est abreuvé de la lecture d'ouvrages de théories sociales de tendance paternalistes ou démocratiques – de celles qui étaient à la mode pendant la révolution de 1848[67]. C'est après une séance de lectures de cet acabit qu'il descend dans la rue, où il croise un mendiant, illustration concrète du problème rencontré dans ses livres. Plutôt que de lui faire l'aumône, il le roue de coups. Le mendiant ne tarde pas à lui rendre la monnaie de sa pièce en le tabassant à son tour. Suit l'explication du poète : c'est grâce à cet « échange » équitable que « la reconnaissance de l'égalité dans la dignité [peut] succ[éder] à la hiérarchie bourgeoise du philanthrope et du mendiant[68] », après quoi, seulement, il peut lui ouvrir sa bourse. Le narrateur enjoint le mendiant à appliquer la même méthode à tous ses confrères, seul moyen pour eux de

[64] Karl Marx, *La Sainte Famille*, Paris, Éditions sociales, 1969, p. 195-246. Les deux chapitres de cette œuvre publiée avec Engels en 1844-1845 sont rédigés exclusivement par Marx, alors qu'il venait de passer quelques temps à Paris.

[65] Voir Alice de Charentenay et Anaïs Goudmand, « Fiction et idéologie : Marx lecteur des Mystères de Paris », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, novembre 2014.

[66] Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, Paris, Émile-Paul, 1917, p. 164. Le poème figure dans la première édition posthume du recueil, datée de 1869.

[67] Avant sa dépolitisation, Baudelaire fut partie prenante de cette révolution qui constitua un moment euphorique pour nombre de penseurs et écrivains européens.

[68] Gretchen van Slyke, « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon : pourquoi faut-il assommer les pauvres ? », *Romantisme*, 1984, vol. 14, n° 45, p. 57-77.

retrouver, comme lui, « l'orgueil et la vie[69] ». En renversant le geste vertueux de charité en franche agression physique, Baudelaire suggère que l'aumône est une aliénation du pauvre, critique qu'il a en partage avec des réformateurs sociaux qui lui sont contemporains. Mais la dérision baudelairienne jette un voile désabusé sur tout ce qui est touché dans ce poème : d'une part l'aumône et la bonne conscience qui l'accompagne mais également le recours proposé, consistant à « révolutionner » le pauvre par la violence. Le texte s'achève sur un vers isolé que met en valeur la première occurrence du passé composé dans ce poème dont le reste est au passé simple : « Il m'a bien juré qu'il avait compris ma théorie, et qu'il obéirait à mes conseils[70] ». Il apporte comme un bilan *a posteriori* de la conversion du mendiant à la théorie performée par le poète. Mais cette conversion pourrait bien être forcée, parce qu'elle est indiquée au discours indirect libre et au moyen de verbes qui signalent, encore, la soumission (jurer, obéir). Baudelaire ajoute par là un dernier retournement jubilatoire à un épisode dont on serait bien en peine de tirer une leçon.

Plus encore que la brutalité érigée comme méthode dans le reste du poème, cette dernière phrase désigne une impasse. Il semble, à la lire, qu'il n'y ait pas d'alternative pour le pauvre, entre l'invisibilité muette et laborieuse, d'une part, et le partage de cette cruauté, d'autre part ; pas d'issue entre l'écrasement des membres de ce que Marx et Engels nomment *lumpenproletariat*[71], et le désalignement d'individus antisociaux à travers l'assomption flamboyante de la violence. Surtout, dans ce poème, le mendiant ne parle pas, il se contente de regarder.

Le présent travail se propose de refuser cette impasse et d'aller explorer une autre voie qui se dessine dans les représentations littéraires de la marginalité. Cette troisième voie ne relève ni du vice, ni de la vertu. Elle ne se fond pas dans une image de la classe laborieuse

[69] C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, *op. cit.*, p. 167.

[70] *Ibid.*, p. 168.

[71] L'idée de ce terme, qui a pris une acception générique, naît dans les années 1830 au moment où Marx et Engels, sortant d'Allemagne, connaissent les grandes capitales que sont Londres et Paris, sans équivalent en Europe à l'époque. De descriptif (c'est d'abord le prolétariat en guenilles), il devient synonyme d'une certaine couche sociale. Engels mettra notamment en évidence l'enjeu politique attaché à cette classe qu'il décrit comme superflue, constituant un danger en tant qu'elle est l'armée de réserve du capital, dans *La Situation de la classe laborieuse en Angleterre*, ouvrage écrit en 1844-45. Pour une mise au point sur les occurrences de la notion, voir Raymond Huard, « Marx et Engels devant la marginalité : la découverte du lumpenproletariat », *Romantisme*, 1988, vol. 18, n° 59, p. 5-17.

exaltée par certaines tendances du roman réaliste et naturaliste, pas plus qu'elle ne se conforme au reflet que lui renvoie le miroir glauque de la brutalité capitaliste où la saisit Baudelaire avec force et malice. Pour explorer cette voie, tout en tenant compte des canons culturels littéraires européens qui ont nourri Zangwill, Cohen et Cossery, il faut suivre la piste de traditions plus périphériques de personnages, qui ont ceci de commun qu'ils s'extirpent par eux-mêmes du statut d'objet (objet passé à tabac ou objet de débat) dans lequel leur condition socio-économique devrait, selon la logique dominante, les confiner.

2. Trois contextes d'écriture

> Il y a des livres comme désincarnés, d'autres qui semblent plonger dans une riche matière vivante : on peut rêver sur le décalage deviné, les retours obsédants, la combinaison des motifs : sur une genèse.[72]

Ces mots de Jacqueline Arnaud, issus d'un ouvrage consacré à l'écrivain algérien Kateb Yacine, pourraient aussi caractériser les œuvres d'Israel Zangwill, Albert Cohen et Albert Cossery tant celles-ci puisent dans une « riche matière vivante », matière biographique dont il convient de donner un aperçu. On le fera en prêtant attention au retour de mêmes motifs d'une vie à l'autre (migration, situation minoritaire, expérience du dénuement, engagement dans la sphère publique ou tenue à l'écart de son arène) et à la combinaison de ces motifs au sein de ces trois vies. On prêtera aussi attention aux décalages spatio-temporels qui, s'ils invitent à la retenue dans la comparaison de ces contextes d'écriture, permettent finalement d'aller plus loin dans la compréhension des questions qui orientent ces œuvres, dont nous explorerons ponctuellement la genèse.

2.1. Israel Zangwill (1864-1926)

Un enfant du *ghetto* ?

À propos de l'ouvrage qui, parmi les œuvres de fiction de Zangwill, comporte la plus grande part autobiographique, *Children of the Ghetto, a Study of a Peculiar People*, on peut parler d'un récit de la postmigration, concept dont Myriam Geiser souligne que ce qui y est en jeu est moins le fait migratoire en tant que tel que les « processus de transformation et de mixité

[72] Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française - II Le cas de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, 1986, p. 101.

qu'il engendre pour les générations suivantes[73] ». Zangwill naît en 1864 dans l'*East End* londonien où ses parents ont émigré de l'Empire tsariste peu avant sa naissance, fuyant, comme de nombreux Juifs d'Europe centrale et orientale à cette époque, l'oppression et les pogroms autant qu'une situation économique désastreuse[74]. Après quelques années à Plymouth et Bristol, la famille Zangwill s'installe dans le quartier de Spitalfields, dans l'Est de Londres où Israel passe la majeure partie de son enfance et de son adolescence. Il entre à neuf ans à la *Jews' Free School*, immense établissement, dont le bâtiment originel situé sur Bell Lane a disparu en 1939 à la suite de bombardements, dévolu à l'éducation de plus de quatre mille écoliers. Ce sont les enfants de Juifs immigrés arrivés dans ce quartier autour des années 1880-1890, la plus importante vague d'immigration des Juifs d'Europe centrale du XIXe siècle. En plus d'une éducation à la fois séculière et religieuse, les élèves de cette institution en partie financée par la communauté reçoivent nourriture et habillement et sont pris en charge médicalement. Jeune adulte, afin de payer sa licence à l'Université de Londres où il étudie les lettres, le droit et le français, et tandis qu'il commence sa carrière de publiciste satirique à succès, Zangwill choisit d'enseigner dans cette école, confirmant le caractère durable de son sentiment d'appartenance à sa communauté. C'est encore cette école, ou plutôt les ruelles alentour où résonne le son strident de sa cloche, qui forment le théâtre d'un tableau saisissant de la population éponyme de ce roman, dans le troisième chapitre de *Children of the Ghetto* :

> *It was the bell of the great Ghetto school, summoning its pupils from the reeking courts and alleys, from the garrets and the cellars, calling them to come and be Anglicized. And they came in a great straggling procession recruited from every land and by-way, big children and little children, boys in blackening corduroy, and girls in washed-out cotton; tidy children and ragged children; children in great shapeless boots gaping at the toes; sickly children, and sturdy children, and diseased children; quaint sallow foreign-looking children, and fresh-coloured English-looking children; with great pumpkin heads, with*

[73] Myriam Geiser, « La "littérature beur" comme écriture de la post-migration et forme de "littérature-monde" », *Expressions Maghrébines*, 2008, vol. 7, n° 1, p. 127.

[74] Si certains biographes ont pu récuser l'assomption selon laquelle Zangwill fut lui-même un « enfant du *ghetto* », il y a indéniablement des rapprochements à faire entre la vie de Zangwill et celle de son héroïne Esther Ansell dont l'existence est marquée par l'expérience migratoire. Comme le père de Zangwill, Moses Ansell, le père d'Esther, est un immigré juif de l'Empire russe qui survit grâce à une multitude de petits métiers dont celui de colporteur, *peddlar* en anglais. Dans ce roman, Esther grandit dans le même quartier et étudie à la *Jews' Free School*, puis publie un ouvrage sous pseudonyme qui rencontre un écho important, tout comme Zangwill qui a lui-même publié son premier roman en 1888 sous le pseudonyme de J. Freeman Bell. Sur le parti pris de distinguer la vie de Zangwill des conditions de vie qu'il décrit dans ses romans, voir Joseph H. Udelson, *Dreamer of the ghetto*, *op. cit.*, p. 59. Pour une lecture qui souligne au contraire la continuité entre biographie et mise en fiction du *ghetto*; voir M.-J. Rochelson, *A Jew in the Public Arena*, *op. cit.*, p. 10. « *Although Zangwill himself was not of the 1880 immigrant generation he described in his 1892 novel Children of the Ghetto, he experienced in many ways the East End life of his novel's immigrant children* ».

oval heads, with pear-shaped heads; with old men's faces, with cherub's faces, with monkeys' faces; cold and famished children, and warm and well-fed children; children conning their lessons and children romping carelessly; the demure and the anaemic; the boisterous and the blackguardly, the insolent, the idiotic, the vicious, the intelligent, the exemplary, the dull – spawn of all countries – all hastening at the inexorable clang of the big school-bell to be ground in the same great, blind, inexorable Governmental machine.[75]

À la lecture de ce passage, on perçoit déjà certains des traits structurants du projet singulier d'Israel Zangwill dans ce roman publié en 1892 – il a alors vingt-huit ans – qui confirme son talent d'auteur de fiction et lui fait connaître un succès immédiat en Angleterre comme aux États-Unis[76]. Thématiquement, on y trouve le choix de représenter la population du *ghetto* juif londonien dans sa mixité sociale, saisie dans un environnement urbain qui connote la pauvreté par l'emploi d'un lexique réaliste (*the reeking courts and alleys*). On distingue d'autre part, conjuguée à l'énonciation dominante du récit, une énonciation discursive qui affleure avec le commentaire du narrateur dépeignant le processus de transformation des enfants du *ghetto* en produit fini (*calling them to come and be Anglicized ; to be ground in the same great, blind, inexorable Governmental machine*). Cette assimilation à grande vitesse est montrée dans toute sa violence avec l'emploi de l'image d'une machine implacable[77]. Mais cette critique est d'emblée complexifiée par une distance ironique que crée l'emploi des répétitions, des listes de synonymes et de l'hyperbole, autant de traits de style par lesquels résonne l'écho du *yiddish*, langue maternelle d'Israel Zangwill. Il est déjà question de l'articulation entre deux appartenances, juive et anglaise. Plusieurs volumes de nouvelles ou textes courts suivront la publication de *Children of the Ghetto*. Mentionnons ceux qui

[75] *CG,* p. 95. « C'était la cloche de la grande école du Ghetto qui enjoignait à ses élèves de quitter allées et cours nauséabondes, caves et greniers, pour aller se faire angliciser. Ils arrivaient, en une vaste procession recrutée dans chaque ruelle, dans chaque impasse : grands enfants et petits enfants, garçons en culottes de velours côtelé noirci et filles en cotonnades fanée, enfants propres et enfants déguenillés, enfants chaussés de grandes bottes informes bâillant aux orteils, enfants malingres, enfants robustes, enfants malades, certains aux yeux brillants, d'autres les yeux creux, les uns avec de curieux visages, jaunâtres, venus d'ailleurs, d'autres à la mine fraîche et l'air anglais. Certains à grosses faces de citrouille, d'autres ovales ou en forme de poire. Des visages de vieillards, d'ange ou de singe. Des enfants glacés, faméliques, d'autres réchauffés, bien nourris. Les uns marmonnaient leurs leçons, d'autres faisaient les diables. Sérieux, anémiques, sournois et turbulents, insolents, sots, méchants, intelligents, exemplaires, ou ternes – produits de toutes les nations, tous se pressaient à l'appel inexorable de la grosse cloche de l'école où la même grande machine, l'inexorable et aveugle machine gouvernementale allait les passer à la meule. » *EG,* p. 53.

[76] Voir le récit détaillé que fait Meri-Jane Rochelson de cette publication et la mention des traductions en français, allemand, italien, espagnol, néerlandais, russe et *yiddish*, toutes avant 1921, avant d'être également traduite en hébreu. Introduction à I. Zangwill, *Children of the Ghetto*, *op. cit.*, p. 12.

[77] Cette image rappelle les « dents d'une machine sombre », le « Monstre hideux qui mâche on ne sait quoi dans l'ombre » qui, dans le poème de Victor Hugo du recueil *Les Contemplations,* « Melancholia » (1856), impose le travail aux enfants.

témoignent de la permanence de ce questionnement et en font un véritable médiateur entre la communauté anglo-juive et un public plus élargi : *Ghetto Tragedies* (1893 pour la première parution en Angleterre, republié avec des ajouts en 1899), *The King of Schnorrers*, (paru en 1894 au sein du volume : *The King of Schnorrers: Grotesques and Fantasies*), *Dreamers of the Ghetto* (une généalogie personnelle de Juifs des *ghettos* célèbres de par le monde, parue en 1898) et *Ghetto Comedies* (1907).

Zangwill ou le don d'ubiquité

Il convient de nuancer d'emblée l'image monolithique d'écrivain du *ghetto* qu'on pourrait être tenté d'accoler à Zangwill. Sa biographe Meri-Jane Rochelson résume ainsi les choses : Zangwill, avant même d'avoir atteint trente ans, devient « la quintessence de l'homme de lettres dans les années 1890 », décennie au cours de laquelle s'établit une véritable gloire littéraire qui dura jusqu'aux années 1950 en Angleterre et aux États-Unis[78]. En 1888, il commence par écrire dans *Purim*, un journal destiné à la communauté juive à la tonalité irrévérencieuse comme le laisse entendre le titre qui renvoie à la fête la plus carnavalesque du calendrier juif. Entre 1888 et 1891, le jeune Israel Zangwill, pourtant peu orthodoxe, fournit des éditoriaux au *Jewish Standard,* « organe de l'orthodoxie » comme l'indique le sous-titre ; il se présente dans son premier papier comme le « bouffon de la cour juive[79] ». Ces articles satiriques s'adressent avant tout à un lectorat de la classe moyenne juive britannique[80]. Parallèlement, il prend en 1891 la codirection d'*Ariel*[81], organe satirique s'adressant à un lectorat moins spécifiquement ciblé, pour lequel il rédige des critiques dramatiques qui portent d'ailleurs parfois sur les mêmes représentations théâtrales que celles couvertes par son avatar

[78] « […] *the quintessential 1890s literary man* ». M.-J. Rochelson, *A Jew in the Public Arena*, *op. cit.*, p. 36.

[79] Zangwill épouse en 1903 une femme non-juive, Edith Ayrton et le couple choisira de ne pas faire circoncire leur fils, fait notable pour un Juif à cette époque. Des lettres de 1900 de Zangwill, à celle qui deviendra son épouse, témoignent toutefois d'un souci de voir leur future vie commune rythmée par le calendrier juif, ainsi que de son envie de partager avec elle la matière de l'expérience juive. Le couple semble se retrouver dans une moralité universelle qui transcende judaïsme ou christianisme, un esprit qui inspirera les pièces *The Melting Pot* (1908) et *The Next Religion* (1912). Voir M.-J. Rochelson, *A Jew in the Public Arena, op. cit.*, p. 16.

[80] Le nom de cette colonne « *Morour and Charouseth* », qui se traduit depuis l'hébreu translittéré comme « doux et amer », inscrit le style de l'éditorialiste dans la lignée acerbe de la satire juvénalienne. Le personnage qui se cache derrière son pseudonyme Marshallik est présenté en ces termes dans un préambule : « *no Jewish institution is complete without its fool, and some are blessed with a good many. But the Jewish Standard is to have one only*. » *Marshallik*, 1888b, 26, cité par M.-J. Rochelson, M.-J. Rochelson, *A Jew in the Public Arena*, *op. cit.*, p. 36.

[81] Le nom de ce journal change à plusieurs reprises au cours de ses deux années de vies sous la direction de Zangwill (*Puck*, puis *The London Puck*), gardant sa tonalité shakespearienne. Meri-Jane Rochelson en souligne la spécificité au sein du paysage foisonnant des revues satiriques de l'Angleterre victorienne ; *Ibid.*, p. 37.

Marshallik pour le *Jewish Standard*[82]. On le connaît ensuite comme l'un des représentants du courant du « *New Humour* », pour sa collaboration au magazine littéraire *The Idler* qui dure de 1892 à 1911. Doué d'une incroyable facilité de plume, il excelle dans tous les genres : tandis qu'il prête ses qualités de journaliste au *Pall Mall Magazine* à Londres ou au *Critic* à New York, il publie un recueil de poèmes, *Blind Children*, en 1903. Il est l'auteur de traductions d'hymnes en hébreu qui sont encore récités ou chantés aujourd'hui[83]. Il compose en outre une dizaine de pièces de théâtre qui rencontrent succès et controverses. La plus célèbre à ce jour, *The Melting Pot*, créée en 1908 à Washington, a fortement contribué à populariser l'expression qui fera fortune aux États-Unis.

Plusieurs de ses romans ou recueils de nouvelles traitent de thématiques juives, et surtout des difficultés qu'il a lui-même rencontrées à concilier les valeurs d'un monde juif, menacé d'extinction, avec celles de la modernité. D'autres sont consacrés à des sujets éloignés de toutes préoccupations culturelle ou religieuse. C'est le cas de *The Premier and the Painter*, premier roman complexe influencé à la fois par Disraeli et Dickens, publié en1888 sous pseudonyme[84] ; ou encore de *The Big Bow Mystery,* le premier roman policier anglais à formaliser le procédé de la chambre close[85]. Outre ses romans humoristiques, *The Bachelors' Club* (1891) et sa suite *The Old Maids' Club* (1892), plusieurs romans et pièces de théâtre portent la marque des préoccupations politiques qui orientent fermement ses engagements militants à partir du début du XXe siècle : le pacifisme dans *The Mantle of Elijah* (1900) qui se déroule pendant la guerre des Boers, ou le féminisme dans le roman pastoral *Jiny the Carrier* (1919). La cause féministe

[82] *Ibid.*, p. 40.

[83] Zangwill a traduit plusieurs hymnes en collaboration avec Nina Salaman. Voir la critique de ces traductions par Philip Birnbaum (dir.), *High Holyday Prayer Book,* New York, Hebrew Publishing Company, 1960. Nous devons ces références à Bryan Cheyette, voir « Israel Zangwill - Past, Present and Future, an Introduction »*, European Judaism*, vol. 57, No. 2, Autumn 2024, p. 4-19.

[84] Richard Marienstras, préface à l'édition française de *Le Roi des Schnorrers*, *op. cit.*, p. III.

[85] Edgar Allan Poe l'avait fait juste avant aux États-Unis. En France, le roman de Zangwill figure notamment dans le recueil édité par Roland Lacourbe, *Mystères à huis-clos : treize romans et nouvelles de crimes en chambre close,* Paris, Omnibus, 2007. Meri-Jane Rochelson propose de le lire comme « parabole de la marginalité ethnique », soulignant, au-delà de l'ingéniosité de l'intrigue (que les diverses adaptations cinématographiques de ce roman ont contribué à populariser), la dimension politique de ce texte. Celle-ci réside selon elle dans certaines obsessions thématiques de ce roman : l'identité, la dissimulation de soi et les rapports antagonistes entre *insiders* et *outsiders* – autant d'éléments qui, selon cette lecture convaincante, rattachent ce roman à la part « juive » de la fiction zangwillienne. Meri-Jane Rochelson, « The Big Bow Mystery: Jewish Identity and the English Detective Novel », *Victorian Review*, 1991, vol. 17, n° 2, p. 11-20.

est un autre combat dans lequel il s'engage aux côtés de son épouse Edith Ayrton-Zangwill, elle-même romancière et militante en faveur du droit de vote des femmes[86].

Zangwill va consacrer les dernières années de sa vie à un effort constant pour apporter un soutien aux cinq millions de Juifs d'Europe de l'Est (essentiellement russes et roumains) qui nécessitent une terre d'accueil face à ce qu'il considère comme un danger immédiat. Pour ceux qui le connaissent, le nom de Zangwill reste en premier lieu associé à la question juive et à un projet sioniste hétérodoxe. Dans *The Voice of Jerusalem*, paru en 1920, il fait état de ses positions quant à la création d'un état juif dont il est encore partisan à cette époque, tout en se montrant sceptique à l'idée de le situer en Palestine[87]. Il y critique les conséquences du Traité de Versailles et le projet impérialiste des puissances européennes. Rétrospectivement, son engagement pour la protection du droit des Juifs peut se résumer par quelques dates-clés : en 1895, il rencontre Theodor Herzl à Londres dont il devient le porte-parole côté britannique, lors des conférences internationales du sionisme. En 1905, après la mort de Herzl, il a déjà délaissé le sionisme officiel pour créer la *Jewish Territorial Organization* (ITO) dont le but est de créer un état juif dans n'importe quel lieu du monde qui s'y prêterait (l'Ouganda, projet rejeté par le septième Congrès sioniste de 1905, ou une enclave en Libye, en 1908). Pour lui, la Palestine ne s'y prête guère étant donné la présence de centaines de milliers d'habitants. L'ITO fait valoir que le peuple doit l'emporter sur la terre, à l'inverse de la position des sionistes de Palestine, qui font passer la terre avant le peuple. C'est le sens de la phrase de Zangwill, largement mésinterprétée par la suite : « *a land without a people for a people without a land* ». Entre 1908 et 1914, les membres de l'ITO convainquent des dizaines de milliers de Juifs de trouver refuge dans le port de Gavelston plutôt que de mettre le cap sur les villes surpeuplées de la côte Est des États-Unis[88]. Son implication est active dans ces années-là. Après la déclaration Balfour en

[86] Edith Ayrton est notamment l'auteur de *The Call,* un roman mettant en scène une chimiste qui se dévoue à la cause des suffragettes. Elle fut la belle fille de Hertha Ayrton (née Marks), protégée de la féministe Barbara Leigh Smith Bodichon. Hertha et Edith militèrent toutes les deux au sein des mouvement des suffragettes dans lequel Zangwill s'impliqua. Sur Edith Ayrton romancière et son engagement militant, voir Meri-Jane Rochelson, « Edith Ayrton Zangwill and the Anti-Domestic Novel », *Women's Studies*, 2007, vol. 36, nº 3, p. 161-183.

[87] Israel Zangwill, *The Voice of Jerusalem*, Londres, W. Heinemann, 1920. L'essai, écrit juste après la Grande Guerre, donne son nom à un ensemble de textes publiés ensemble sous ce titre. Parmi ses nombreux pamphlets et articles parus en anglais, c'est le seul qui soit régulièrement réédité en français. Les éditions Allia font figurer ce texte indépendamment, au sein d'une rubrique intitulée « La montée des périls 1920-1939 » à côté d'ouvrages de Stefan Zweig, Walter Benjamin, Marc Bloch, Joseph Roth ou Paul Valéry. Israel Zangwill, *La Voix de Jérusalem*, traduit par Andrée Jouve, Paris, Allia, 2021.

[88] Bernard Marinbach, *Gavelston: Ellis Island of the West,* Albany, State University of New York, 1983, chap. 3. Cité par B. Cheyette dans « Israel Zangwill - Past, Present and Future, an Introduction », *European Judaism*, art. cit.

1917, par laquelle le Royaume-Uni se déclare en faveur de l'établissement du projet national juif en Palestine, il revient au sionisme officiel, mais s'en détourne de nouveau à la fin de sa vie lorsqu'il prend la mesure de l'opposition arabe, des inconséquences de la politique anglaise et de l'irresponsabilité des dirigeants sionistes. Il meurt en 1926, épuisé et en butte aux charges que lui valent ses opinions minoritaires.

L'engagement de Zangwill dans le domaine de la politique internationale est une manifestation supplémentaire de cette tendance qu'il manifestait de vouloir concilier des positions irréductibles, qui restent actuelles à l'heure où nous le lisons. L'un des fils rouges reliant les essais et pamphlets qu'il consacre à la question sioniste est l'impératif de permettre à la vie juive en diaspora de persister, souhait de permanence qui entre en porte-à-faux avec le souhait d'un état juif. L'établissement sur une terre déjà peuplée entre en contradiction directe avec l'éthique, notamment celle portée par le judaïsme. Ce qui réunit ces ambitions est bien une volonté de consacrer ses efforts militants à l'aide aux exilés des territoires d'Europe de l'Est. Son action a eu des impacts tangibles, quand bien même elle ressortit à un courant que l'histoire n'a pas désigné comme majoritaire. Cet effort reste enfin mesurable, aujourd'hui, par le choix qu'il fit de consacrer une grande partie de sa fiction à représenter la réalité précaire de la *Yiddishkeit*[89].

« Lu […] et répandu[90] »

Intéressons-nous aux conditions de publication des œuvres étudiées. Une double exigence a guidé la délimitation de celles-ci au sein de la masse importante que représentent les écrits de Zangwill. On a choisi de s'intéresser à des œuvres de fiction qui ont rencontré favorablement le goût d'une culture que l'on peut déjà appeler « de masse », au regard de l'importance de leur lectorat ou de leur public. Parmi ces œuvres, ont été retenues celles qui se donnent pour objet le substrat culturel et dans une certaine mesure biographique que sont le *Yiddishkeit* et le *ghetto*[91].

[89] Ce terme désigne la culture et le mode de vie juif ashkénazes qui se sont développés au cours des siècles précédents en Europe centrale et en Europe de l'Est.

[90] Voir les propos d'André Spire cités dans cette même section, *infra.*

[91] Nous reviendrons sur la notion de *ghetto,* voir *infra,* chapitre 2.1.4. Il convient pour l'heure de préciser que cette notion a évolué, d'une définition stricte d'un espace d'habitation imposé et clos, vers des espaces où les populations minoritaires se rassemblaient volontairement. B. Cheyette, *The Ghetto*, *op. cit.*, p. 2.

Au croisement de ces deux critères, Richard Marienstras identifie un moment sans précédent dans la littérature diasporique occidentale. Selon lui, le travail de Zangwill se situe

> […] aux origines d'une littérature minoritaire écrite dans une langue non-juive, d'une littérature consciente de la précarité de ses affirmations culturelles découvrant que la culture doit volontairement et sciemment se construire contre la pression des forces majoritaires et contre le bois mort de son propre passé.[92]

Zangwill, ajoute-t-il, devait frayer la voie à une immense tradition romanesque – dont le roman juif américain est sans doute l'expression la plus achevée[93].

C'est à une initiative née sur le continent américain que l'on doit l'écriture de *Children of the Ghetto*. En 1890, le responsable du comité d'édition de la *Jewish Publication Society of America* (JPSA) vient chercher Zangwill, que sa biographe décrit en ces termes : « […] *a nonobservant Jew, well-integrated into English cultural circles, who yet insisted professionally and personally on being recognized as Jewish*[94]». La JPSA finance l'écriture de ce roman à la condition qu'il se place bien dans la double lignée de deux textes déjà publiés précédemment par Zangwill : une nouvelle mystique intitulée « *Satan Mekatrig* », et un article sur le judaïsme anglais, portant le sous-titre « *A Criticism and a Classification* ». Dans ce premier projet, financé, de fiction au long cours, il entreprend de rendre accessible une réalité jusqu'alors ignorée de la classe moyenne et de la bourgeoisie juives, et surtout de toute la population non-juive de Grande-Bretagne. *Children of the Ghetto* et sa suite, *Grandchildren of the Ghetto,* proposent une analyse exigeante de la génération prise en tenailles entre les mœurs de l'ancien monde (ce à quoi Zangwill fait référence par le terme générique de *ghetto*) et celles de la vie britannique contemporaine. Fort de sa crédibilité de publiciste, il ouvre à un vaste lectorat l'accès à cette réalité du *ghetto* alors méconnue. Ce roman, résultant d'une création volontariste, aura un retentissement important en Angleterre et aux États-Unis mais aussi en France. Dès 1904, l'écrivain et poète André Spire avait découvert Zangwill par le récit *Chad Gadya !* publiée la même année dans les *Cahiers de la Quinzaine* dans une traduction de Mathilde Salomon, avec une longue introduction de Charles Péguy. Cette lecture l'avait beaucoup

[92] R. Marienstras, préface à I. Zangwill, *Le Roi des Schnorrers*, *op. cit.*, p. V-VI. On retrouve là la notion de « reterritorialisation » opérée par les écrivains des « littératures mineures » qu'étudient G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka*, *op. cit.*

[93] Plusieurs anthologies de littérature juive, notamment parmi celles consacrées à l'humour juif qui réunissent des textes allant de l'écrivain de langue *yiddish* Cholem Aleikhem à l'Américain Bernard Malamud ou aux Marx Brothers en passant par Zangwill, accréditent l'hypothèse de cette lignée. Voir *infra*, chapitre 3.3.3.

[94] Introduciton de M.-J. Rochelson, I. Zangwill, *Children of the Ghetto*, *op. cit.*, p. 13.

marqué, comme en témoigne un article où il rappelle le bouleversement qu'opéra sur lui la lecture de Zangwill qu'il partagea sans doute avec ses amis, parmi lesquels figurent par exemple Daniel Halévy ou Albert Cohen :

> Lu […] et répandu […] dans les milieux juifs que la bataille pour Dreyfus avait obligés à regarder en eux-mêmes […] *Chad Gadya !* joua le rôle d'un cristal dans un liquide sursaturé. Sur les plus sensibles d'entre eux, il agit à la manière d'une conversion : bouleversement intérieur, crise de larmes, vie soudainement changée.[95]

André Spire fut également enthousiasmé par *Children of the Ghetto* dont il écrit en 1927 qu'ils « firent époque dans la littérature de langue anglaise et […] agirent comme un ferment sur les Juifs d'Amérique et de tout l'Ouest de l'Europe[96]». On fait l'hypothèse que ce ferment agit notamment sur Cohen, qui s'emparait de ce substrat culturel à l'heure où s'affirmaient les ambitions nationalistes, dans les années 1920-1930, pour en faire son matériau littéraire.

2.2. Albert Cohen (1895-1981)

Une vie et une œuvre entre Orient et Occident

La vie de Cohen commence à Corfou, une île située en mer ionienne sur la façade occidentale de la Grèce, près de sa frontière avec l'actuelle l'Albanie. Albert Cohen y naît le 16 août 1895.

[95] André Spire, « L'Humour dans l'œuvre d'Israël Zangwill », *Revue de la Pensée juive*, janvier 1951, nº 6. La nouvelle *Chad Gadya !*, parfois référencée sous le titre *Had Gadya,* figure au sein du recueil *Dreamers of the Ghetto, op. cit.* C'est l'histoire d'un jeune homme juif italien qui a quitté le *ghetto* de Venise et, avec lui, l'univers spirituel du judaïsme traditionnel dans lequel il a été élevé. Il retourne chez lui le soir de la Pâque où son père officie la cérémonie du *Seder*, ce qui le replonge soudain dans le monde de son enfance et lui fait ressentir le vide de sa vie de Juif assimilé et la stérilité de sa quête de valeurs universelles abstraites. Il finit par se noyer dans un canal en murmurant les paroles rituelles. Voir Israel Zangwill, *Chad Gadya*, traduit par Mathilde Salomon, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1904. Cette lecture de Zangwill en France, grâce à sa publication dans les *Cahiers* de Péguy, fut donc, selon Spire, un cristal au sens où il provoqua de multiples réflexions et invita « des écrivains qui s'étaient auparavant peu préoccupés de leur identité juive [à] explorer des thèmes bibliques, le folklore traditionnel ainsi que les questions d'identité et d'assimilation dans leurs romans, leurs pièces de théâtres et leurs poèmes » comme l'écrit Nadia Malinovich dans *Heureux comme un Juif en France : intégration, identité, culture*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 11. L'expression « liquide sursaturé » suggère qu'il y avait déjà dans ce milieu juif français une conjonction de facteurs politiques et idéologiques pour, que, précipité par la publication de ce texte traduit, un réveil de l'identité juive s'opère. Parmi ces facteurs, on compte l'affaire Dreyfus mais aussi, au-delà de la sphère du judaïsme, l'essor contemporain de mouvements littéraires régionalistes qui s'appliquaient à une exploration ou à une réinvention de racines folkloriques.

[96] *Europe,* 1927, pp. 220-227, cité dans la préface de Richard Marienstras, *Le Roi des Schnorrers*, *op. cit.*

Tout, dans cette phrase pourtant simple, est sujet à reformulation. Son nom s'orthographie en fait Coen, si on le transcrit depuis le certificat de naissance en grec, langue dans laquelle n'existe pas le h. Du reste, la date qui figure sur les registres d'état civil corfiotes est en réalité le 4 août 1895 du calendrier julien, la Grèce n'ayant pas encore adopté à l'époque le calendrier grégorien. L'île de Corfou était grecque depuis 1863, mais certaines familles de la communauté juive de l'île décidèrent de garder la nationalité ottomane, ce que firent les Coen/Cohen. Albert est le fils unique de Marc Coen et Louise Ferro, fille du notaire royal de Corfou. Son grand-père paternel, originaire de la région de Janina où se recrutaient les janissaires du sultan, aussi désignés par le qualificatif de « valeureux », est le fondateur d'une petite fabrique de savon. Plusieurs communautés juives coexistent alors à Corfou : les Grecs, ceux venus d'Espagne ou du Portugal, les membres de la *Pugliese* (Cohen descend de ces deux dernières)[97]. Des attaques antisémites se multiplient à partir de 1891[98]. Les tensions entre les communautés chrétiennes et juives provoquent le départ de l'île de nombreuses familles juives à la fin du XIXe siècle, parmi lesquelles celle d'Albert Cohen. Parti à cinq ans, il ne reviendra à Corfou qu'une seule fois à treize ans, pour sa *bar-mitsva*. Quasiment rien ne subsiste aujourd'hui de ce quartier juif de Corfou, très endommagé en 1940 par l'aviation italienne, et dont le reste fut presque entièrement détruit le 14 septembre 1943 par un bombardement allemand.

Destination : la France. En 1900, la famille de Cohen débarque à Marseille et la période d'adaptation est difficile. Il est livré à lui-même, comme on le perçoit à la lecture de l'ouvrage à dimension autobiographique *Ô vous, frères humains* (1972). Cohen y raconte un épisode antisémite qui le marqua durablement et le poursuivra toute sa vie : il a dix ans et un camelot le traite de « sale youpin ». Cohen relate l'errance dans la ville qui suit cette longue agression verbale de l'enfant, un traumatisme qui hantera également ses œuvres de fiction[99]. Ses parents

[97] L'histoire et la composition de la communauté juive de Corfou est assez compliquée. Corfou étant devenu une possession vénitienne à partir du XIVe siècle, une partie des Juifs corfiotes avaient émigré de Venise ou d'autres possessions vénitiennes, vers Corfou. C'est le cas de la mère de Cohen, issue de la communauté des *Pugliese,* qui parlait donc un dialecte judéo-vénitien. Une autre partie des Juifs de Corfou, est venue, par des chemins divers, d'Espagne et du Portugal après l'expulsion des Juifs de la péninsule ibérique. C'est sans doute le cas de la famille du père de Cohen. Nous devons ces précisions à Nelly Wolf, qu'elle en soit ici remerciée.

[98] Sur cet événement et la vague de pogroms qui suivit, forçant les membres des communautés juives de l'île à s'enfermer plusieurs semaines, voir la chronologie sur laquelle nous nous appuyons principalement, qu'établit Philippe Zard au seuil de l'édition des œuvres de fiction d'Albert Cohen, *Solal et les Solal*, Paris, Gallimard, 2018, p. 31-64.

[99] *Ô vous, frères humains* [1972], Paris, Gallimard, « Folio », 1988.

travaillent dur. Leur commerce devient ensuite plus aisé. Il entre au lycée Thiers où s'amorce une amitié solide avec Marcel Pagnol, deux personnalités et deux écritures très différentes. Enquêtant sur cette amitié « solaire », la journaliste et écrivain Dane Cuypers prévient les attentes que l'on pourrait en avoir : « aucune rencontre sous la bannière d'une école littéraire, pas l'ombre d'un travail à quatre mains[100] ». De même, si l'on suit Maxime Decout, nul besoin de chercher à tout prix les signes d'une vocation littéraire dans ses goûts d'adolescent : ce serait se rendre aveugle à une nuance de taille pour Cohen qui « n'affiche jamais d'amour pour la littérature française. Ce qui l'intéresse c'est la langue et non les œuvres, qui en sont pourtant le relais[101]». Cohen appartient à cette catégorie d'auteurs qui attachent une importance considérable à la langue, et à certains auteurs de prédilection, même s'il affirme avoir peu retiré de ses études[102]. L'amitié avec Pagnol confine au sentiment fraternel ; il l'exprimera dans un autre texte autobiographique, *Carnets 1978*, écrit peu de temps après la mort de son ami[103]. Pour l'heure, Cohen a quinze ans et il connaît son premier amour avec une femme de onze ans son aînée, une des histoires qui inspireront directement la trajectoire de séducteur dessinée pour son héros Solal.

Un nouveau chapitre de sa vie s'ouvre en Suisse, à Genève où il se trouve au moment de la déclaration de la Première Guerre mondiale ; il a dix-neuf ans. Le jeune homme entreprend des études de droit et de lettres, sans grande conviction, à l'université de Genève. C'est là qu'il occidentalise son nom. Albert Coen, devenu Cohen, après cinq années de résidence sur le sol suisse, en obtient la nationalité en 1919, année où il épouse Élisabeth Brocher[104]. Il n'est pas anodin de constater que les villes où vit Cohen et où il exerce son métier d'avocat ou de juriste sont des espaces où vivent les membres de beaucoup de nationalités, et où évoluent des cercles de caractère cosmopolite. Ainsi de Genève, qui compte de nombreux Français, des Italiens, des réfugiés russes révolutionnaires et des Juifs chassés par les pogroms en Russie. Ainsi

[100] Dane Cuypers, *Albert Cohen, Marcel Pagnol : une amitié solaire*, Paris, Fallois, 2020, p. 16.

[101] M. Decout, « Albert Cohen, un solitaire dans la littérature française », art cit, p. 77.

[102] « Virgile, Baudelaire, Poe, Stendhal, Dante, Shakespeare, Dickens, Dostoïevski ; plus tard, les poèmes de Valéry ; et surtout *Les Mille et Une Nuits*. » A. Cohen, *Solal et les Solal*, *op. cit.*, p. 35. Cossery a en partage cette posture paradoxale, affichant son peu de culture lettrée et reconnaissant l'impact des écrivains russes et de Baudelaire, notamment.

[103] Albert Cohen, *Carnets 1978*, Paris, Gallimard, 1979.

[104] Fille de pasteur calviniste, Elisabeth inspirera le personnage d'Aude, dans *Solal*. C'est à elle qu'il dédie son recueil de poème *Paroles Juives*, paru en 1921, suite à la manifestation du souhait d'Élisabeth de se convertir au judaïsme.

d'Alexandrie où, loin de son épouse et de leur fille qui vient de naître, Cohen va exercer comme stagiaire dans le cabinet d'amis de sa famille, ou encore du Caire où il a une brève expérience de la banque. Cette année en Égypte, de novembre 1920 à octobre 1921, correspond pour lui à une période de détresse morale et matérielle, dont témoigne sa correspondance. Ainsi, enfin, de Paris, où il passe quelques temps après la mort prématurée de sa femme, avant de regagner Genève. Arrêtons un instant le déroulé biographique pour prendre la mesure du fait que ces environnements, qu'ils soient choisis par Cohen ou lui soient imposés, tracent les contours d'une existence à la croisée de plusieurs patries ou, pour reprendre les termes de son personnage Mangeclous, une existence de « nationalités panachées[105] ». Une question revient ainsi sous la plume de tous les biographes, journalistes ou critiques littéraires qui s'intéressent à Cohen, que Maxime Decout formule avec clarté : « Comment l'univers fictionnel va-t-il relayer cette incertitude identitaire et ces tiraillements d'un être partagé entre l'Occident et l'Orient, avec un pied dans chaque univers et n'appartenant pleinement ni à l'un, ni à l'autre[106] ? » On voudrait reprendre à notre compte cette vaste question, à laquelle Philippe Zard apportait déjà une forme de réponse dans l'introduction de *La fiction de l'Occident* :

> Toute l'œuvre de Cohen est construite autour de la gigantesque antithèse de l'Orient et de l'Occident, conflit de valeurs, de civilisations, de deux rapports au monde que tout semble devoir dresser l'un contre l'autre.[107]

Le cadre de vie de Cohen est majoritairement européen et la matière première de son travail est la judéité en Occident. Un Orient où l'Occident a laissé des traces, et vice-versa : vases communicants, espaces où circule le Juif, médiateur de ces différentes identités.

[105] « Ce qui m'irait bien ce serait des nationalités panachées, voilà, comme les glaces vanille-fraise. J'aimerais avoir un passeport franco-anglo-américano-tchéco-scandinavo-suisse ». Albert Cohen, *Mangeclous,* p. 528 dans l'édition Quarto, *Solal et les Solal*. Cité (dans l'édition Folio, p. 290) par M. Decout, « Albert Cohen, un solitaire dans la littérature française », art cit, p. 78. Maxime Decout y montre combien Cohen fait partie de ces écrivains juifs de langue française (aux côtés de Romain Gary et Edmond Jabès, par exemple), dont l'enracinement identitaire est impossible. L'une des réponses à cette impossibilité est l'ancrage dans la langue française.

[106] *Ibid.*, p. 64.

[107] Philippe Zard, *La fiction de l'Occident, op. cit.*, p. 13.

« L'œuvre […] dont je suis le plus fier »

Fatigué d'œuvrer comme « plaideur levantin[108] », Cohen imprime à partir de 1926 un tournant à sa carrière pour qu'elle réponde mieux à ses ambitions. Des ambitions, il en a, tout comme Zangwill, et qui ne se limitent pas au champ littéraire. Il continue d'écrire, ses publications font parler de lui : des articles dans des revues, son premier roman, *Solal* (1930), qui est un succès, la pièce de théâtre, *Ézéchiel*, publiée la même année dans une revue juive, qui reçoit le premier prix du Concours de la pièce en un acte (on reviendra sur la réception houleuse de ses représentations, en 1931).

Les diverses fonctions qu'il occupe dans la vie publique à partir de 1926 jusqu'à sa retraite en 1951, date à partir de laquelle il se consacre pleinement à l'écriture, ont une aura romanesque. Il travaille d'abord au Bureau International du Travail (BIT), comme fonctionnaire international à la division diplomatique, entre 1926 et 1931. Il y reviendra de 1949 à 1951. Entre temps, il dirige à partir de 1946 la division de protection de l'Organisation Internationale pour les Réfugiés (OIR) une agence créée par les Nations-Unies pour gérer les flux de réfugiés après le Seconde Guerre mondiale ; il en devient le directeur adjoint en 1948.

Cet univers des organisations internationales fournira la matière de satires féroces, dont quiconque a lu *Belle du Seigneur* garde un fort souvenir où le malaise se mêle à la jubilation. Mais on aurait tort de ne retenir que cette impression, accolée à des acronymes disgracieux[109]. L'intérêt du personnage Cohen tient à ce qu'il semble avoir connu un certain épanouissement dans ces fonctions de diplomate où il était, du reste, très bon. Elles lui donnent l'occasion de forger un réseau de relations dans les milieux politiques et diplomatiques qui s'avéreront essentielles pour défendre les causes qui sont les siennes depuis 1919[110] : le sionisme et la défense des Juifs exilés. Un article qu'il publie à ce sujet dans *La Revue de Genève* témoigne

[108] Il se désigne ainsi dans une lettre adressée à André Spire du 12 mars 1921, se demandant s'il faut continuer de « jeter les fertiles années de [sa] jeunesse dans cette vie de plaideur levantin ». Lettre citée par Philippe Zard, dans A. Cohen, *Solal et les Solal*, *op. cit.*, p. 40.

[109]« Grâces soient donc rendues à la Société des Nations dont je comprends maintenant l'utilité et le rôle humanitaire. Ce n'est pas Société des Nations qu'il faut dire, mais Satisfaction des Nourris et Satiété du Nombril et Saturation de Nouilles ! » s'exclame Mangeclous dans le roman éponyme, *M*, p. 568.

[110] Date de la rencontre de Cohen avec André Spire, fondateur en 1918 de la Ligue des amis du sionisme.

de son accueil favorable de la déclaration Balfour de 1917 qui établit le projet national juif, bien que Cohen s'y inquiète du droit de la population arabe à demeurer en Judée[111].

On perçoit à la fois une continuité et une rupture entre les deux trajectoires sionistes de Zangwill et de Cohen : le premier déchante de la forme que prend le projet sioniste à peu près au moment où le second commence à s'y intéresser activement. Observant ces deux trajectoires croisées, Maurice Lugassy y distingue une « parenté de cœur et d'esprit » aussi bien sur le plan littéraire (piste que la présente étude s'apprête à approfondir) que sur le plan politique. La continuité entre les deux hommes tient au fait que, tant intellectuel que quotidien, leur sionisme n'informe pas seulement des actions officielles, mais les conduit aussi à entreprendre des œuvres qui ont vocation à présenter le problème juif comme un problème humain au sens large, pouvant toucher des non-juifs[112]. La création de la *Revue Juive* en est un témoin, à laquelle prend part Cohen sur demande de Chaim Weizmann[113]. Ce dernier lui apporte un soutien financier, et dont l'article de naissance, rédigé par Cohen, signale sa résolution à faire connaître la culture juive à travers le monde et à effacer les malentendus[114]. L'une des intentions de cette revue rappelle celle qui anima la commande de *Children of the Ghetto* : faire connaître la richesse et la diversité d'une réalité juive à un public non-juif, dans un esprit conscient des tendances antisémites, mais refusant de croire qu'elles dominent.

Cohen et Zangwill ont suivi, par leurs actes et leurs propos, certaines courbes du projet sioniste. Il importe de comprendre combien ce projet était à l'époque intimement lié au climat intellectuel auquel ils participèrent : un climat favorable à une compénétration de la culture occidentale majoritaire et de cultures minoritaire, héritées d'Orient ou des pays de l'Est. En 1939, Cohen devient le représentant personnel de Chaim Weizmann à Paris, puis conseiller au département politique de l'Agence juive pour la Palestine dont le siège est à Londres. En 1940,

---

[111] Albert Cohen, « Vue d'ensemble sur la question juive et le sionisme », *La Revue de Genève*, avril 1921, nº 10, p. 598-608.

[112] Maurice Lugassy, « Zangwill/Cohen : une parenté de cœur et d'esprit », *Cahiers Albert Cohen*, 2007, nº 17, p. 131-145. Sur les années de la Seconde Guerre mondiale, qui ne concernent plus Zangwill mort en 1926, Lugassy relate la tentative par Cohen de créer, en février 1940, un Comité « Pro Causa Judaïca » constitué d'un groupe d'intellectuels non-juifs. Lugassy propose de lire cette tentative comme une forme de résistance à un état d'esprit français plutôt rétif à la pratique anglo-saxonne du *lobbying*.

[113] Chaim Weizmann fut l'un des dirigeants de l'Organisation sioniste mondiale qu'il présida de 1920 à 1931, puis de 1935 à 1946, et le président de l'État d'Israël entre 1949 et 1952.

[114] La *Revue juive* n'ira pas au-delà de de six numéros, publiés sur entre janvier et novembre 1925. Sur le rôle qu'y joua Cohen, et sur la place essentielle qui y fut accordée à Marcel Proust, où il est présenté comme un auteur juif découvrant de nouveaux horizons littéraire, voir Antoine Compagnon, *Proust du côté juif*, Paris, Gallimard, 2022, p. 117-132.

tandis que les troupes allemandes s'apprêtent à entrer en France, il gagne l'Angleterre, laissant derrière lui, dans la précipitation, les morceaux épars de sa vie personnelle et de son œuvre littéraire en cours – les notes manuscrites de *Belle du Seigneur* seront perquisitionnées par la Gestapo et passeront la Seconde Guerre mondiale dans une cave de la délégation suisse, rue de Grenelle. Cet épisode dit bien le statut de Cohen pendant cette période. Il est un pivot, parce qu'il coordonne alors la collaboration entre l'Agence juive pour la Palestine et la France Libre d'une part, et tous les gouvernements en exil à Londres d'autre part. Mais son existence est fondamentalement précaire, du fait de son statut de Juif pendant la guerre ; il le ressent particulièrement lors de la mort prématurée de sa mère, cardiaque, le 10 janvier 1943, une disparition brusque dans laquelle le climat de menace et de persécution à Marseille a sans doute eu sa part.

Posons la question qui va guider la traversée des matières que constituent la vie et l'écriture de Cohen. Comment l'univers fictionnel va-t-il relayer cette situation, à la fois pivotale et précaire, d'un être tiraillé entre action et tentation de retraite loin du monde, entre effort d'intégration et réaction de repli, sous l'effet conjugué d'un fort sentiment de distinction et d'une crainte du rejet ?

L'une des manières d'y répondre serait de relayer l'affirmation de Cohen lorsque, prenant à rebours les critiques, l'écrivain affirme que son « plus beau livre », « [s]on œuvre la plus importante et dont [il est] le plus fier » est l'accord du 15 octobre 1946 qu'il a rédigé lorsqu'il travaillait à l'OIR, accord dont est issu l'article de la Convention internationale du 28 juillet 1951 relatif « au statut des réfugiés et permettant à ceux-ci la délivrance d'un titre de voyage[115] ». À l'entendre, sa plus belle œuvre serait donc un article de convention internationale qui est à la fois de lui et pas de lui (car son propre texte se trouve en amont du texte législatif final), pour lui et pas pour lui, car Cohen n'est plus un réfugié à l'heure où il l'écrit, même s'il se perçoit comme tel. Dans une dialectique d'humilité et de fierté qui lui est coutumière, il revoit à la baisse le reste de son œuvre, tout en le mettant aussi en avant, par antiphrase.

[115] A. Cohen, *Solal et les Solal*, *op. cit.*, p. 56. Philippe Zard cite un entretien avec Claude Depoisier, *Radio-TV*, Genève, n° 21, 24 mai 1979, p. 49.

Cette tension invite à se mettre en quête d'une autre manière de répondre à la question énoncée plus haut, et à la chercher dans l'œuvre littéraire à laquelle Cohen a choisi de consacrer la plus grande partie de sa vie.

Entre identification et distinction

Les figures de l'étranger et de l'exilé informent donc l'œuvre du diplomate Albert Cohen autant que l'œuvre de fiction de l'écrivain. Ainsi, dans la pièce qui, comme le dit Philippe Zard, contient déjà en germe tout l'univers romanesque de Cohen[116] : *Ézéchiel,* dont la première version date de 1927 et la dernière de 1956. Il s'agit d'un tête-à-tête entre un clochard juif et un banquier juif : deux caricatures, deux figures archétypales qui jouent sur deux représentations stéréotypées du Juif. Dans un entretien datant de 1976, Cohen s'exprime en ces termes sur l'antisémitisme : pour lui, c'est « une forme aiguë de la haine de l'étranger, mais [cette forme-là] est plus soignée, plus venimeuse que la haine habituelle[117] ». Il attribue ce venin au fait que le Juif est « un étranger qui ne pouvait pas aller ailleurs, qui, quoi qu'il fît, était un étranger[118] ». Il ajoute :

> En plus de cela, cet étranger très spécial, très virulent, était doué pour la vie. Non seulement sans refuge, mais capable. Et puis il y a d'autres raisons pour l'antisémitisme, le fait que [les Juifs soient] des orientaux un peu trop exhibitionnistes, très marqués, très hauts en couleur, on les remarque beaucoup trop.[119]

C'est parce que le Juif est l'étranger hyperbolique qu'il intéresse Cohen. Qu'il soit clochard ou banquier, le problème est qu'il se distingue et apparaît avec tout le relief que lui confère son caractère, exacerbé par la scène et les dialogues. On retrouve la dialectique de l'identification et de la distinction que Maxime Decout décrit au sujet du rapport que Cohen entretient avec la langue française :

> Le français fait de lui un citoyen comme les autres. Et pourtant, par sa pratique langagière même, l'auteur va faire de la langue française un signe de distinction. Il la transformera en

[116] Émission de France Culture de Mathieu Garrigou-Lagrange, octobre 2018, « La Compagnie des auteurs. Cohen, un créateur décomplexé. Avec Philippe Zard ».

[117] Émission de France Culture, 1976, « Albert Cohen, l'iconoclaste. Entretiens. Épisode 2 : Une acceptation joyeuse du malheur ».

[118] *Ibid.*

[119] *Ibid.*

> marque d'individualité en la subvertissant. Cette dialectique de l'identification et de la distinction appose son ambiguïté à toute l'œuvre.[120]

Dans la pièce *Ézéchiel*, l'un des deux personnages a réussi : celui qui a pu s'intégrer au jeu social. Il voyage où bon lui semble, et ses succès financiers facilitent ces allées et venues. L'autre, Jérémie, n'a que sa valise et rêve d'un passeport. L'un peut être identifié de façon règlementaire par l'administration, l'autre pas. Pourtant, aucun des deux n'échappe à la marque qui le désigne potentiellement à la vindicte en ce début des années trente en Europe, contexte d'écriture de la pièce. Le choix de Cohen consiste ici à regarder en face ces marques, ces caricatures, et à les « rapatrier dans le giron de l'humour juif », selon les termes de Philippe Zard[121]. Cette structure binaire est déjà employée par Zangwill qui, dans *The King of Schnorrers,* met face à face un banquier et un mendiant juifs. On reviendra plus longuement sur ce texte publié en 1894, où la satire opère d'autant mieux que le personnage du mendiant déjoue les attentes. Ce qui nous intéresse ici est de voir qu'à sept ans d'écart, deux stratégies similaires de mise en fiction des stéréotypes juifs n'eurent pas le même écho sur la scène théâtrale francophone.

L'adaptation théâtrale du roman de Zangwill eut beaucoup succès en France, lors de sa représentation au théâtre de Monte-Carlo en 1926, où Denis d'Inès, secrétaire de la Comédie française, assumait à la fois la mise en scène et le rôle-titre du mendiant exubérant dans *Le Roi des Schnorrers*[122]. Il se trouve que le même Denis d'Inès interprétera le rôle du mendiant Jérémie dans la pièce de Cohen, en 1933, à la Comédie Française. Ce deuxième cycle de représentations fut avorté, du fait de son très mauvais accueil public et critique. La pièce suscita des vagues d'indignations, de la part de spectateurs antisémites et de la part de spectateurs juifs, diversement outrés par ces caricatures[123].

---

[120] M. Decout, « Albert Cohen, un solitaire dans la littérature française », art cit, p. 72.

[121] « La Compagnie des auteurs : Cohen, un créateur décomplexé. Avec Philippe Zard ». Émission citée.

[122] Voir la critique théâtrale de la pièce par Jacques Chabannes, « La saison de Comédie de Monte-Carlo », *La Rampe*, mars 1926, p. 58-60.

[123] Sur la réception et les expurgations d'*Ézéchiel*, on se réfère à l'article de Chantal Meyer-Plantureux, « Les Juifs sur la scène parisienne », *Archives Juives*, 1 novembre 2006, Vol. 39, nº 1, p. 76-88. Elle rappelle les bons auspices sous lesquels est née cette pièce, d'abord très bien accueillie par le public et la critique en 1931, lors de son unique représentation à l'Odéon. Selon elle, l'échec de la générale à la Comédie-Française en 1933 est en grande partie à mettre au compte de la mise en scène et de la distribution – elle cite la critique de Nina Gourfinkel, parue dans *L'Univers israélite* du 9 juin 1933, suggérant que Denis d'Inès avait mal interprété le rôle de Jérémie, comme s'il n'avait même pas lu la pièce. Témoin de l'impréparation de l'acteur : son arrivée à une répétition d'*Ézéchiel,* alors qu'il s'était « déguisé en espèce de roi nègre avec des boucles d'oreilles et un tas de colliers » alors qu'il devait jouer Jérémie, un ashkénaze miséreux ». art. cit., p .82. On peut faire l'hypothèse que cette mésinterprétation par

> […] au lendemain de la guerre, le public du Français ne prise plus guère un antisémitisme qui leur paraît hors de saison ; par le sang versé, les Juifs sont devenus des citoyens français à part entière. Mais les difficultés économiques de la fin de la décennie, la montée des périls aux frontières – fascisme, nazisme –, sans oublier la menace communiste […] réveillent à nouveau les sentiments antisémites. Et devant cette résurgence, les Juifs angoissés ne peuvent accepter la moindre critique de l'un des leurs qui puisse risquer de faire le jeu des antisémites. Le théâtre se révèle un baromètre assez fiable de la lente remontée de l'antisémitisme dans l'entre-deux-guerres.[124]

Le contraste entre la réception des deux pièces, celle de Cohen et celle issue du roman de Zangwill, s'éclaire à la lumière de ces propos Chantal Meyer-Plantureux à propos d'*Ézéchiel.*

Albert Cohen a connu des succès indéniables avec le cycle romanesque commencé dans les années 1930 avec *Solal*. Dès la sortie de ce premier roman, il a alors trente-cinq ans, il perçoit une rente de son éditeur Gaston Gallimard. *Mangeclous*, paru en 1938, est salué par ses pairs : « Sa fraîcheur, sa frustre saveur, sa robuste simplicité le font accéder à la majesté des légendes populaires ou des grandes épopées », écrit Marcel Pagnol la même année[125]. Il se consacre entièrement, à l'âge de cinquante-six ans, à l'écriture de sa geste des Juifs. Cela donnera *Belle du Seigneur,* roman fleuve auquel il met un point final en 1967 et qui remporte le Grand prix du roman de l'Académie française l'année de sa parution en 1968, et *Les Valeureux,* publié un an plus tard. Il convient de rappeler tout de suite les aléas éditoriaux de ce que Philippe Zard appelle un « cycle contrarié ». L'édition de référence qu'il a menée des œuvres de fiction de Cohen, publiée sous le titre *Solal et les Solal* répond à une intention réparatrice, visant à rétablir l'ordre d'écriture : il place *Les Valeureux* avant *Belle du Seigneur*, contrairement à l'ordre choisi pour l'édition de la Pléiade[126].

Denis d'Inès du rôle de Jérémie est à mettre en lien avec le fait que le même acteur incarna, sept ans auparavant, l'exubérant Manasseh da Costa dans l'adaptation pour la scène du texte de Zangwill : *Le Roi des Schnorrers*. La succession des rôles et l'anecdote rapportée arguent en faveur de l'idée d'une superposition, dans l'esprit de l'acteur, des deux figures du folkolore ashkénaze : le *schnorrer* (mendiant orgueilleux) et le *schlemiehl* (malchanceux miséreux).

[124] C. Meyer-Plantureux, « Les Juifs sur la scène parisienne », art cit, p. 86.

[125] Marcel Pagnol, dans *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques,* 17 décembre 1938, cité par Philippe Zard dans A. Cohen, *Solal et les Solal*, *op. cit.*, p. 51.

[126] *Ibid.*, p. 11-19. La matière des *Valeureux* figurait en effet dans le premier état de *Belle du Seigneur* qui en fut amputée, à la demande de Gallimard, pour réduire le nombre de pages de ce roman déjà fleuve. « Loin de les escamoter, l'entreprise fera ressortir les séquelles de cette histoire accidentée, où interviennent le tempérament d'un écrivain, les circonstances biographiques, les volontés d'un éditeur et une guerre mondiale. » P. Zard, *Ibid.*, p. 16.

Les honneurs se multiplient pour Cohen, dont l'édition en Pléiade en 1993 est l'un des signes : l'écrivain est proposé en 1972 au Prix Nobel de littérature par Joseph Kessel et soutenu par de nombreuses personnalités. La même année, *Ô vous, frères humains* figure à la sélection de l'Office chrétien du livre. Ce sera également le cas de *Carnets 1978* lors de sa parution en 1979, quand *Le Livre de ma mère* (1954), son récit autobiographique le plus connu, est fréquemment proposé à l'étude dans l'enseignement secondaire. En 1977, l'émission de Bernard Pivot « Apostrophes » contribue à accroître sa notoriété auprès du grand public, tandis que *Belle du Seigneur* connaît un immense succès de librairie depuis près de dix ans.

Tout en recevant ces marques de reconnaissances, Cohen garde une conscience très vive de sa précarité d'être humain, dont témoignent les épisodes anorexiques de la fin de sa vie et la mélancolie de son dernier texte, *Carnets 1978,* paru deux ans avant sa mort qui advient le 19 octobre 1981. La polarité entre l'intérêt qu'il suscite chez les journalistes et le repli hors du monde dans lequel se love cet « écrivain de langue française non français[127] » évoque à plusieurs égards la figure d'Albert Cossery.

2.3. Albert Cossery (1913-2008)

Le désert des ambitions[128]

Cossery fut célébré de son vivant en France : il reçut en 1991 le Prix de la francophonie pour l'ensemble de ses écrits, c'est-à-dire, à l'époque, sept romans[129]. On raconte aussi que, juste avant le premier mandat de François Mitterrand, on l'emmena un jour dans la suite de l'hôtel où séjournait le futur Président français, à Alexandrie, pour que l'écrivain lui servît d'intermédiaire dans le pays. On peut imaginer que Cossery déçut les attentes officielles, au vu de l'art de la dérision qu'il n'a cessé de pratiquer. Celui qui rapporte l'anecdote s'empresse d'ajouter que « rien ne v[î]nt durablement perturber le discret et paresseux art de vivre, un sybaritisme modeste, de l'ermite égyptien de Saint-Germain-des-Prés[130] ».

[127] M. Decout, « Albert Cohen, un solitaire dans la littérature française », art cit, p. 77.

[128] On reprend l'expression choisie par Rodolphe Christin pour décrire l'orientation opposée à toute idéologie de la réussite de Cossery, *Le désert des ambitions*, *op. cit.*

[129] *La Violence et la Dérision* avait déjà reçu le Grand prix du roman de la Société des gens de lettres l'année suivant sa parution, en 1965.

[130] Voir André Videau, « Mendiants et orgueilleux. Film égyptien de Asma El Bakri. D'après le roman d'Albert Cossery », *Hommes et Migrations*, juin 1993, n°1166, p. 62. Relevons toutefois que l'auteur de l'article où cette anecdote est rapportée ne mentionne ni sa date ni sa source.

La vie de Cossery obéit en effet à une logique du désœuvrement en contraste avec la logique de l'action qui guida les existences de Zangwill et de Cohen, dont les carrières dans les champs intellectuel et politique aurait suffi à justifier la postérité. Avant d'entrer dans ce qui a bien fini par faire œuvre[131], on présentera une vie qui commence en Égypte pour se poursuivre en France.

« L'Égypte ne m'a jamais quitté »

Albert Cossery naît en 1913 au Caire. Il passe son enfance dans le quartier assez privilégié de Feggallah, au nord-est du centre de la ville. Sa famille était celle de grands propriétaires terriens, catégorie de population qui vivait la plus grande partie de l'année en ville et allait s'établir sur ses terres de façon saisonnière. C'est un tel contexte que décrit Irène Fenoglio dans une étude permettant de prendre la mesure de l'espace dans lequel a évolué Cossery, certes en lien avec les terres, mais aussi urbain, cosmopolite et multilingue[132]. Son père, Grec orthodoxe né en Syrie et arrivé en Égypte à la fin du XIXe siècle, tire ses revenus d'exploitations dans la région du delta du Nil. Ces rentes permettent aux membres de sa famille de vivre, sinon dans l'opulence, dans le confort, et loin de la nécessité de travailler. Le père de Cossery lit les journaux en français et en anglais. Sa mère parle l'arabe exclusivement, mais ne l'écrit pas. Comme c'est l'usage dans les familles aisées de la minorité copte, Cossery fait ses classes dans une école chrétienne. Il entre ensuite au lycée français du Caire, Bab El Louk. Il se met à écrire très tôt en français, qui est donc sa langue de formation et d'écriture, bien que celle-ci fût habitée par l'arabe, on y reviendra[133]. Ses premiers poèmes, publiés quand il a dix-huit ans ont de nets échos baudelairiens[134] ; le poète dandy enchante Cossery par son goût du scandale et de l'amour vénal. Malgré sa réticence à reconnaître des influences, certaines références reviennent dans plusieurs entretiens : il mentionne Nietzsche, Stendhal, Thomas Mann, des romanciers anglais

[131] Rassemblée en deux volumes, Albert Cossery, *Œuvres complètes, volumes I et II*, Paris, Joëlle Losfeld, 2005.

[132] Irène Fenoglio, « Égyptianité et langue française : un cosmopolitisme de bon aloi » *in* I. Fenoglio et al., *Entre Nil et sable*, *op. cit,*. p. 16-25.

[133] Voir le chapitre 7.2.3.

[134] A. Cossery, *Les Morsures*, *op. cit.* Trois poèmes de ce recueil ont été rassemblés par Jean Moscatelli (dir.), *Poètes en Egypte : anthologie*, Le Caire, l'Atelier, 1955. L'anthologie réunit également des textes de Georges Henein, Edmond Jabès, Joyce Mansour ou Horus Schenouda. Les trois poèmes de Cossery ont été traduits en anglais par Jocelyn Spaar en 2013, ils figurent depuis sur la revue en ligne *Paris Review*. Leurs thèmes (les mendiants, la misère, la nuit) s'accordent au macabre des images et au caractère pessimiste des interactions entre passants et mendiants, bourgeois et gueux, hommes et femmes. https://www.theparisreview.org/blog/2013/12/03/teeth-marks-three-early-poems-by-albert-cossery/ Consulté le 03/07/2024.

et des auteurs russes : Dostoïevski et Gogol, dont il préfacera *Les Âmes mortes* en 1959[135]. Dans les années trente, Cossery est proche des voix dissidentes et révolutionnaires d'une génération d'artistes politiquement engagés qui seront à l'origine des avant-gardes égyptiennes. Il est l'ami du peintre Kamel al-Telmissany, l'une des figures importantes du mouvement surréaliste égyptien, qui illustrera le premier ouvrage de fiction publié par Cossery, un recueil de nouvelles intitulé *Les Hommes oubliés de Dieu* publié, en français, au Caire en 1941. Cossery gravite autour du groupe « Art et Liberté », fondé en 1939 par l'écrivain francophone Georges Henein, l'un des premiers à faire circuler les idées surréalistes en Égypte[136]. Henein est également à l'origine des éditions Masses, qui éditent *La Maison de la mort certaine,* en 1944. Ce roman est le deuxième et dernier livre de Cossery à paraître au Caire.

Les souvenirs qu'il garde du Caire constituent la matière principale de sa fiction, dans laquelle Marc Kober identifie une véritable « fidélité romanesque » à cette ville[137]. Après un premier séjour à Paris en 1938 sous couvert de vie étudiante, Cossery s'engage dans la marine marchande britannique où il passe une partie de la Seconde Guerre mondiale. Entre 1942 et 1945, il vit encore au Caire, dans un logis situé entre la ville européenne et le quartier de la Citadelle, où il passe l'essentiel de son temps à regarder et écouter derrière la *moucharabieh*, un dispositif qui se retrouve dans *La Maison de la mort certaine*. En 1945, il s'installe à Paris, définitivement cette fois, d'abord à Montmartre puis dans un hôtel alors anonyme et désormais mythique de Saint-Germain-des-Prés : la Louisiane, où il élit domicile pour les six décennies qui suivent. C'est là qu'il écrit, vivant des avances de ses éditeurs et de la générosité de ses amis de courte ou de longue date. Il ne quittera plus Paris jusqu'à sa mort en 2008, si ce n'est une seule fois pour un bref séjour en Égypte à la fin des années 1970.

---

[135] Michel Mitrani et Albert Cossery, *Conversations avec Albert Cossery,* Paris, Joëlle Losfeld, 1995, p. 113.

[136] Le surréalisme en Égypte a fait l'objet d'une exposition au Centre Pompidou à Paris, en 2016 : « Art et liberté : Rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948) », voir le catalogue de cette exposition sous la direction de Sam Bardaouil et Till Fellrath (dir.), *Art et liberté : rupture, guerre et surréalisme en Égypte, 1938-1948*, Paris, Centre Pompidou&Skira, 2016. Voir également à ce sujet la synthèse que propose Abd El Kader El Janabi, dans le chapitre intitulé : « Le Nil du surréalisme, le groupe Art et Liberté » au sein de l'ouvrage de I. Fenoglio et al., *Entre Nil et sable*, *op. cit.*, p. 51-61.

[137] Marc Kober compare sur ce point Cossery à l'écrivain égyptien de langue arabe Naguib Mahfouz, dans « Comment raconter Le Caire ? Dynamique littéraire et mutations urbaines », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2016, nº 1, p. 2. L'article s'intéresse notamment à la manière dont la fiction égyptienne contemporaine traduit une perception des espaces extérieurs à la capitale comme des « portes ou limites de l'Égypte, tandis que Le Caire en serait le cœur. » Les romans cossériens situés hors du Caire (*Les Fainéants dans la vallée fertile, La Violence et la Dérision*, *Un complot de saltimbanques*) mettent en effet en exergue le caractère provincial de ces territoires urbains ou périurbains, éloigné du cœur battant de la vie, véhiculant une vision centralisée du pays.

La non-coopération est-elle un humanisme ?

Cossery a rapidement des admirateurs chez d'autres écrivains, Georges Henein, Edmond Jabès, Lawrence Durell ou encore Henry Miller qui rédigera une critique du premier recueil de nouvelles de Cossery et le présentera au public américain[138]. Il serait en revanche inutile de chercher à l'inscrire dans des cercles professionnels ou sociologiques auxquels il échappe largement par ses choix de vie : exil, refus du travail, une forme de déclassement. Les ouvrages ou émissions qui lui sont consacrés insistent sur les amitiés qui ponctuèrent son existence et sur les lieux, du reste assez limités, où se déploie cette toile de fond : à partir de l'après-guerre, c'est essentiellement dans le quartier parisien de Saint-Germain-des-Prés que Cossery passe ses journées, presque toujours identiques : lever tardif, un peu d'écriture, après-midi au café de Flore ou au jardin du Luxembourg à regarder le monde, dîner à la brasserie Lipp s'il n'est pas invité ailleurs. Les entretiens ou films qui lui sont consacrés donnent une idée de ce quotidien d'oisif réglé, ainsi que du réseau d'amis et admirateurs qui se constituait et se renouvelait autour de lui jusqu'aux dernières années.

Un tel cadre spatio-temporel rappelle celui de l'existentialisme. Mais pas un mot, pas une référence directe dans les œuvres de Cossery au sujet de ce mouvement, de sa pensée ou même de ses concepts qu'il côtoya sans doute, à commencer par Camus[139]. On en conçoit l'envie de mieux discerner la nature de ses propres idées, dont Cossery vante, par esprit de provocation sans doute, la rareté. Sur l'émission « Des Mots de minuit » qui lui est consacrée, l'écrivain se prête au jeu des questions/réponses d'une manière significativement nonchalante, proposant au journaliste Philippe Lefait de piocher les réponses à ses questions parmi des phrases recyclées de ses propres livres, ouverts au hasard dans un exercice désinvolte d'auto-admiration. Des phrases en vrac : « être intègre, c'est faire faillite » ou « j'ai fait ma révolution en jetant tout ». Reviennent fréquemment l'idée de dénuement volontaire, et le refus de collaborer à un système qui valorise la réussite sociale et les honneurs.

La philosophie de Cossery semble simple. Doit-on se fier cette posture d'auteur ? Faut-il croire en la valeur de l'indigence, même quand elle concerne les idées ? « L'avenir est dans

[138] Voir Georges Henein, « L'apport d'Albert Cossery », *Calligrammes,* Helouan*,* 1956, p. 17-23. L'article de Henry Miller est paru à New York dans la revue *Accent,* en 1945.

[139] Ce qui le lie à Camus dans les années de *Combat* en 1947 est, à en croire Cossery, moins une amitié littéraire qu'un compagnonnage de la « bringue ». Voir l'émission sur France 2 du 12 avril 2000, « Des Mots de Minuit », où Philippe Lefait s'entretient avec Albert Cossery et Olivier Py.

[les] latrines publiques[140]. » Cette phrase, piochée par Cossery dans l'une de ses nouvelles, sous la lumière des projecteurs d'un plateau télévisé, signale un pessimisme misanthrope. Pourtant, la présente étude vise à le montrer, les choix du dénuement et de la non-coopération chez Cossery vont de pair avec un certain retour à l'humain – ce dont le titre de son premier livre, *Les Hommes oubliés de Dieu,* pourrait constituer un indice.

« *The people you seldom notice when you walk* »

Henry Miller préfaça l'édition en anglais de ce premier ouvrage qui paraît sous le titre *Men God Forgot* dès1946 :

> *It is not the little people so much who we are interested in as the forgotten people of the world. They exist everywhere, mostly in the big nations, and often right in the biggest cities. They are lodged in the heart of civilization, like a chancre. They are the people you seldom notice when you walk, or when the innumerable dazzling street lamps begin to blaze. As Cossery says, « that is how civilization makes itself felt, as lights which it scatters around it to blind the people. »*[141]

L'univers littéraire de Cossery est en effet souvent sordide : son cadre est celui des quartiers excentrés d'une ville comptant des immeubles en ruine, des rues boueuses et des zones indéterminées. La plupart de ses personnages vivent aux marges de la société.

L'image de la lumière urbaine artificielle est parlante, dans la citation empruntée par Miller à Cossery : c'est une lumière blanche qui aveugle. À l'inverse, le regard sur la misère porté par le narrateur ou les personnages laisse le champ libre à l'irrationnel, à la folie, aux paysages dédoublés par la drogue, bien plus qu'il ne recèle un discours de clarté révolutionnaire.

---

[140] Cette image des latrines comme lieu d'une épiphanie dérisoire est issue de la nouvelle « Dangers de la fantaisie » au sein du recueil *Les Hommes oubliés de Dieu*. Notons que la même métaphore des latrines comme lieu d'arrivée de l'existence est employée dix ans plus tôt par le jeune Lawrence Durrell disait son admiration à Henry Miller, encore « secoué dans [ses] balances comme par un tremblement de terre » après la lecture de *Tropique du Cancer*, dans une lettre datée d'août 1935, première d'une longue correspondance avec l'écrivain américain. « Enfin, voici qu'est trouvé grâce à vous le moyen de sortir des latrines. C'est vraiment drôle que personne n'ait jamais songé à sortir par la cuvette pendant qu'on tirait la chasse d'eau, au lieu d'encombrer la porte. Je salue en *Tropique du Cancer* le manuel de ma génération. C'est un livre à la taille de l'homme qui rejoint directement ces très rares livres que les hommes ont écrits avec leurs tripes ». Lawrence Durrell et Henry Miller, *Correspondance : 1935-1980*, traduit par Bernard Willerval, Paris, Buchet Chastel, 2004, p. 19.

[141] « Ce n'est pas tant le petit peuple que le peuple oublié de ce monde qui nous intéresse. Ces gens existent partout mais le plus souvent dans des pays importants et souvent dans les villes les plus grandes. Ils sont nichés au cœur de la civilisation, comme une lèpre. Ce sont les gens que l'on remarque rarement lorsque l'on marche dans la rue, ou lorsque les innombrables lampadaires s'allument et nous aveuglent. Comme le dit Cossery, « la civilisation se fait sentir comme ça, aux lumières qu'elle prodigue autour d'elle pour aveugler les gens ». La citation de Cossery par Miller provient de la nouvelle « Dangers de la fantaisie », *Les Hommes oubliés de Dieu.* Henry Miller, « préface » à *Men God Forgot,* traduit par Harold Edwards, Berkeley, Circle, New York, 1946.

Il y a une tension dans tous ses livres entre, d'une part, l'impulsion de révolte que suscite ce spectacle de misère et d'autre part un sentiment irrépressible d'inanité, lorsque l'on touche au champ de l'action. L'œuvre de Cossery oscille entre ces deux pôles. Une évolution se perçoit au fil des publications, tandis que l'oisiveté et la paresse deviennent des valeurs de plus en plus positives. Demeure le refus catégorique de se laisser prendre au mirage de l'idée de progrès, ce qui fait de Cossery un antimoderne, au sens que donne Antoine Compagnon à ce terme[142]. Cela n'empêche pas sa fiction d'inspirer une révolte qu'on s'essaiera à définir. Selon Henry Miller, qui met Cossery dans le Panthéon des livres de sa vie, « aucun écrivain ne décrit de manière plus poignante ni plus implacable l'existence des masses humaines englouties. Il atteint des abîmes de désespoir d'avilissement et de résignation que ni Gorki ni Dostoïevski n'ont enregistrés[143].

À ce que Miller décrit comme des coups de sonde verticaux (exhumer les « masses englouties », des « abîmes »), s'ajoute une certaine vigilance de la prose cossérienne sur un plan que l'on pourrait dire horizontal. Sa fiction se garde en effet de toute naïveté dans l'entreprise de représentation des marges. Elle s'efforce de contourner l'influence d'une perspective occidentale sur la pauvreté en Orient. S'il n'a peut-être pas connu dans sa chair cette misère, les hommes qu'il décrit sont, selon lui, « ses amis[144] » (propos invérifiable). Toujours est-il que, pour répondre à ce désir d'écrivain de se rapprocher de cette réalité, il lui a semblé plus efficace d'adopter une vision excentrée, depuis Paris où il vivait en Égyptien, plutôt que de rester au Caire comme Égyptien européanisé.

2.4. Différents et comparables

À considérer leurs biographies séparément, on observe des liens qui s'établissent entre ces trois auteurs quant aux motifs annoncés au début de cette section : la migration, le statut minoritaire, l'expérience, directe ou par témoignage, du dénuement, et enfin une posture ferme,

[142] On peut tenter de résumer l'identité à multiples variables d'antimoderne élaborée par Compagnon par au moins deux traits saillants : d'abord, une réticence à l'égard de la confiance naïve et zélée dans le progrès, qui s'exprime tant en termes politiques qu'esthétiques, et deuxièmement, conjointe à cette marginalité politique, une indiscipline, une fêlure inaliénable qui va de pair avec la tendance à convertir l'échec de la vie en gain littéraire. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005. Nous reviendrons sur les affinités de Cossery avec cette catégorie dans le chapitre 5.1.4. de cette étude.

[143] Cossery figure dans l'appendice en forme d'index qu'Henry Miller adjoint à *The Books in My Life,* New York, New Directions, 1990 [1952]. La citation provient de l'ouvrage de M. Mitrani, *Conversation avec Albert Cossery*, *op. cit.*, p. 12.

[144] *Ibid.*, p. 71.

soit l'engagement dans des causes et des actions collectives impliquant une certaine publicité, soit la tenue à l'écart de celles-ci. Afin de commencer à rendre plus apparentes les affinités entre les personnages qu'ils mettent en scène, il convient maintenant de prendre en compte les espaces fictionnels et les temporalités qu'ils ont en partage, ce que l'on fera de manière croisée et synthétique.

Espaces fictionnels

On se restreindra ici aux espaces fictionnels dans lesquels prennent place les œuvres du corpus, et non pas toutes les œuvres de chaque écrivain. On résumera les caractéristiques partagées de ces espaces fictionnels par deux tendances. Premièrement, Zangwill, Cohen et Cossery donnent à leurs fictions un cadre : les marges de l'Europe. Deuxièmement, ces espaces sont des réceptacles de flux migratoires.

Envisageons ces espaces selon deux critères : d'abord, l'endroit où ils se situent sur l'axe centre/périphérie, ensuite, le rapport de référence plus ou moins important à la réalité. Le quartier occidental du Caire chez Cossery, Londres chez Zangwill, ou encore Paris et Genève chez Cohen, sont autant d'instances de villes européennes (ou influencées par celles-ci), le plus souvent nommées et toujours reconnaissables pour le lecteur européen. À l'inverse, la province est ponctuellement le cadre d'épisodes (Cohen), de nouvelles (Zangwill) ou de romans (Cossery) mais leur mention ne donne pas l'occasion d'identifier l'esprit du lieu, un lieu d'ailleurs souvent vite quitté : ainsi de Brighton au début de « *The Model of Sorrow* » dans *Ghetto Comedies* de Zangwill[145]. Parfois, la ville est tout à fait anonyme, comme celle où se déroule *Les Couleurs de l'infamie,* présentée par Cossery comme « une ville de province ». Si la province existe surtout en contraste avec la grande ville, chez ces deux écrivains, il en va un peu autrement chez Cohen, qui y situe des épisodes dont certains sont digressifs (l'équipée agreste des Valeureux dans le massif suisse de Salève, au chapitre XXXVIII de *Mangeclous*), mais parfois aussi essentiels dans l'économie de la narration orientée autour du protagoniste

[145] Le Centre national de ressources textuelles et lexicales (désormais Cntrl) donne comme définition courante du mot « province » : « région d'un pays caractérisée par son histoire, ses traditions, ses coutumes et s'opposant à la capitale ». L'un des premiers sens, historique, donné par la même source, indique aussi : « Territoire extérieur à un État, à une métropole et qui en est dépendant; colonie », ce qui invite d'emblée à compliquer les catégories que nous venons d'esquisser car en ce sens, et pour ne parler que des derniers siècles, le Caire européen fut bien envisagé par le Royaume-Uni comme une forme de « province » au cours du protectorat qu'il exerça sur elle de 1914 à 1922, tout comme Corfou le fut de 1814 à 1864 – ces protectorats succédant dans les deux cas à la domination française.

Solal (on pense aux chapitres situés à la fin de *Belle du Seigneur* qui retracent la déliquescence de l'amour de Solal et d'Ariane à Agay, ou l'errance de Solal à Marseille).

L'espace du *ghetto* (*ghetto* londonien chez Zangwill et *ghetto* céphalonien chez Cohen) fera l'objet d'une analyse plus approfondie ultérieurement. Sa mise en fiction relève des deux polarités évoquées : instance de la périphérie par excellence, il existe en tant qu'il s'inscrit en contraste par rapport à un centre qui lui est extérieur. D'autre part, il est indexé sur une réalité historique et géographique, mais il constitue aussi un réceptacle de rêves et de représentations fantasmées, comme en témoignent particulièrement le *Proem* que Zangwill consacre à *Children of the ghetto,* et la tonalité utopique qui nimbe les chapitres céphaloniens chez Cohen.

Sont représentés des espaces où les enjeux géopolitiques contemporains s'incarnent et ajoutent une dimension concrète et politique à la fiction. La Palestine figure, chez Cohen, à la fin de *Solal* au chapitre XXXII, dans un épisode raconté sur un mode alternativement burlesque et héroï-comique où les Valeureux viennent installer la colonie de Kfar Saltiel. Ils s'essaient aux travaux agrestes pour la première fois de leur existence et y mènent une guerre d'installation qui fait long feu puisque, rapidement, les compères jugent préférable de revenir en terre chrétienne[146]. Chez Zangwill, la Palestine est l'objet de discours de réformateurs socialistes et sionistes (dans le chapitre XV de *Children of the Ghetto*, intitulé « *The Holy Land League* »). Ce territoire apparaît aussi sous la forme d'échos au travers du discours rapporté d'un homme qui y émigre à la fin de sa vie, après des étapes successives : Pologne, *East End* londonien, New York (dans le chapitre XVII de *Children of the Ghetto,* intitulé « *The Hyams's Honeymoon* »). Chez Cossery, on pense à *Une Ambition dans le désert* qui se donne pour cadre un petit émirat fictif du Golfe persique, que dirige un gouvernement fantoche piloté par une « grande puissance impérialiste » occidentale, non nommée mais aisément reconnaissable.

Des temporalités qui installent les trois auteurs dans des problématiques comparables

À la naissance de Cossery en 1913, Zangwill est déjà au faîte de sa renommée littéraire et journalistique en Angleterre et aux États-Unis. Lorsqu'en 1968 Cohen publie *Belle du Seigneur*, Zangwill est mort depuis plus de quarante ans. Lorsque ce dernier voyage en France, c'est dans le Paris de la Belle-Époque ; quand le Genevois d'adoption vient travailler en Égypte, Cossery fait encore ses classes dans l'école chrétienne des Frères Lassaliens. On ne peut donc

[146] Mangeclous conclut que s'il « reste ici [… il va] devenir antisémite ». A. Cohen, *Solal et les Solal*, *op. cit.*, p. 316.

pas parler d'exacte contemporanéité à leur propos. Toutefois, les sociétés dans lesquelles ces auteurs vont puiser la matière de leur fiction permettent la comparaison, parce qu'elles en sont à un stade similaire d'avancée dans ce que Karl Polanyi appelle la « grande transformation » des sociétés occidentales ou occidentalisées[147]. Cette transformation se fait par le biais du glissement d'une « économie de marché » vers une « société de marché ». L'Angleterre des années 1890-1910 (qu'a connue Zangwill) et l'Égypte des années 1930-1940 (qu'a connue Cossery) voient s'opérer des mutations de même nature : vagues de constructions massives, développement des infrastructures de transport, multiplication de la population des capitales[148]. À ces marqueurs de la modernité d'ordre urbanistique et démographique s'ajoutent des transformations d'ordre économique et social que chacun de ces auteurs retranscrit.

Les trois écrivains ont en partage les quatre premières décennies du XXe siècle, soit l'avant-guerre, la Première Guerre mondiale et l'entre-deux-guerres. Si les œuvres étudiées ne sont pas toutes publiées à ce moment-là, pas plus qu'elles ne s'y déroulent toutes, on retrouve, qui traversent le corpus, deux tendances que l'histoire des idées a pu décrire et attacher à ces périodes de l'histoire de l'Europe et ses marges, et que l'on brossera ici à gros traits : un idéalisme auquel succède une désillusion. L'idéalisme dont on parle s'incarne par exemple dans ce que l'on appelle « l'esprit de Genève[149] », qui inspira la création de la SDN en 1919, mais ne dura pas. Il suffit – au risque de se prévaloir aisément d'un regard rétrospectif – de voir des personnages d'Albert Cohen y travailler, ou feindre de le faire, pour comprendre combien l'illusion lyrique d'un monde de droit qui anima le projet de cette organisation internationale avait toutes les chances de se fracasser contre les intérêts individuels et/ou nationalistes. Par ailleurs, l'utopisme qui inspira certains courants du sionisme au tournant et au début du siècle, rencontra aussi l'écueil du principe de réalité, comme on l'a vu à travers les biographies de Zangwill et de Cohen.

L'Égypte des années 1930-1940 peut aussi s'aborder sous l'angle d'un changement de paradigme nécessaire, que prendra en compte une nouvelle génération de dirigeants qui arrivera au pouvoir dans les années 1950. Le pays constitue à cette époque le laboratoire d'un

[147] K. Polanyi, *La Grande Transformation*, *op. cit.*

[148] Entre 1882 et 1937, la population du Caire tripla – de 347 000 à 1,3 million – et sa superficie passa de 1 000 hectares à 16 300 hectares. Voir André Raymond, *Le Caire*, Paris, Fayard, 1993. Voir particulièrement les chapitres « Le rêve de l'occidentalisation » et « Les cauchemars de la croissance », p. 306-368.

[149] François Rubio, « L'esprit de Genève : humanitaire ou pacifiste ? », *Refugee Survey Quarterly*, 2007, vol. 26, n° 4, p. 147-154.

« cosmopolitisme de bon aloi », pour reprendre l'expression d'Irène Fenoglio, décrivant un environnement très ouvert à l'étranger. Depuis le milieu du XIXe siècle, l'Égypte s'est mise à accueillir des communautés attirées par

> […] l'avantage de la tolérance égyptienne, [… ayant su] diversifier l'environnement culturel, littéraire et journalistique du pays […] et tirer] parti du choix qu'avait fait l'élite sociale et culturelle égyptienne de la langue française comme langue à caractère international, pour produire cette effervescence culturelle qui a caractérisé l'Égypte de l'entre-deux-guerres et lancer des défis littéraires de type universel.[150]

Mais d'autres priorités s'imposent après la guerre : l'arrivée de Nasser au pouvoir en 1952 va conduire l'Égypte à embrasser une politique inspirée par le panarabisme, qui prendra encore une nouvelle forme à partir de 1956. L'agression de l'Égypte, cette année-là, par la coalition de la France, de l'Angleterre et d'Israël, souligne à quel point l'Occident est encore fortement attaché au paradigme colonial. Si la fiction de Cossery ne prend jamais en charge frontalement ces questions de politique intérieure ou extérieure, la présence occidentale et les tensions qu'elle peut créer est transcrite dans sa fiction, nous verrons en quels termes.

Zangwill, Cohen et Cossery ont non seulement en partage l'expérience (au premier ou second degré) de la migration, mais aussi l'expérience de ces espaces où a soufflé un esprit que l'on peut qualifier de cosmopolite, c'est-à-dire où les caractéristiques nationalistes ne prévalaient pas plus que d'autres. Ceci a certes comporté son lot de désillusions, étant donné le cours que prit le XXe siècle à l'issue de cette période, dont seul Zangwill, mort en 1926, ne connut pas les suites, à savoir la Seconde Guerre mondiale et ses dizaines de millions de mort. Sans les amalgamer à outrance, on peut identifier des traits communs dans ces univers fictionnels qui rendent compte de représentations idéalistes et/ou passéistes de l'Occident, venant se heurter à un monde qui change, ou même voyant leur fin précipitée par des chocs historiques majeurs, dont les fictions à l'étude portent des traces.

***

Nous avons montré comment, d'une part, les œuvres à l'étude dialoguent avec des textes et des représentations antérieures et en quoi, d'autre part, elles en commun des espaces, des temporalités et des problématiques. À l'issue de ce premier chapitre, on perçoit désormais

[150] I. Fenoglio, chap. cité, *in* I. Fenoglio et al., *Entre Nil et sable*, *op. cit.*, p. 15.

mieux les conditions dans lesquelles peuvent être campés des personnages qui sont une forme de reformulation de ces problèmes par les auteurs. Nous faisons l'hypothèse que l'expérience vécue de la marginalité ethnique et culturelle, commune aux trois écrivains, les a rendus sensibles à d'autres marginalités, économiques et sociales. L'objet du chapitre suivant sera de montrer selon quelles modalités sont représentées des figures qui ressortissent à ces différents types de marginalités, et à quoi tient leur caractère à la fois essentiel et difficilement saisissable.

Chapitre 2 - Les personnages à l'étude : des « bonshommes impossibles[1] » ?

Les œuvres à l'étude mettent en scène des personnages secondaires marginaux qui ne luttent pas pour s'insérer dans le système marchand, sans pour autant se résigner à une mise au ban de ce système. S'intéresser à ces personnages secondaires, ce sera d'abord chercher à définir ce qu'ils signifient, comme le suggère Philippe Hamon :

> Le signifié du personnage, ou sa « valeur » […] ne se constitue pas seulement par la *répétition* (récurrence de marques, de substituts, de portraits, de *leitmotiv*) ou par *accumulation*, et *transformation* (d'un moins déterminé à un plus déterminé), mais aussi par *opposition,* par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé.[2]

Ce sera aussi tâcher de saisir leur « état », au sens où l'entend Judith Butler lorsqu'elle propose de penser dans un même texte la littérature comparée et les États globaux :

> On pourrait s'attendre à ce que l'État présuppose au moins des modes minimaux d'appartenance juridique, mais comme il peut être précisément ce qui expulse et qui suspend les modes de protection et d'obligation légaux, l'État peut à coup sûr mettre certains d'entre nous dans tous leurs états. Il peut signifier la source de la non-appartenance, et même produire cette non-appartenance comme un état quasi permanent.[3]

Les personnages de marginaux du corpus se singularisent par un certain mode de non-appartenance permanent : ni une inscription dans la norme (sociale ou nationale), ni une tension vers l'absorption, ni une résignation à disparaître. Ce positionnement paradoxal, qui conjugue la reconnaissance de l'échec et le refus d'y remédier selon les règles dictées par le système

[1] Cette désignation vient du roman *Solal* d'Albert Cohen. Elle arrive dans la bouche d'Aude (née de Maussane), quand elle découvre, cachés dans la cave de leur château, une cohorte de Juifs que son époux a fait venir secrètement depuis Céphalonie. Aude somme Solal de choisir : c'est soit elle, soit eux. « Je veux vivre chez moi avec mon mari, et non avec tous ces bonshommes impossibles » *S*, p. 381. Cette expression revient à quatre reprises dans les pages suivantes, au sein du discours direct ou indirect de Solal qui, tour à tour, s'en offense (*Ibid.*, p. 382) puis se l'applique à lui-même (p. 394), pour y revenir en un élan masochiste (p. 419) et finalement l'associer aux cinq vieillards errants dont il croise le chemin (« Que lui voulaient-ils, ces bonshommes impossibles, au regard trouble, qui extirpaient rêveusement des poils de leur barbe et les examinaient » p. 452). Associée à une polarité tantôt défavorable tantôt favorable, l'expression nous semble adéquate pour désigner l'ensemble des personnages que ce chapitre entend présenter, en ce qu'ils sont marqués par un double complexe d'infériorité et de supériorité.

[2] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *in* R. Barthes et al., *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 128.

[3] Dans un dialogue avec Gayatri Chakravorty Spivak, Judith Butler fournit cette définition liminaire du terme *state* en anglais (que nous pouvons traduire en français aussi bien par « état » que par « situation »). Judith Butler et Gayatri Chakravorty Spivak, *Who Sings the Nation-state? Language, Politics, Belonging*, Londres, Seagull, 2007. Nous citons la traduction française par Françoise Bouillot : *L'État global*, Paris, Payot, 2009, p. 13.

dominant, est incarné par Solal qui revendique son naufrage social face aux nantis et plus largement aux Occidentaux : « Je crache sur vous. Vaincu par vous, votre organisation, votre système. Mais je suis supérieur à vous[4] ». Cette contradiction informe encore l'aphorisme qui germe dans l'esprit du même personnage : « Ne pas réussir, triste. Réussir, plus triste encore[5] ».

Ce mode particulier de non-appartenance, que l'on s'apprête à analyser, prend des formes différentes selon les auteurs. Là où Cohen tente de répondre à la question insoluble de comment être juif en Occident, Zangwill s'efforce de proposer des alternatives fictionnelles à la construction totalisante d'un type juif par l'Occident. Cossery, quant à lui, identifie dans l'orgueil et la fantaisie les seules réponses possibles à la noirceur et la misère, coordonnées indépassables de l'existence moderne qu'il dépeint.

Le propos de ce chapitre est de montrer que dans des personnages déraisonnables, dans des « bonshommes impossibles », se trouvent les éléments pour répondre aux questions fondamentales soulevées par les œuvres. C'est souvent dans les personnages secondaires qu'il convient de chercher le cadre privilégié de la pensée d'un auteur, selon une critique contemporaine :

> [L]'auteur, caché dans ses fictions, réapparaît parfois sous l'habit du personnage secondaire et voué à le rester, dans son refus d'être assigné à une place stable ou centralisée.[6]

Ce type de personnages, lieu du ban et de l'écart, constituerait selon Thiphaine Samoyault « celui dont vient la question[7] ».

Pour comprendre à quoi tient leur caractère déraisonnable voire impossible, il faut les caractériser précisément et voir notamment dans quels types et stéréotypes leur auteur va puiser pour les construire. On cherchera à comprendre la situation et la signification de ces personnages en prêtant attention à leurs singularités culturelles, à la manière dont les écrivains s'emparent des clichés et stéréotypes auxquels ils les rattachent, mais aussi les arrachent. C'est

---

[4] *S*, p. 453

[5] *M*, p. 331.

[6] Tiphaine Samoyault, *La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire*, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Espace_du_personnage_secondaire, (consulté le 27 septembre 2022). Texte initialement paru dans l'*Agenda de la pensée contemporaine*, 10, printemps 2008 Dossier « Les banlieues de la théorie ».

[7] *Ibid.*

ainsi que l'on pourra voir se dégager ce qui permet de rapprocher ces diverses figurations originales de la marginalité. On discernera alors mieux à quoi tient le prestige qui les nimbe.

1. « Des Juifs comme il n'y en a pas[8] » (Zangwill, Cohen)

1.1. Jouer des stéréotypes. Marginalité ethnique et marginalité sociale

Zangwill et Cohen ont un sujet en commun : la représentation de la marginalité ethnique juive en Occident. Chez Zangwill, cette représentation se décline en deux catégories. D'une part, les Juifs au sein d'un environnement relativement séparé du reste de la ville, les *ghettos* installés dans des quartiers à l'est ou au nord de Londres, où ils sont en majorité démographique et où la culture est-européenne amenée par les émigrés récents subsiste, au sein de la capitale occidentale[9]. Il y a, d'autre part, chez Zangwill, des Juifs anglais assimilés, vivant dans le *West End* (les quartiers ouest). Cohen représente plusieurs types de coexistence de la marge et du centre : le sentiment d'étrangeté radicale culmine lors des visites des cousins de Solal dans les capitales européennes (Genève, Paris, Londres) ; à l'inverse, le jeune homme occidentalisé maîtrise les codes de façon exemplaire lorsqu'il parvient au faîte de sa carrière diplomatique. Il faut d'emblée nuancer l'idée d'une déclinaison par Cohen des stades d'assimilation selon les différents personnages : l'assimilation de Solal est un état réversible qui ne l'empêchera pas d'être précipité à l'autre bout du spectre lorsque, renvoyé de ses fonctions honorables, il se retrouve apatride, rejeté et conspué. Du reste, chez Cohen, ces scènes en jouxtent d'autres où les Juifs évoluent loin de ce centre, dans le *ghetto* de Céphalonie – bien que l'Occident y soit présent comme une référence pour les personnages des Valeureux qui parlent le français et s'habillent (ou croient s'habiller) selon des modes européennes.

Cohen et Zangwill s'adressent à un lectorat largement composé de non-Juifs, dans le projet de formuler, par la fiction, la problématique des Juifs en Occident. L'un et l'autre tiennent donc compte des représentations du Juif dans la conscience occidentale. Il faut dès lors

[8] Cette formule est empruntée à Norman Thau qui l'emploie dans un sous-titre au sujet de la représentation des Valeureux. « Humour, irréalisme et autodéfinition identitaire. Le rôle des Valeureux dans la quête identitaire cohénienne », *Cahiers Albert Cohen*, 1996, nº 6, p. 51. Si la fiction de Zangwill, à l'inverse, une visée réaliste, elle joue aussi sur des stéréotypes et contribue à montrer qu'ils ne correspondent pas à la réalité.

[9] Sur l'évolution de ce concept « flottant » du *ghetto*, que Zangwill a fortement contribué à populariser en Europe et aux États-Unis, voir B. Cheyette, *The Ghetto*, *op. cit.*, p. 50-59.

examiner la manière dont ces deux écrivains se situent notamment à l'égard des stéréotypes qui ont cours à l'époque où ils écrivent. Que ce soit dans le domaine de la psychologie sociale ou de la linguistique, les stéréotypes identifient des images stables, schématiques et raccourcies, qui fonctionnent dans la mémoire commune et auxquelles adhèrent certains groupes[10].

Dans un article écrit en 1893, Zangwill prenait acte de la persistance de stéréotypes antisémites au sein de la société victorienne de son temps :

> *Doubtless to the vulgar imagination the Jew still looms as a combination of all these three types [moneylenders, old clo' dealers or pauper aliens], and though the attributes are palpably contradictory, the impossibility of the amalgam is no more a bar to the persistence of the concept than incongruity of facial characteristics is to the formation of composite photographs.*[11]

Le parallèle établi ici par Zangwill avec la technique de la *composite photography* (que l'on traduirait par « photo montage par superposition ») évoque tout un contexte propre à la fin du XIXe siècle. C'est l'époque où l'on s'est mis à employer cette méthode pour classifier certaines franges marginales de la population surveillées par la police et catégorisées : criminels, insensés ou femmes hystériques. Elle fut en outre appliquée en 1885 par Joseph Jacobs et Sir Francis Galton – l'un des fondateurs de la théorie eugéniste au Royaume-Uni. Ils employèrent comme échantillon des portraits photographiques d'élèves de la *Jewish Free School,* avec l'ambition de forger les composantes d'un hypothétique « type juif »[12]. Parmi ces sujets, se trouvait notamment le frère d'Israel Zangwill, Louis Zangwill.

---

[10] Proches du poncif, du cliché ou du lieu commun aussi appelé *topos,* ils vont à l'encontre d'une certaine attente d'originalité que suscite le spectacle ou la lecture d'une œuvre d'art ou littéraire moderne. Voir par exemple à ce sujet l'analyse qu'en fait Nelly Wolf dans son article Nelly Wolf, « Le juif roux : présence du stéréotype dans David Golder », *Roman 20-50*, 2012, n° 54, n° 2, p. 33.

[11] Israel Zangwill, *Speeches, Articles and Letters*, London, Soncino, 1937, p. 42. Cité dans Amanda Kaye Sharick, « Confronting the "Jewish Type": Israel Zangwill, Composite and Mirror Photography », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 15 janvier 2015, vol. 13, n° 1, p. 114. « Il ne fait aucun doute que, dans les représentations communes, le Juif rôde encore comme une sorte de combinaison de ces trois types [le prêteur sur gages, le vieux marchand d'habits et l'étranger indigent]. Bien que ces attributs fussent manifestement contradictoires, l'impossibilité de leur amalgame n'empêche en rien la persistance de ce concept, pas plus que l'incongruité de caractéristiques faciales superposées n'empêche la constitution de certains photos-montages. » Nous traduisons.

[12] Si Zangwill a gravité dans les mêmes cercles que Joseph Jacobs, fondateur de l'eugénisme, avec lequel il a dû frayer au sein du club *The Wanderers*, cela ne l'empêcha pas de distinguer le danger qu'une telle technique employée à ces fins pouvait comporter, comme l'explique Amanda Kaye Sharick. « Confronting the "Jewish Type" », art cit, p. 113-116. L'autrice de l'article propose de lire *Children of the Ghetto* comme une réponse littéraire à ce danger, prenant le contrepied de ces techniques vectrices d'amalgame. « *In Children of the Ghetto, Zangwill confronts the 'Jewish type' [holding in tension] a dynamic and polyphonic representation of London's diverse Jewish communities.* » *Ibid.*, p. 121.

Si le propos de l'article est d'abord de traiter du club anglo-juif des *Maccabaeans*[13], son ton ne se résume pas à celui d'un mondain sémillon. Il est plutôt celui de l'essayiste de bon sens qui relève les contradictions au cœur même du processus de stéréotypie, décrédibilisant l'idée d'un type juif unique et cherchant à déciller ceux qui s'y réfèrent. Pour lui, la judéité est beaucoup trop diverse pour pouvoir être subsumée en une seule image[14]. L'idée même d'un type juif, qu'il qualifie de « construction politique dangereuse » (*a dangerous political construction*), accrédite une attitude hostile à l'égard des Juifs immigrés qui affluent depuis l'Empire russe, sous l'effet des pogroms[15]. La perception du Juif comme une menace sourd en effet dans le passage cité, du fait de l'utilisation du verbe *to loom* à la connotation négative.

Zangwill fait preuve de qualités que l'on reconnaîtrait aujourd'hui à un historien des médias lorsqu'il se montre attentif à l'impact réel de ce qu'il appelle *a concept,* que l'on traduirait ici par « fantasme » en retenant la notion de représentation mentale et abstraite de la réalité : quoique non avéré, il s'impose et, parfois, perdure[16]. Le concept rejoint ici la définition du « type », dont l'une des premières entrées est « l'empreinte qui sert à faire d'autres empreintes[17] », définition large que corroborent aussi les sens seconds du terme, à savoir le type comme caractère pour l'imprimerie, ou le type comme stéréotype, dans le champ des représentations.

Arrêtons-nous un instant sur ces stéréotypes et leurs attributs, tels que les décrit Zangwill dans son essai de 1893 : il sont au nombre de trois. Le premier mentionné est le prêteur sur gage (*money lender*), dont l'existence remonte au XIIe siècle, lorsque le prêt avec intérêt – autorisé dans la religion juive lorsqu'il est accordé à des non-juifs – s'est mis à prendre une place importante dans les activités économiques des communautés juives. Shakespeare a déjà joué sur la stéréotypie d'une telle figure associée à gain dissocié de tout travail dit « productif »,

[13] Fondée en 1891, cette société ou club de *gentlemen* a pour vocation de réunir des membres de la société britannique dont le judaïsme et l'appartenance à des professions de lettrés sont les critères d'éligibilité. I. Zangwill, *Speeches, Articles and Letters*, *op. cit.*, p. 43.

[14] A.K. Sharick, « Confronting the "Jewish Type" », art cit, p. 115.

[15] *Ibid.*, p. 116. Autour de 150 000 immigrants juifs se sont installés en Angleterre entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. https://jewishmuseum.org.uk/collections/online-collections/jewish-britain-a-history-in-50-objects/ Page consultée le 18/07/2022.

[16] Le sens commun, par extension, donné au fantasme en dehors du champ psychanalytique est une « représentation imaginaire marquant une rupture avec la réalité consciente ». « Fantasme », Cntrl.

[17] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Éditions universitaires, 1963, p. 1308.

tout en la complexifiant, dans *The Merchant of Venice*[18]. On trouve ensuite le marchand d'habits (*old clo' dealer*), ou chiffonnier, figure d'une économie parallèle qui décline au XIXe siècle, type urbain sur laquelle nous reviendrons ultérieurement[19]. En troisième position, on trouve l'étranger indigent (*pauper alien*). La menace qui y est attachée est liée à sa double situation de besoin, due au fait qu'il se trouve sans ressources et déraciné : cette menace doit être comprise dans le contexte de l'afflux migratoire[20]. Ces trois figures connotent donc, chacune à sa manière, une notion d'écart. Écart géographique et culturel ou écart vis-à-vis de la norme économique et sociale, du fait de son caractère improductif ou de son insertion dans une économie parallèle et/ou en voie d'être obsolète.

Prêtons maintenant attention à la manière dont Cohen s'empare du type juif. Il le fait de façon à la fois percutante et détournée, dans son roman *Mangeclous* paru en 1938, à travers les interrogations perplexes d'Adrien Deume, bourgeois genevois conformiste et tranquillement antisémite, qui se creuse la tête pour nourrir l'idée d'écrire un « roman juif » :

> Oui, mais un roman juif, ce n'était pas original. Tout avait été dit. Les Tharaud. Lacretelle. Et puis quoi, qu'est-ce qu'on pouvait bien raconter sur les Juifs ? Leur ambition, leur frénésie d'avancement, leur amour de l'argent, leur manie de s'insinuer partout. Ah oui, leur

[18] Chez le personnage de Shylock, l'acharnement à pratiquer des taux d'intérêt déraisonnables semble accréditer le préjugé antisémite, mais il reste aussi dans les mémoires comme une figure tragique et sympathique. On se souvient qu'il souligne l'humanité des Juifs dans son célèbre monologue : « *Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is?* » (III.i. 44-62). Dans l'essai introductif à la version théâtrale de *Children of the Ghetto,* Edna Nahshon rappelle combien *The Merchant of Venice* a pesé dans les représentations collectives du Juif à la fin de l'ère victorienne, phénomène auquel s'est intéressé Zangwill dans un article intitulé « *Shylock and Other Stage Jews* ». Voir *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays*, Detroit (Mich.), Wayne State University Press, 2006, p. 63. Voir à ce sujet Edna Nahshon et Michael Shapiro, *Wrestling with Shylock: Jewish responses to The Merchant of Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

[19] Voir *infra*, chapitre 7.1.1 et chapitre 7.1.2. Il est intéressant de constater que dans le domaine du cinéma français, la figure du prêteur sur gage converge avec celle du chiffonnier, dans le film sorti en 1945 et situé dans les années 1920 *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné, dont le scénario fut écrit par Jacques Prévert. Au cours d'une longue scène dans un café, le truand Lacenaire évoque un personnage qui conjugue ces deux métiers. Il affirme avoir deviné que ce dernier l'a vendu à la police et, pour étayer ses soupçons, raconte un rêve où le chiffonnier/prêteur sur gage criait « Qui a des AMIS à vendre ? ». La distorsion du cri habituel du chiffonnier « Vieux habits, qui a des habits à vendre ? » illustre une méfiance tenace, dans l'imaginaire collectif, envers cette figure protéiforme.

[20] Au faîte de sa renommée littéraire, en 1915, Zangwill fut publiquement traité de « juif étranger » lors d'une conférence. Un plateau décoratif rend hommage à la riposte vigoureuse qu'il fit à l'encontre du perturbateur. L'objet est conservé au *Jewish Museum of London.* https://jewishmuseum.org.uk/50-objects/1989-292/ Page consultée le 18/07/2022.

> intelligence, leur esprit négateur, leur rationalisme. Oui, mais enfin, une fois ça dit, qu'est-ce qu'il y avait d'autre à raconter ?[21]

La dramatisation du stéréotype est brillante : à la question « qu'est-ce qu'on peut bien raconter sur les Juifs ? » répond l'évidence de clichés qui ont d'abord trait à la présumée propension des Juifs à savoir se greffer au système (« avancement, s'insinuer ») ou à leur rapport à l'argent (« leur amour de l'argent »). Viennent s'y ajouter (« Ah oui ») des attributs intellectuels qui associent la reconnaissance d'une supériorité (« leur intelligence », « leur rationalisme ») à la perception d'une menace (« leur esprit négateur »), combinaison récurrente dans la logique et la rhétorique du discours antisémite.

Quoique par une voie différente de celle qu'emprunte Zangwill, la conclusion à laquelle Cohen parvient est similaire : le type juif, essentiellement composite, est préexistant à toute expérience réelle ou imaginative. Il est répliquable à l'infini avec une multiplicité de variantes, tout en s'avérant stérile. Cette coquille vide joue pourtant un rôle de réservoir inépuisable pour la culture populaire et l'imaginaire collectif et elle semble fasciner Zangwill et Cohen, qui vont choisir de jouer avec plutôt que de s'en détourner, dans la constitution de leurs personnages de fiction.

1.2. Zangwill : « un groupe typique de Juifs errants [22]» ?

Dans la préface de mars 1893 qu'il consacre à la troisième édition de *Children of the Ghetto*, Israel Zangwill présente cet ouvrage de la manière suivante : « […] *a study, through* typical figures*, of a race whose persistence is the most remarkable fact in the history of the world, the faith and morals of which it has so largely moulded*[23] ». À une époque où se consolident des préjugés au fondement d'une pseudo-science racialiste, l'emploi de termes comme *typical figures* ou *race* n'implique toutefois pas nécessairement une adhésion à ces préjugés. Cette « étude » (*study*) va donc être menée d'une façon originale qui mérite un premier aperçu. *Children of the Ghetto* déploie deux intrigues principales centrées autour de

[21] *M*, p. 641.

[22] Cette citation, qui sera commentée ultérieurement dans cette section, provient de *CG,* p. 121, *EG*, p. 87.

[23] CG, p. 55. C'est « l'étude, faite au moyen de *figures typiques*, d'une race dont la persévérance constitue l'un des faits les plus remarquables de l'histoire mondiale dont elle a largement façonné le rapport à la foi et à la morale ». Nous traduisons cette citation extraite d'une préface qui ne figure pas dans l'édition française de référence. Nos soulignements.

deux personnages de femmes : Esther Ansell et Hannah Jacobs, tout en faisant intervenir une pléthore de personnages secondaires.

Fille d'un Juif russe immigrant, Esther Ansell quitte très jeune le *ghetto* de l'*East End*. Lauréate d'une bourse à la *Jews' Free School*, elle devient la protégée d'une riche famille de la communauté juive du *West End*, les Goldsmith. Auteure d'un roman qu'elle publie sous pseudonyme, dans lequel elle articule une critique sévère de ces membres riches de la communauté, Esther prend conscience du caractère factice que comporte l'existence juive à un tel stade d'assimilation – comme en témoignent les propos que lui fait tenir Zangwill dans de longues scènes de dialogues, qui rejoignent des considérations que l'auteur a pu exposer ailleurs dans des articles de presse ou des conférences. De retour au *ghetto*, Esther décide ensuite de partir en Amérique pour y exercer la philanthropie d'une manière différente de celle qui l'a extraite du *ghetto*, enfant. Le second personnage féminin, Hannah Jacobs, est aussi en prise avec les contradictions auxquelles la conduit sa situation de Juive dans une communauté orthodoxe au sein du monde moderne : l'intrigue qui la met en scène tourne d'abord autour du thème des conflits entre orthodoxie et modernité du fait de son mariage impossible avec un homme nommé Cohen. L'intrigue met en lumière la situation tragique et absurde, aux yeux de modernes, que le respect des traditions peut entraîner. Hannah a accepté une alliance au cours d'une mise en scène ludique, qui a néanmoins dû impliquer un divorce officiel. Or, les Cohen, parce qu'ils sont, dans le judaïsme, membres par tradition de la lignée des prêtres, ne peuvent épouser une divorcée. Hannah Jacobs renonce donc à son amour, faisant prévaloir cette loi sur sa liberté individuelle. Toutefois, si elle ne viole pas la Loi, elle ne se marie pas à un autre, se soustrayant ainsi au devoir de faire s'accroître le peuple juif[24]. Son rôle ne sera jamais celui d'une femme mariée, elle le dessinera elle-même. La rancœur qu'elle garde à l'égard de l'impossibilité de ce mariage ne s'efface pas, mais elle se projette ensuite dans une activité qu'elle pratique de façon construite et réfléchie : l'aide aux indigents. Cette vocation inspire Esther qui la recroise dans le second volume : *Grandchildren of the Ghetto*. Esther est aussi un esprit indépendant. Sa trajectoire l'amène, à la fin du deuxième volume, sur un bateau en partance pour les États-Unis. Elle imagine qu'elle retournera peut-être un jour en Angleterre pour se marier avec Raphael Leon, un homme avec lequel elle se plaît à débattre et dont elle ne partage pas le point de vue, notamment quant à la possibilité de combiner la foi et l'intellect. L'issue de ce roman n'est pas close : Esther ne s'est pas mariée, elle n'est pas non plus fixée

[24] M.-J. Rochelson, *A Jew in the Public Arena*, *op. cit.*, p. 72.

sur une manière ou une autre de comprendre et de vivre son judaïsme. Elle est « en transit » (*She is simply in transit*[25]), comme le suggère la fin ouverte de l'intrigue. La biographe de Zangwill note par ailleurs que, si les stéréotypes raciaux et de genre sont déconstruits par plusieurs personnages masculins de ce roman[26], les personnages secondaires de femmes juives sont souvent représentés sous un jour assez conventionnel, avec des mères juives surprotectrices et étouffantes, ou encore des plaisanteries sur les épouses qui ne cessent de critiquer leur mari. Il y a bien des aperçus de personnages féminins plus inattendus, comme la veuve Finkelstein, à travers laquelle Zangwill transforme le cliché antisémite de la pathologie libidineuse pour associer à ce personnage une vitalité sexuelle qui apparaît sous un jour nouveau, positif[27]. Ce sont avant tout les personnages centraux d'Hannah et d'Esther qui, dans la seconde partie, témoignent de l'originalité de Zangwill sur ce plan[28]. Le fait même d'avoir déployé deux personnages féminins, qui ont en partage des questionnements d'ordre social et philosophique et qui s'inspirent l'un l'autre[29], témoigne de la volonté de Zangwill de dépasser les stéréotypes auxquels les personnages de femmes viennent souvent s'agréger, dans la fiction de l'époque – phénomène d'autant plus notable qu'à leur genre, s'adjoint une double marginalité : la judéité et la pauvreté.

Les trajectoires de ces deux femmes se lit sur fond d'un grand nombre d'autres personnages dont les interventions sont plus ou moins fugaces. Dès le premier chapitre, la peinture du *ghetto* consiste en une série de vignettes où sont croqués des types urbains que l'on y croise couramment :

---

[25] *Ibid.*, p. 73.

[26] Voir par exemple *infra*, chapitre 2.1.4., au sujet de Melchitsedek Pinchas.

[27] *CG,* chapitre XVI. Sur cet épisode, voir l'introduction de M.-J. Rochelson de *Children of the Ghetto*, *op. cit.*, p. 30-31.

[28] Voir M.-J. Rochelson, *A Jew in the Public Arena*, *op. cit.*, p. 62, 70. « *The more complicated stories of central characters Hannah Jacobs and Esther Ansell begin in the first volume of the novel and continue through to its end, and they carry the burden of Children of the Ghetto's ultimate ambivalence.* ».

[29] Le roman de Zangwill passe le test forgé par la dessinatrice américaine Allison Bechdel, apparu dans une bande dessinée publiée par l'autrice, *Dykes to Watch Out For*, Ann Arbor, États-Unis, Firbrand Books, 1986. Il vise à montrer la sous-représentation des protagonistes féminins dans les œuvres de fiction, et repose sur trois critères : il doit y avoir au moins deux femmes nommées (nom/prénom) dans l'œuvre, ces femmes doivent parler ensemble, et parler de quelque chose qui soit sans rapport avec un homme. Si une œuvre répond à ces trois critères (et Bechdel montre que c'est chose rare), on peut alors considérer que les personnages de femmes ne servent pas uniquement de faire-valoir aux personnages masculins.

> *There were the conventional touches about the London street-picture, as Esther Ansell sped through the freezing mist of the December evening, with a pitcher in her hand, looking in her oriental coloring like a miniature of Rebecca going to the well. A female street-singer, with a trail of infants of dubious maternity, troubled the air with a piercing melody; a pair of slatterns with arms akimbo reviled each other's relatives; a drunkard lurched along, babbling amiably; an organ-grinder, blue-nosed as his monkey, set some ragged children jigging under the watery rays of a street-lamp.*[30]

Les types rencontrés dans ces vignettes associent la marginalité sociale (« chanteuse de rue » ; « souillon » ; « joueur d'orgue de barbarie » ; « enfants bâtards ») à une qualité de débordement dont la connotation péjorative n'est pas appuyée mais plutôt suggérée par l'emploi d'un seul terme pour chacun des types – débordement de l'ordre de la morale (*dubious maternity ; drunkard)*, de l'euphonie (*piercing melody*), ou encore de la saillie physique (*arms akimbo ; blue-nosed ; ragged children*). L'attribution de ces diverses caractéristiques aux figures semble être faite de façon presque aléatoire, comme si elles s'étaient fixées pour l'occasion sur tel ou tel personnage mais restaient susceptibles de se retrouver sous d'autres formes, accolées à d'autres personnages que la foule pourrait comporter, comme si la description de ce tableau des rues allait continuer à l'infini. À la stridence de la chanteuse de rue fait écho le verbe virulent des souillons ; à la figure aimable de l'ivrogne chancelant répond celle, tant plaisante qu'inquiétante, du joueur d'orgue de barbarie montreur de singe auquel il ressemble avec son nez bleu de froid à force de passer sa vie dehors, tandis que les enfants bâtards, en guenille, relient comme en une ronde ces types singuliers formant, somme toute, une masse homogène. Le commentaire métatextuel (« *There were the conventional touches about the London street-picture* ») témoigne de la conscience qu'a l'auteur de présenter un tableau qui ne répugnera pas à employer les touches attendues, tout en faisant entendre par antiphrase qu'il aurait les moyens de le peindre autrement. Esther, dont l'allure orientale est mentionnée sous le terme de *coloring* (son apparition est d'emblée perçue sous l'angle pictural), avance au milieu de ce tableau parée de l'aura que lui confère la comparaison avec une scène classique de l'iconographie biblique :

[30] *CG,* p. 73. « En ce soir de décembre la rue londonienne présentait son caractère habituel à l'heure où Esther Ansell se hâtait à travers le brouillard glacé, une cruche à la main, telle, avec son allure orientale, une [petite peinture de Rebecca] sur le chemin du puits. Une chanteuse des rues, suivie d'une kyrielle d'enfants de filiation douteuse, troublait l'atmosphère d'une mélodie perçante. Deux souillons, les mains sur les hanches, invectivaient leurs familles respectives ; un ivrogne titubait tout en marmonnant aimablement ; un joueur d'orgue, [le nez aussi bleu que celui de] son singe, faisait danser des enfants en haillons sous la lueur mouillée d'un réverbère. » *EG*, p. 23-24. Nous apportons entre crochets une modification à la traduction de l'édition de référence.

la figure de Rebecca se rendant au puits – *miniature* ayant ici le sens de petite peinture[31]. Dans cet épisode de la Genèse[32], Rebecca, jeune femme modeste, se distingue par un geste de générosité : elle offre l'eau de sa cruche à un inconnu – lequel s'avérera être un serviteur d'Abraham et lui proposera de devenir l'épouse d'Isaac. Vouée à quitter sa famille pour un destin extraordinaire, elle deviendra l'une des matriarches du peuple d'Israël. Il est possible de voir dans ce parallèle une allusion par laquelle Zangwill annonce déjà le destin hors du commun d'Esther et sa sortie du *ghetto*. Mais la dimension héroïque que lui confère cette comparaison à valeur de prolepse est vite contrebalancée par l'épisode suivant immédiatement ce passage, où le narrateur dirige l'attention sur les chaussures d'Esther, de grosses bottes d'homme abandonnées par un vagabond ivre, que son père a récupérées pour les donner à sa fille. Esther éprouve un mélange de honte et de fierté à porter ces bottes plutôt que les chaussures fournies par l'école, ce refus lui ayant permis de nourrir sa famille pendant une semaine grâce la contrepartie financière. Elle est, dès cette première apparition, un élément à part entière du *ghetto* dont elle partage des caractéristiques typiques avec l'homme de la rue, tout en étant montrée d'emblée vouée à en sortir.

Il est un autre endroit en ce début du roman, où le portrait collectif use de stéréotypie et l'assume tout en la subvertissant. Dans le chapitre cinq intitulé « *The Pauper Alien*[33] », la famille Ansell est introduite de la façon suivante :

> *For all Mrs. Ansell's industry, the family had been a typical group of wandering Jews, straying from town to town in search of better things.*[34]

La scène de rue où Esther faisait son entrée avait, on l'a vu, un caractère habituel, souligné par le terme *conventional*. Ici, sa famille est aussi présentée comme typique (*typical*). L'expression introduisant le portrait collectif a la valeur d'un sommaire, implacable de concision ; elle

[31] Meri-Jane Rochelson souligne que l'on peut aussi lire derrière la mention de Rebecca une référence à *Invahoe* de Walter Scott, roman dans lequel la fille du riche Juif Isaac d'York incarne le stéréotype de la brune Israélite qui soigne Ivanhoe et gagne son cœur. *A Jew in the Public Arena*, *op. cit.*, p. 69.

[32] *Genèse* 24, 10-21.

[33] Le titre de ce chapitre est lui-même ambigu, qui peut aussi bien se traduire par « L'étranger indigent » (choix de la traductrice Marie-Brunette Spire) que par « Les étrangers indigents », étant donné l'emploi courant en anglais de l'adjectif invariable comme substantif collectif.

[34] *CG,* p. 121. « Malgré sa diligence, la famille de Mrs Ansell était l'une de ces familles typiques de Juifs errants, allant de ville en ville à la recherche d'un sort meilleur. » *EG,* p. 87.

résume un groupe d'existences marquées non seulement par l'exil mais par l'échec, comme le signifie la tournure concessive « *For all Mrs. Ansell's industry*[35] ». Cette mère de famille avait beau se démener, rien de ce qu'elle faisait ou ferait ne les sortirait de leur condition de Juifs errants. On ne les laissera jamais prendre racine définitivement nulle part. Avant même de prendre en considération ce que charrie la référence au Juif errant, on constate que, selon l'axiologie de cette phrase, l'errance va de pair avec l'échec et avec l'idée d'une quête sans recette. Cette équation est partagée par toute la famille qui pâtit de l'incapacité du père, Moses Ansell, à subvenir à leurs propres besoins. Le paragraphe suivant présente le père de famille comme un *schlemiehl,* figure du malchanceux dans la culture *yiddish*[36].

> *There was nothing he could not do badly. He had been glazier, synagogue beadle, picture-frame manufacturer, cantor, peddler, shoemaker in all branches, coat-seller, official executioner of fowls and cattle, Hebrew teacher, fruiterer, circumciser, professional corpse-watcher, and now he was a tailor out of work.*[37]

« *There was nothing he could not do badly* », traduit par « il n'y avait rien qu'il ne sût faire, mal » dans la version française de référence, pourrait aussi se traduire en remplaçant le verbe « savoir » par « pouvoir » et en supprimant la situation d'apposition de l'adverbe « mal », pour l'intégrer directement à la proposition. Ainsi, « il n'y avait rien qu'il ne pût guère mal faire » permettrait de garder en français la dimension dialogique de cette phrase. Dans le texte anglais, c'est comme si la voix du personnage et sa détermination à accepter toute petite besogne qu'on voudrait bien lui proposer, étaient mêlées au cliché de la pensée commune : l'idée que ces touche-à-tout font tout mal, comme le dit l'expression anglaise « *Jack of all trades, Master of none* » (touche-à-tout, maître de rien).

---

[35] La traduction de cette phrase dans sa première version française datée de 1918 est un contresens : « Sans l'industrie de Mme Ansell sa famille eût réalisé le type de ces familles de juifs errants, le type des juifs nomades, errant de ville en ville à la recherche d'un sort meilleur », laissant entendre que l'industrie de Mme Ansell est efficace et permet à la famille d'échapper au sort de Juifs errants. Israel Zangwill, *Les enfants du ghetto*, traduit par Pierre Mille, Paris, Georges Crès, 1918, p. 79.

[36] Voir l'article « *Schlemihl* » de la somme éditée par Isidore Singer, *Jewish Encyclopedia*, New York, Funks and Wagnalls, 1901. Page consultée le 22/09/2022, https://www.jewishencyclopedia.com/articles/13275-schlemihl. Il précise que cette figure apparaît dans de nombreuses anecdotes du ghetto. Le *Schlemihl, shlemiel ou schlemiehl* (l'orthographe varie puisqu'il s'agit d'une translittération de l'alphabet hébreu) est une figure de malchanceux que l'infortune poursuit. Son sort rencontre souvent celui d'autres figures de malchanceux comme le *nebbish* ou le *schlimazel*. Le premier est particulièrement inefficace, le second est plutôt celui qui fait advenir la malchance. Lawrence J. Epstein, *The Haunted Smile: The Story of Jewish Comedians in America*, New York, PublicAffairs, 2008, p. 302.

[37] *CG*, p. 121. « Il n'y avait rien qu'il ne sût faire, mal. Il avait été vitrier, bedeau, encadreur, chanter, colporteur, bottier en tous genres, marchand d'habits, abatteur rituel pour la volaille et le bétail, professeur d'hébreu, fruitier, circonciseur, veilleur rituel des morts, et à présent il était un tailleur sans emploi. » *EG,* p. 87.

Ce dialogisme se poursuit lorsque l'instance narrative toujours ironique marque son adhésion au jugement sévère émis sur ce personnage par la cousine Malka. Celle-ci, qui a mieux réussi (tout en restant dans le *ghetto*), voit d'un mauvais œil l'union de sa cousine avec Moses :

> *Unquestionably Malka was right in considering Moses a Schlemihl in comparison with many a fellow-immigrant, who brought indefatigable hand and subtle brain to the struggle for existence, and discarded the prop of charity as soon as he could, and sometimes earlier.*[38]

Moses est digne de l'une de ces *composite photographies* évoquées plus haut, alliage de diverses figures typiques convoquant des représentations déjà formées dans l'esprit d'un lecteur : en l'occurrence, le Juif errant, le *schlemiehl* incapable de tirer bénéfice des diverses tâches qu'il entreprend, et le colporteur (*hawker*) infatigable, rêvant de millions mais comptant pour cela sur l'aide des autres :

> *It was as a hawker that he believed himself most gifted, and he never lost the conviction that if he could only get a fair start, he had in him the makings of a millionaire*.[39]

Le sommet du processus réducteur de catégorisation est atteint lorsque le narrateur cite la caricature, communément rencontrée chez les chrétiens, de ce type urbain du colporteur juif qui traverse les siècles :

> *For the despised three-hatted scarecrow of Christian caricature, who shambled along snuffling "Old clo'," had a strenuous inner life*…[40]

Un tournant s'imprime toutefois dans cette même phrase où culmine le stéréotype et où va s'ouvrir un long développement sur la « vie intérieure éprouvante » (*strenuous inner life*) de ce personnage qui, jusqu'alors, n'a été perçu qu'à l'aune de son échec. Son expérience de l'exil

---

[38] *CG,* p.122. « Malka avait sans aucun doute raison de le considérer comme un *schlemihl*, en comparaison de maints immigrants qui apportaient à la lutte pour la vie un labeur infatigable et un esprit subtil, et qui refusaient le secours de la charité dès qu'ils étaient en mesure de le faire, et quelquefois avant. » *EG*, *Ibid.*

[39] *CG, Ibid*. « C'est pour le métier de colporteur que Moses se croyait le mieux doué. Jamais il ne perdit la conviction qu'il avait tout pour devenir millionnaire, si seulement on pouvait lui donner un coup de pouce pour démarrer. » *EG, Ibid.*

[40] *CG, Ibid.* « Car il possédait une ardente vie intérieure, cet être méprisé, l'épouvantail à trois chapeaux de la caricature chrétienne… » *EG,* p. 88 pour la traduction française. Une visite des collections du *Jewish Museum of London* permet se faire une idée de la récurrence des représentations de marchands ambulants juifs. On le croise souvent, notamment à partir du XVIIIe siècle, mêlé à l'image du marchand de vieux habits (tenant son nom de son cri élidé), coiffé de plusieurs chapeaux qui lui donnent une allure bouffonne. https://jewishmuseum.org.uk/50-objects/jm-693a/ Page consultée le 18/07/2022.

est alors donnée à sentir, scandée par une anaphore (« *For Moses, travelling meant… it meant…* ») qui mime une existence marquée par la répétition des épreuves et des rites :

> *[For Moses, travelling] meant passing months away from wife and children, in a solitude only occasionally alleviated by a Sabbath spent in a synagogue town. […] It meant being chaffed and gibed at in language of which he only understood that it was cruel, though certain trite facetiae grew intelligible to him by repetition.*[41]

La narration revient ensuite au portrait collectif, et la fenêtre ouverte un instant sur l'expérience exilique de Moses se referme : n'étant pas né dans le *ghetto*, ce n'est pas un protagoniste, contrairement à ses « Enfants » (*Children of the Ghetto*) et « Petits Enfants » (*Grandchildren of the Ghetto*) qui constituent le sujet annoncé de l'œuvre.

Ces présentations du lecteur avec la famille Ansell appellent encore deux ordres de remarques. D'une part, si l'on s'intéresse plus précisément à la référence faite au Juif errant sous une modalité plurielle (*a typical group of wandering Jews*), on distingue une posture assez complexe du narrateur quant à l'usage des représentations, des mythes et des stéréotypes. Zangwill adopte un point de vue qui associe l'exil (la condition de cette famille qu'il souhaite introduire ici) à l'errance (*wandering*). Or cette association de l'exil avec l'errance est chrétienne plutôt que juive. Comme le rappelle Marie-Pierre Delaporte Béra, « [l] le point de vue chrétien qui assimile exil et errance diffère de celui des juifs, qui s'accordent à se sentir en exil de Jérusalem mais nullement en errance[42] ». Le point de vue de l'expression choisie par Zangwill est donc surprenant parce que le narrateur semble se situer du côté de l'interlocuteur chrétien plutôt que du côté du Juif en exil (destin qu'ont connu les parents de Zangwill). On croit entendre ici la voix d'un Anglais, qui commente l'arrivée d'une famille d'immigrés, se

[41] *CG, Ibid.* « [Pour Moses, "voyager"] signifiait de longs mois loin de femme et enfants, dans une solitude parfois adoucie par un Shabbat passé dans une ville où se trouvait une synagogue. […] Cela signifiait être raillé et brocardé dans une langue dont il comprenait seulement qu'elle était cruelle, bien qu'à la longue certaines facéties rebattues lui fussent devenues intelligibles à force de répétitions. » *EG,* p. 88-89.

[42] Voir Marie-Pierre Delaporte Béra, « Le juif errant, de l'errance à l'exil : Représentations de visiteurs », *Hommes & migrations*, 2011, nº 1293, p. 114. Cet article est consacré à l'analyse d'entretiens visant à évaluer les attentes et appréhensions d'un public en amont d'une exposition programmée en automne 2001 au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, à Paris : « Le Juif errant. Un témoin du temps ». Y est montrée la manière dont se construit (ou peine à se construire) un accord entre un public plus ou moins averti et l'angle choisi par une exposition visant à montrer « la vivacité d'un mythe puisant son thème dans les métaphores de l'antijudaïsme chrétien ». *Ibid.*, p. 108. Notons le choix, dans le titre de l'article et dans son corps, d'une minuscule pour le substantif « juif », signalant l'adhésion de l'autrice à la règle orthographique suivante qui n'est pas celle gouvernant dans cette étude : « Avec majuscule graphique, ce terme renvoie à l'appartenance à un groupe ethnique ; sans majuscule, il dénote l'appartenance à une communauté religieuse ». Jacques-Philippe Saint-Gérand, « Le mot "Juif" et le mot de "Juif" à l'étrange réfraction des dictionnaires (1762-1900) », *Romantisme*, 2004, vol. 125, nº 3, p. 60.

référant à une légende dont les fondements vont puiser dans l'antijudaïsme chrétien[43]. L'emploi de cette expression est donc symptomatique de la narration dialogique et de la posture singulière adoptée par Zangwill, qui aime se prêter à un jeu de *mirror photography* favorisant des points de vue divers et simultanés sur un même objet.

Il serait exagéré de dire que Zangwill s'empare de la légende du Juif errant pour retourner le stigmate de la malédiction qui y est attaché[44]. Il y a certes bien une certaine ironie à l'œuvre dans la présentation du personnage de perdant radical qu'est Moses. Dans les pages qui suivent, il le présente toutefois sous différents angles, comme faisant tourner devant ses propres yeux et ceux du lecteur une figure apparemment destinée à entrer dans une case de puzzle de bois, montrant par là qu'il ne lui correspond pas tout à fait. Il y a là comme une préparation du lecteur à ce qui va suivre, dans le traitement de personnages plus centraux et de leur rapport à l'échec.

C'est l'objet du deuxième ordre de remarques au sujet de ce « groupe typique », dont parle Zangwill au sujet de la famille Ansell. Ce type collectif se fragmente sous l'effet de l'approfondissement de chaque personnage. Des nuances et des contrastes s'y distinguent, du fait des rapports divers que chacun de ces membres entretient avec les thèmes conjoints (mais non identiques) de l'exil, de l'errance et de l'échec. Moses est le *schlemiehl* fort pieux qui accepte son sort, buvant « la coupe de l'affliction plutôt que celle de l'hospitalité » et prenant « pleinement sa part de souffrance, sans jamais prétendre à l'héroïsme[45] ». Son épouse, Guittel Ansell, meurt en couche lorsqu'Esther, l'aînée, a huit ans. Guittel fait montre d'un scepticisme qui alarme sa pieuse belle-mère ramenée de Pologne, et se montre peu encline à la prière, lorsqu'il importe de subvenir aux besoins de la famille. Quant aux enfants, trois d'entre eux sont plus approfondis : Esther, Benjamin et Solomon. Le chemin d'Esther est marqué par un arrachement à la misère, même si elle choisira finalement de s'y confronter de nouveau. Benjamin entretient un rapport torturé à son appartenance d'enfant du *ghetto*. On l'envoie étudier dans une école privée anglaise. Dans le chapitre XIV, « *The Hope of the Family* », il

[43] Des manuscrits médiévaux chrétiens ont été identifiés comme les sources de la légende du Juif errant, qui se développe dans l'imaginaire populaire à l'époque moderne et connaît une grande fortune littéraire et artistique au XIXe siècle. M.-P. Delaporte Béra, « Le juif errant, de l'errance à l'exil », art cit, p. 108-109. Sur cette phase du XIXe siècle, voir Marie-France Rouart, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1988. Notons qu'en allemand, cette figure est connue sous l'expression *Ewiger Jude*, à la connotation moins négative, que l'on peut traduire par « Juif éternel ».

[44] M.-P. Delaporte Béra, « Le juif errant, de l'errance à l'exil », art cit, p. 109-110 et 114.

[45] *EG,* p. 89 pour la traduction en français. « *As a rule, Moses drank the cup of affliction instead of hospitality without the remotest intention of being heroic* ». *CG*, p. 123.

revient pour quelques heures au *ghetto* afin de rendre visite à sa famille, et se vante de savoir lire le grec et le latin. Esther doit être son interprète pour qu'il puisse communiquer avec son père, parce qu'il ne comprend plus le *yiddish*. Ce chapitre annonce une fin tragique de ce personnage qui, atteint d'une maladie très jeune, n'aura plus accès à sa langue maternelle[46]. L'appartenance culturelle de Benjamin se traduit par l'infléchissement de son anglais, comme on le voit avec cet épisode :

> *Yet there was scarcely anything cheap with which [Moses] had not tramped the country, so that when poor Benjamin, who profited by his mother's death to get into the Orphan Asylum, was asked to write a piece of composition on "The Methods of Travelling", he excited the hilarity of the class-room by writing that there were numerous ways of travelling, for you could travel with sponge, lemons, rhubarb, old clothes, jewelry, and so on, for a page of a copy book. Benjamin was a brilliant boy, yet he never shook off some of the misleading associations engendered by the parental jargon. […] For Benjamin, "to travel" meant to wander about selling goods, and when in his books he read of African travellers, he took it for granted that they were but exploiting the Dark Continent for small profits and quick returns*.[47]

La figure du Juif ashkénaze déraciné se double ici d'un autre type, propre au monde anglophone : le *tramp*. Cette double affiliation itinérante conditionne le rapport à la langue qu'entretient Benjamin, immigré de deuxième génération. La représentation de son monde, qui se forge dans la langue anglaise, est altérée par l'histoire migratoire de ses parents et en particulier de son père, une histoire qui noue indéfectiblement dans l'esprit de l'enfant le phénomène de la mobilité géographique et l'effort de survie. Ces associations langagières, qualifiées de « déroutantes » (*misleading*) par la voix narrative, signifient combien l'exil reste constitutif pour cette famille, même après sa fixation à Londres. À travers ces errances

[46] Il s'y confrontera sur son lit de mort. Le jeune Juif attiré par la modernité et l'Occident, allant jusqu'à renier ses racines est un thème récurrent dans la littérature juive de cette période. On le trouve dans la nouvelle de Zangwill « *Chad Gadya* », déjà évoquée. Ce thème se cristallise dans des scènes de rejet du père que le fils prétend ne pas reconnaître, ou dont il éprouve une honte cuisante, ainsi dans *Grandchildren of the Ghetto* (chapitre VIII) avec le personnage de Levi Jacobs, frère d'Hannah. Chez Cohen, ce thème est incarné par Solal face à son père Gamaliel. « Solal lança un regard venimeux sur cet homme qui, après être venu le ridiculiser, briser une vie péniblement construite, avait la stupide audace de sourire. » Le fils finit par faire devant le père, « lentement, et avec délices, le signe de la croix. » *S*, p. 258-259.

[47] *CG*, p. 122. « Il y avait peu d'objets à bas prix qu'il n'eût colportés à travers le pays, si bien que lorsque le pauvre Benjamin, qui put entrer à l'Orphelinat grâce à la mort de sa mère, eut à faire une rédaction sur "Les manières de voyager", il suscita l'hilarité de sa classe par une page entière de description sur la variété des façons de voyager, avec des éponges, des citrons, de la rhubarbe, de vieux habits, des bijoux, etc. Benjamin était un excellent élève, mais il n'arriva jamais à se défaire de certaines déroutantes associations dues au parler parental. […] Pour Benjamin, "voyager", c'était promener des marchandises à vendre et lorsque, dans ses lectures, il découvrit les explorateurs africains, il présuma qu'ils exploitaient le continent noir à la recherche de petits profits et de rentrées rapides. » *EG,* p. 87-88.

langagières de Benjamin, le motif colonial de la conquête de l'Afrique, magnifié par le récit national anglais, est perçu au prisme du récit familial des Ansell : il se transforme en une mythologie du petit marchandage et de la débrouille, fournissant l'occasion à Zangwill d'une critique fort subtile du mythe de la mission d'exploration.

Enfin, le dernier né de la famille, Solomon, fait montre d'une attitude encore différente à l'égard de la condition doublement marginale de sa famille, juive et indigente. Il est aussi bon en affaire que son père est mauvais (« *Solomon gave early evidence of his failure to inherit his father's business incapacity*[48] »). Sa disposition au marchandage se manifeste avec constance et bonheur, aussi bien dans ses interactions avec le divin qu'avec ses camarades de jeux :

> *In earlier days Solomon had had a number of confidential transactions with his father's God, making bargains with Him according to his childish sense of equity. If, for instance, God would ensure his doing his sums correctly, so that he should be neither caned nor "kept in", he would say his morning prayers without skipping the aggravating* Longë Verachum, *which bulked so largely on Mondays and Thursdays; otherwise he could not be bothered. […]*
>
> *For the rest, Solomon was a* Chine-ponim*, or droll, having that inextinguishable sense of humor which has made the saints of the Jewish Church human, has lit up dry technical Talmudic, discussions with flashes of freakish fun, with pun and jest and merry quibble, and has helped the race to survive (*pace *Dr. Wallace) by dint of a humorous acquiescence in the inevitable.* [49]

Ce caractère lui confère un destin symétrique à celui de son père : bien loin du *schlemiehl* malchanceux, Solomon voit ses talents reconnus à l'école, où son ingéniosité lui fait contourner les limites qu'assignent à d'autres les classes sociales : « *On Purim, Solomon always had nuts to gamble with, just as if he had been a banker's son*[50] ». L'habileté au commerce de Solomon renvoie à un trait stéréotypique du Juif, le don des affaires ; mais ce trait est poétisé par le

[48] *CG*, p. 128. « Salomon [*sic*] prouva très jeune qu'il n'avait pas hérité de l'incapacité commerciale de son père. » *EG,* p. 96 pour la traduction en français. Comme dans la phrase citée plus haut (« Il n'y a rien qu'il ne puisse pas mal faire »), la double négation marque l'ironie du narrateur à l'égard de Moses qui est systématiquement renvoyé à ses limites.

[49] *CG*, p. 127-128. « Tout petit, il s'était livré à un certain nombre de transactions confidentielles avec son Dieu, concluant avec Lui des marchés selon son sens enfantin de l'équité. Si, par exemple, Dieu lui permettait de faire correctement ses opérations, de façon à éviter les coups de canne ou une retenue, il ferait ses prières du matin sans sauter l'assommant *Verah'um* qui allongeait si considérablement celles de lundis et des jeudis. Autrement, il ne s'en souciait pas. […] Pour le reste, S[o]lomon était un *h'eyne-ponim*, un pitre, avec cet inextinguible sens de l'humour qui a rendu humains les saints de l'Église juive, qui illumine les sèches et techniques discussions talmudiques de saillies et de drôlerie fantasque, de calembours, de bouffonnerie, de joyeuses plaisanteries et qui a aidé les Juifs à survivre (*pace* Dr Wallace) en acceptant l'inévitable avec le sourire. » *EG*, p. 95-96.

[50] *CG*, p. 129. « À Pourim il avait toujours des noix pour miser, comme s'il eût été fils de banquier. » *EG,* p. 97.

narrateur qui joue avec divers ordres de la réalité, intégrant le rythme des saisons aux lois du négoce enfantin. Ainsi, lorsque la denrée précieuse des boutons de culottes est accolée à celle des boules de neige – denrée périssable s'il en est – dont seul un *luftmensch* (le « rêveur » dans le folklore juif) songerait à faire commerce.

> *The character of his stock varied according to the time of year, for nature and Belgravia are less stable in their seasons than the Jewish schoolboy, to whom buttons in March are as inconceivable as snow-balling in July.*[51]

Enfin, c'est le sens de l'humour qui caractérise le jeune Solomon. Ce trait est ici présenté comme propre au peuple juif et intrinsèquement lié à la nécessité de la survie, à une forme incongrue de résistance dans une situation difficile[52]. L'humour, qui figure parmi les tactiques traditionnelles de résistance qu'oppose à la société dominante une collectivité minoritaire, marginalisée et fragile, est connoté non-sérieux, associé à une certaine légèreté irrespectueuse. Il suppose aussi une forme d'anesthésie affective et morale, une incongruité inacceptable dans la représentation des situations extrêmes. Ce sens de l'humour est ici introduit par Zangwill de manière intéressante, car assorti d'une référence entre parenthèse à « Dr Wallace », qui est l'un des grands penseurs évolutionnistes anglais du XIXe siècle et inventeur, avec Charles Darwin, de la théorie sur la sélection naturelle. Tout en tirant sa révérence, non sans ironie, devant cette figure prestigieuse de son temps, en signalant par là que de telles théories ne lui sont pas étrangères, l'écrivain s'attache à décrire le trait de caractère bien particulier d'un personnage secondaire dont la prouesse consiste à échapper précisément à ces lois de sélection naturelle qu'à l'époque, certains appliquent depuis quelques années au champ social[53]. Par son humour, Solomon se soustrait au conditionnement auquel la misère et la malchance de son père auraient dû le vouer.

On a vu combien cette famille apparemment typique de Juifs errants se décline en des caractères particuliers sous la plume de Zangwill, qui les fait jouer et évoluer au sein de cases

---

[51] *CG*, p. 128. « Son approvisionnement variait en fonction de l'époque de l'année, car la Nature et Belgravia sont moins stables dans leurs saisons que l'écolier juif, pour lequel un assortiment de boutons en mars est chose aussi inconcevable que des boules de neige en juillet. » *EG,* p. 97. Comme le rappelle une note de M.-J. Rochelson, Belgravia est l'un des quartiers les plus chics de Londres, situé au sud-ouest du palais de Buckingham. *CG,* p. 10. Par cette antonomase, Zangwill associe donc Solomon aux canaux les plus officiels du commerce.

[52] Judith Kauffman, « L'humour (juif), arme des désarmés », *Imaginaire & Inconscient*, 2005, vol. 15, n° 1, p. 93.

[53] Herbert Spencer développait cette idée de la survie du plus fort (*survival of the fittest*) empruntée à sa lecture de *On the Origin of Species* (1859) de Charles Darwin, dans *Principles of Biology,* parus en 1864, où il l'appliquait au domaine économique.

qui ne sont en fait nullement préétablies. Une attention similaire mérite d'être accordée aux liens qui unissent appartenance juive, d'une part, et marginalité sociale, d'autre part, chez Cohen.

1.3. Cohen : vagabonds, « Valeureux », sel de la terre

Préambule : Adrien Deume et le chanteur ambulant

Contrairement à Zangwill, Cohen ponctue parfois ses romans d'apparitions de personnages marginaux qui ne sont pas juifs[54]. De tels personnages ont parfois un rôle notable, interrompant le récit en cours ou révélant un aspect du personnage qui le focalisait. Un exemple. Dans le chapitre XLII de *Mangeclous,* Adrien Deume croise un chanteur ambulant dont la rencontre crée un effet de pause au milieu du déroulé des pensées ambitieuses du bourgeois, tout préoccupé d'arriver socialement en se faisant bien voir de ses supérieurs :

> À grands pas, il se dirigea, armé de sa grosse canne et de sociale importance, vers son cher Secrétariat. Un chanteur ambulant roucoulait les charmes d'une bohémienne aux grands yeux noirs. Famélique et tendre vaincu, sel de la terre. Adrien crut devoir éprouver du dégoût. Il était ravi d'avoir des sentiments élite et un sourire méprisant. (Comme si on ne pouvait pas posséder un cerveau intelligent et un cœur stupidement vivant, sensible à un idiot « Danube bleu ». Il est vrai que les imbéciles ont faim de ce qui leur manque.) [55]

« Famélique et tendre vaincu, sel de la terre » est à mettre au compte de la voix narrative qui s'autorise un brusque changement de point de vue. Grammaticalement, cette phrase nominale pourrait tout aussi bien être une anaphore désignant Adrien qu'une cataphore renvoyant au chanteur ambulant. En outre, dans la parenthèse qui clôt le passage et marque l'intrusion du narrateur par le discours direct, on lit qu'Adrien (dont la référence est incluse dans la périphrase « les imbéciles »), a « faim de ce qui [lui] manque ». La nature de ce qui manque aux imbéciles reste toutefois indéfini ici, et l'incise donne un tour énigmatique au propos. L'objet de cette scène semble dès lors être de souligner que ce qui manque aux imbéciles n'est pas ce dont ils croient, à tort, manquer (la richesse, l'ambition), mais cela même dont ils détournent le regard et l'oreille, le jugeant idiot. La mention, entre parenthèse, d'une « faim » des imbéciles pourrait

[54] Meri-Jane Rochelson remarque, au sujet des personnages représentés dans *Children of the Ghetto* : « *While non-Jews and "the English" in general are discussed by Jewish characters, virtually no non-Jews appear in the book.* » *A Jew in the Public Arena*, *op. cit.*, p. 67.

[55] *M,* p. 612-613. Le « Danube bleu » est une référence à la célèbre valse de Johann Strauss (le fils) composée en 1866, dont le chanteur joue ici la mélodie galvaudée. « Bohémienne aux grands yeux noirs » est une chanson à succès interprétée en 1936 par le « chanteur sans nom » puis en 1937 par Tino Rossi, comme rappelé dans la note dans l'édition de Philippe Zard.

presque accréditer l'idée que la phrase nominale qui nous occupe désigne Adrien, lui qui, dans les pages suivantes, n'aura de cesse de mendier attentions et sourires auprès de ses supérieurs, « l'œil aux aguets pour découvrir quelque personnage important de sa connaissance[56] ». « Famélique et tendre vaincu », Adrien Deume, lui qui tient à ne jamais apparaître « affamé » devant ses supérieurs[57] ? On pourrait répondre oui, si l'on considère que, mis au ban du rang des importants, affamé et servile malgré lui, il sait s'attendrir sur son propre sort, lorsqu'il se découvre condamné à ne jamais parvenir aux sommets.

L'image du sel de la terre ne permet toutefois pas de tenir longtemps cette interprétation grammaticale et amène à conclure que le fragment nominal est bien apposé au chanteur ambulant. Issue du « Sermon sur la Montagne[58] », la métaphore biblique du « sel de la terre » revêt plusieurs sens. Les exégètes ont insisté sur la symbolique de l'alliance entre les hommes et le divin que comporte l'image du sel, sur son rôle dans des rites de purification, ou encore sur le réseau sémantique du don et de l'offrande qui lui est attaché. On trouve cette image du « sel » ailleurs dans l'œuvre de Cohen, presque toujours associée à des personnages juifs ou au peuple juif[59]. Elle est en concordance avec une certaine lecture des monothéismes selon laquelle le peuple juif a « donné » aux Chrétiens celui dans lequel ils reconnaissent le Messie[60]. On la retrouve, implicite, dans l'image suivante, par la mention des pleurs :

> Israël, vieux chanteur des routes, titubait à travers les contrées, parlait vingt langues, pleurait de fatigue et de peur et, sachant toutes choses, errait sans agir.[61]

---

[56] *M,* p. 613.

[57] *M*, p. 610. « Tâcher de pêcher quelqu'un de sympathique chez eux. Mais rien qu'un couple, sinon j'aurais l'air de me jeter comme un affamé sur leurs relations. »

[58] *Matt*. V, 3-13. Jésus s'adressant aux disciples convoque dans cette parabole les valeurs de la tendresse, de la pauvreté et de la faim, évoquant d'une situation d'échec qui sera récompensée : « Heureux ceux qui reconnaissent leur pauvreté spirituelle, car le royaume des cieux leur appartient ! Heureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés ! Heureux ceux qui sont doux, car ils hériteront la terre ! Heureux ceux qui ont faim et soif de la justice, car ils seront rassasiés ! […] Réjouissez-vous et soyez dans l'allégresse, parce que votre récompense sera grande au ciel. En effet, c'est ainsi qu'on a persécuté les prophètes qui vous ont précédés. Vous êtes le sel de la terre. »

[59] L'expression est déjà employée dans une variante, au sujet de Salomon dans *S*, p. 208 : « Moi, je crois que des inutiles comme notre petit Salomon sont le condiment de la terre. » Voir également les paroles de Saltiel dans *S*, p. 314, au sujet de Salomon qui a péri dans la bataille de Kfar-Saltiel (avant de ressusciter dans le roman suivant) : « Un bon inutile, un petit sel de la terre. Comme nous. » Plus loin dans le même chapitre XXXII, l'image est encore reprise pour évoquer la nécessité de la diaspora par l'aïeul Maïmon, puis Mangeclous : « Nous sommes le sel, je l'ai dit. Et il me tarde d'aller saler les autres pays », *Ibid.* p. 316.

[60] C. Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, *op. cit.*, p. 84.

[61] *S*, p. 183.

Comme le peuple d'Israël qui sale les routes de ses larmes, le chanteur ambulant « famélique », n'a rien à offrir qu'une complainte sur un air rabâché, mais il rend la terre plus riche. Pour celui qui se rend au bureau, content de lui et plein d'ambition et, outré, détourne le regard, le chanteur ambulant est à ranger au magasin des accessoires. Il se révèle pourtant indispensable. Comme le suggère le texte, se montrer sensible à cet air « idiot » signalerait un cœur vivant. Cette figure du chanteur ambulant, apparemment superflue, va donc donner toute la clarté nécessaire au regard du lecteur sur Adrien. Elle est l'un des lieux où se manifeste le « génie » de Cohen, si l'on reprend ses termes : le « génie, c'est d'avoir le cœur plein d'amour et l'œil méchant[62] ». Le narrateur fait ici apparaître Adrien tel qu'il est réellement, c'est-à-dire insensible et méprisant, tout en le dévoilant tel qu'il s'ignore lui-même : affamé, creusé par le manque de reconnaissance de ses pairs.

Les Valeureux et deux amis épisodiques : présentations

Cette analyse introductive amène à se pencher sur une constellation de personnages secondaires fondamentaux pour notre étude parce qu'ils jouent, à l'échelle de l'œuvre, un rôle similaire d'éclairage de ses enjeux et de catalyseur de son sens. On veut ici parler des Valeureux, ce petit groupe d'individus excentriques composés de l'oncle Saltiel et des quatre cousins du héros Solal : Mangeclous, Matthathias, Michaël et Salomon. Deux autres personnages nous intéressent également à ce titre. D'une part Jérémie, rattaché à la lignée des *schlemiehl*, qui offre un contraste avec les Valeureux dans sa manière d'être juif et d'assumer le malheur qui lui échoit. D'autre part, l'ami marseillais de Mangeclous : Scipion Escargassas qui, sans être juif, gravite dans la même constellation.

Rappelons qui est Solal, le protagoniste, afin de situer par rapport à lui les autres personnages. C'est le fils unique du rabbin de la communauté juive de Céphalonie. Au début du roman qui porte son nom, Solal quitte l'île et connaît un début de carrière fulgurant à Paris puis à Genève. Solal triomphe tant politiquement que socialement et vit des passions amoureuses avec des chrétiennes : Aude de Maussane (fille du premier ministre français) qu'il épousera, avant de devenir Ministre du Travail (dans *Solal*), puis Ariane Deume, née d'Auble,

[62] Ce sont les termes d'Albert Cohen qui, dans un extrait de son dernier ouvrage, *Carnets 1978*. « […] dans le génie, il y a un mariage miraculeux des contraires. Le génie, c'est d'avoir le cœur plein d'amour et l'œil méchant. Le génie c'est, entre autres, […] un enfant plein d'effroi, qui admire trop et que la société n'a pas détruit, mais aussi un lucide vieillard sans espoir et mécréant. […] Autre mariage des contraires, ce fou de la sensibilité […] impassiblement voit tout, détaché, l'œil froid et implacable. […] Bref, présence à la fois de Dionysos et d'Apollon. » *Carnets 1978*, Paris, Gallimard, 1979, p. 54.

mariée à Adrien Deume, fonctionnaire de la Société des Nations (dans *Mangeclous* et *Belle du Seigneur*).

Contrairement à ce parent brillant auquel, d'abord, tout sourit en Occident, devenu, dans *Mangeclous,* sous-secrétaire général de la Société des Nations, ceux qu'on appelle « les Valeureux de France ou les Valeureux tout court[63] » sont restés vivre dans le *ghetto* juif de Céphalonie. Quinze ans séparent le plus âgé (Saltiel) du plus jeune (Salomon), comme on le lit dans le chapitre II de *Solal.* Le narrateur se réfère à Saltiel comme à un « vieillard » : ils ont donc tous atteint l'âge mûr bien que chacun garde un comportement très enfantin. On apprend dans ce même chapitre la nature de leurs lointaines attaches avec la France :

> Ils descendaient de la branche cadette des Solal qui, après cinq siècles de vagabondage en divers lieux de France, était venue, à la fin du XVIIIe siècle, s'installer dans l'île grecque de Céphalonie.[64]

Au début de *Solal,* Salomon dit se souvenir qu'on les « surnomme depuis quelque temps les Valeureux de France », précisant qu'il s'agit d'un effet de la « jalousie », suscitée chez les autres parce qu'ils parlent le « parler agréable de [leur] lointain pays » et qu'ils partagent entre eux « tous [leurs] biens »[65]. D'emblée, la valeur des personnages est présentée par l'un d'entre eux comme résultant de leur fidélité à un ailleurs, la France, ainsi que de la cohésion de leur groupe. Mais la reconnaissance de cette valeur se fait par le biais d'un surnom dont même le naïf Salomon suspecte l'ironie : elle est donc source de méfiance, comme par habitude que l'on se moque d'eux. Dès les premières notations, sentiment de supériorité et conscience d'un possible rejet animent ces personnages.

Dans la présentation des personnages faite au chapitre III de *Mangeclous* à l'intention de ceux qui n'ont pas lu *Solal*, le narrateur revient sur l'aura qui entoure cette petite bande à part :

> L'ingéniosité de leur esprit, la camaraderie qui les unissait, leur réputation de grands patriotes français, leurs connaissances politiques, diplomatiques et littéraires, leur incompétence constante, brouillonne et fort passionnée conféraient aux Valeureux un grand

[63] *M,* p. 374.

[64] *S*, p. 95. Passage repris presque tel quel par Cohen dans *Mangeclous*, p. 374.

[65] *S*, p. 96.

> prestige auprès de leurs congénères. Ils étaient l'aristocratie de ce petit peuple confus, imaginatif, incroyablement enthousiaste et naïf.[66]

Le grand prestige des Valeureux ne vaut qu'au sein du *ghetto* juif de Céphalonie. On le voit dans plusieurs épisodes où la population s'embarque tête baissée dans les plans fantaisistes de Mangeclous[67]. Ce prestige tient à l'enthousiasme et à l'imagination de la population juive de l'île, traits de caractère amplifiés chez les Valeureux. En témoigne l'une des interventions du narrateur qui émaillent le roman *Les Valeureux* :

> J'écrirai donc encore sur eux, et ce livre sera mon adieu à une espèce qui s'éteint et dont j'ai voulu laisser une trace après moi, mon adieu au ghetto où je suis né, ghetto charmant de ma mère, hommage à ma mère morte.[68]

Cette naïveté vouée à disparaître, ce caractère si aimable aux yeux du narrateur, chez des Valeureux « qui ne sont ni adultes, ni dignes, ni sérieux, ni de peu de paroles[69] » fait écho au « cœur stupidement vivant » de l'extrait analysé plus haut, ce cœur dont Adrien est dépourvu.

Les Valeureux sont d'emblée l'occasion de jeux de perspective : selon le point de vue depuis lequel on les considère, ils sont immenses (« l'aristocratie de ce petit peuple confus ») au point d'être l'objet de « jalousie », ou au contraire minuscules lorsqu'ils débarquent en Europe occidentale. Si l'on revient à l'extrait de *Mangeclous* qui leur est consacré, on note que leur prestige sur l'île émane de traits présentés sous des modalités diverses. L'ingéniosité et les connaissances dans des domaines nobles et variés (politiques, diplomatiques, littéraires) peuvent objectivement être qualifiés de qualités. L'idée que la camaraderie unissant un groupe nourrisse son prestige auprès d'autrui peut aussi aisément se concevoir, puisque la camaraderie est signe de cohésion et de reconnaissance mutuelle de la valeur de chacun des membres du groupe. Mais quand « leur incompétence » vient couronner l'énumération de leurs qualités, ornée des épithètes « constante, brouillonne et passionnée », la modalité change : on se situe, de manière anaphorique, du point de vue non plus du narrateur mais de ce « peuple » dont il sera question dans la phrase suivante. Selon cette modalité, si l'on s'efforce d'adhérer à la

[66] *M*, p. 374. Ce passage est annoncé par l'auteur comme « quelques notes en vrac […] à l'intention de ceux qui n'ont pas lu *Solal.* »

[67] Ainsi de « l'omnibus antiléonin » au chapitre VII de *Mangeclous*, ou de l'Université fondée par son autoproclamé recteur, Mangeclous toujours, au chapitre IX.

[68] *V*, p. 718.

[69] *Ibid.*

logique de la phrase (qui n'est pas absurde, et c'est pourquoi l'humour opère), l'absence de compétences est bien une qualité, qui s'exprime d'une certaine manière pouvant même en rehausser la couleur. Ainsi pour, les Valeureux, la constance, au même titre que le brouillon et la passion, amplifient cette qualité. Comme pour Moses Ansell chez Zangwill, dont l'incompétence remarquable était signifiée par une surenchère de négations grammaticales et sémantiques (« *There was nothing he could not do badly* »), la qualité négative des Valeureux se convertit en prestige, d'autant plus lorsqu'elle est exercée sur le long terme et confirmée par un certain entrain.

Au sein du *ghetto*, les Valeureux sont des êtres à part. À part parmi les Juifs. Il existe en effet plusieurs manières d'appartenir à ce peuple, plusieurs façons de vivre sa judéité. Les Valeureux ne sont pas des Juifs assimilés, mais pas non plus des Juifs orthodoxes. Sur le pont d'un bateau en partance vers Marseille, alors qu'il s'apprête à traverser la Méditerranée pour rendre visite à Solal en compagnie des quatre compères, Saltiel, perché sur « sa valise nombreusement ficelée », songe avec tristesse à ces façons d'être juif :

> Un quart de siècle auparavant, trente mille Juifs vivaient à Céphalonie […]. Mais peu à peu les Juifs étaient partis et il n'en restait plus maintenant que quinze mille. Les autres avaient essaimé vers des villes prospères – Milan, Alexandrie, Manchester, Paris, New York. Haïm, le petit-fils de Moïse Solal, était député et s'appelait Victor Saulalle. […] Et tous ces transfuges mangeaient du porc, se réjouissaient de connaître des préfets et parlaient de Céphalonie avec condescendance, bien décidés à ne plus revoir cette île peu civilisée et le ghetto auquel ils devaient d'avoir duré. Ils n'allaient à la synagogue que le jour du Grand Pardon et ne mangeaient plus de pain azyme pendant les fêtes de la Pâque. Ils faisaient encore circoncire leurs fils mais ils ne leur apprenaient plus l'hébreu.[70]

Sur les Juifs « transfuges » passés en Occident, le prestige des Valeureux n'a malheureusement pas d'effet. Là n'est d'ailleurs pas la seule raison de la tristesse de Saltiel, qui s'inquiète réellement de ce que son peuple « agonise », à force de cette assimilation qu'il voit comme une déchéance. Un premier indice de la judéité particulière des Valeureux est donc donné par ce portrait en creux des Juifs assimilés. À en croire les pensées de Saltiel dans ce passage, les Valeureux auraient choisi de rester Juifs et de vivre sur l'île. Mais rien ne nous dit que cette vie isolée n'est pas un choix faute de mieux, faute d'avoir eu l'occasion de lui donner un autre tour. La saveur de ces personnages tient à la coexistence entre assomption de leur

[70] *M*, p. 422. L'action de *Mangeclous* se situe dans la seconde moitié des années 1930 comme en témoigne la référence à la crise d'abdication d'Édouard VIII qui bouleversa la monarchie britannique en 1936, et que Saltiel, Mangeclous et Salomon commentent dans le chapitre XII.

orientalité et fascination pour l'Occident, entre d'un côté la posture consistant à incarner avec orgueil ce qu'ils sont, et de l'autre une tension animée de désir, voire de frustration, vers ce qu'ils ne sont pas[71]. Tournés passionnément vers un ailleurs occidental dont ils cultivent avec fierté un héritage auquel, au fil des siècles, ces Juifs francophiles ont donné un visage à nul autre pareil, c'est lorsque les Valeureux souhaitent marquer leurs affinités avec des Français qu'ils trahissent le plus leur orientalité. Ainsi dans un passage où, enthousiastes à l'arrivée de représentants de leur chère France, ils prennent malgré eux des allures de Rois mages chargés d'offrandes :

> De père en fils, les Solal Cadets avaient continué de parler français. Leur langage – parfois archaïque, souvent incorrect et confus – faisait sourire les touristes français qui, aussitôt débarqués, recevaient la visite des Valeureux chargés de menus cadeaux.[72]

Mais les touristes ne sont pas dupes. Une autre limite à leur prestige est l'ombre des plus grands :

> Si les cinq [Valeureux] regardaient de haut ceux des Juifs de l'île qui étaient sujets hellènes, par contre ils jalousaient quelque peu les Solal de la branche aînée. Ceux-ci, originaires d'Espagne, étaient venus à Céphalonie au début du XVIe siècle. La ligne aînée, à la tête de laquelle était placé le rabbin Gamaliel, avait pour auteur l'exilarque Juda et son chef portait, depuis des temps immémoriaux, le titre de « Prince de la Dispersion ».[73]

Aux yeux de Saltiel, cette diaspora ancienne a une tout autre valeur que celle qui a saigné son île au début du XXe siècle et dont il désapprouve la teneur. On aurait cependant tort de prendre trop au sérieux le chagrin de Saltiel : il n'est pas le gardien du Temple de l'orthopraxie juive, pas plus que les autres Valeureux. C'est un point que Norman Thau a bien démontré :

> D'un côté le texte fait des Valeureux *les* représentants des Juifs, l'incarnation de l'univers juif ; de l'autre côté certaines de leurs caractéristiques essentielles n'ont rien de juif, en même temps qu'inversement, bien des éléments fondamentaux d'un mode vie juif leur manquent.[74]

[71] Cette remarque vaut surtout pour Saltiel et Mangeclous, les personnages les plus développés au sein du groupe des Valeureux.

[72] *M*, p. 374.

[73] *S*, p. 96.

[74] N. Thau, « Humour, irréalisme et autodéfinition identitaire. Le rôle des Valeureux dans la quête identitaire cohénienne », art cit, p. 53. l

Un exemple probant est le rapport à la langue des Valeureux. Saltiel peut bien se désoler de ce que les Juifs « transfuges » de seconde génération n'apprennent plus l'hébreu, « langage précieux, archaïque, ampoulé des Valeureux n'a rien ni de céphalonien, ni surtout de juif », selon Norman Thau, qui ajoute : « on est loin du dialecte vénitien que Cohen "parla toujours avec ses parents", ou de l'accent de Jérémie [ashkénaze][75] ».

De même pour leur pratique des rites : « Mangeclous ne cesse de manger [et parfois du cochon], jamais il ne récite une bénédiction[76] ». Est-il problématique d'appeler juifs des personnages si éloignés des pratiques rituelles ? C'est la conclusion du même critique dans un autre article, qui pousse assez loin cette interprétation, grâce à une comparaison fructueuse avec la manière dont Zangwill, habité par la même dualité identitaire, s'empare de ce sujet par la fiction. Chez Cohen on trouve des « Juifs sans judaïsme » là où Zangwill représente un « judaïsme sans Juifs »[77] :

> Zangwill […] montre toutes les pratiques et coutumes juives. En un mot, tous ces règlements qui font que le judaïsme est moins une orthodoxie qu'une orthopraxis. [Il] détaille les interdits mais, bien plus réaliste (mais peut-être aussi plus particulariste), il ne construit jamais de […] structure autour d'eux.[78]

Contrairement à Cohen, toujours selon Norman Thau :

> Autour d'un problème unique (l'attrait de l'Occident, l'assimilation), le texte de Cohen imbrique des interdits de natures fort diverses, ce qui fait sa force, et peut-être son universalité.[79]

On retiendra de cette présentation des Valeureux qu'avec eux, Cohen élabore une vision très personnelle du judaïsme. Pas assimilés mais pas orthodoxes non plus, à l'inverse d'une autre

[75] *Ibid.* Une note ajoute que le passage cité renvoie vers ce qu'indique la première entrée de la chronologie que Denise Goitein-Galpérin consacre à Cohen, au début de l'ouvrage *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizer, 1982, p. 11. Norman Thau diffère sur ce point de l'interprétation par Cyril Aslanov de la langue des Valeureux, qui y voit un français traversé d'hébraïsmes et d'orientalismes. « Une tradition peut en cacher d'autres : les enjeux de la francophonie des Valeureux de France », *Perspectives, Revue de l'Université hébraïque de Jérusalem*, 1996, nº 3, p. 40-67. Nous revenons sur ce point, voir *infra,* chapitre 7.2.3.

[76] N. Thau, « Humour, irréalisme et autodéfinition identitaire. Le rôle des Valeureux dans la quête identitaire cohénienne », art cit, p. 53.

[77] Norman Thau, « Cohen et Zangwill : Juifs sans judaïsme et judaïsme sans Juifs ? » dans Alain Shaffner et Philippe Zard (dir.), *Albert Cohen dans son siècle*, Paris, Le Manuscrit, 2005, p. 53.

[78] *Ibid.*, p. 51.

[79] *Ibid.*, p. 53.

instance du vagabondage juif qu'il faut maintenant introduire au moyen de l'une de ses répliques : Jérémie.

> – Pourquoi jé vis ? reprit Jérémie. Pour faire les commandements dé religion[80].

Compagnon épisodique des Valeureux, ce Juif ashkénaze incarne le *schlemiehl* dans tout son malheur. Pas de toque de castor, de gilet à fleurs ou de châle des Indes, pas de culottes courtes ou de bas mordorés comme ceux qui font chatoyer les mollets de l'oncle Saltiel[81], pas de ces nombreux accessoires par lesquels Mangeclous agrémente sa redingote crasseuse. L'habillement de Jérémie consiste en une simple lévite, ce vêtement ample et gris caractéristique des Juifs ashkénazes pauvres :

> Sa lévite, effrangée, déchirée, rapiécée, déteinte et gondolée par les intempéries, avait perdu un peu de sa forme traditionnelle. En effet, pour cacher tant bien que mal un grand trou à la taille on en avait maladroitement rapproché les bords par de grosses sutures. Cette opération l'avait pincée et lui avait donné une expression frivole.[82]

Ainsi vêtu, Jérémie fait son apparition. Une première version de ce personnage a été rencontrée dans la pièce de Cohen *Ézéchiel*, déjà mentionnée, écrite en 1927 et publiée en 1930. Faisant face au banquier, il est ce clochard qui rêve d'un passeport et ne possède au monde que sa valise « trouée, déchirée, rafistolée, tragique de ballottements à travers le monde » et pleine d'étiquettes sur lesquelles on peut lire la longue errance : « Émigrant. À désinfecter. À refouler. Indésirable. Quatrième classe[83] ». Dans *Mangeclous* il est désigné comme « le représentant du

[80] *M*, p. 471.

[81] *M*, p. 357.

[82] *M* p. 468. Cette lévite de Jérémie et les bottines de femmes dont il est chaussé s'avéreront des accessoires essentiels dans l'intrigue principale de *Belle du Seigneur*. Solal les portera sur lui, pour mettre à exécution son projet fou : séduire Ariane grimé en hideux Juif errant.

[83] Albert Cohen, *Ézéchiel,* dans Albert Cohen, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 780. La valise de Saltiel sur laquelle il était assis dans la scène citée plus haut de *Mangeclous,* sur le pont du bateau, était « nombreusement ficelée » ce qui suggère qu'elle était déjà impossible à fermer car contenant trop de choses. Saltiel déjà « rêvait comme le prophète Jérémie sur les ruines de Jérusalem ». *M*, p. 422. C'est à la figure biblique de Jérémie et à l'épisode de ses Lamentations qu'il est fait référence ici, car le personnage du roman n'a pas encore apparu. Dans toute l'œuvre cohénienne, l'objet valise participe fortement du « symbolisme des valeurs identitaires » tant pour « métaphoris[er] le rejet suscité par l'étranger » que pour incarner « la mémoire de tout un peuple ». Carlota Vicens-Pujol, « Les objets du voyage. Albert Cohen au miroir de la littérature yiddish », *Les Lettres Romanes*, 2021, vol. 75, nº 1-2, p. 216.

peuple élu » tout en étant la victime absolue[84]. Ses accessoires (la lévite, une « antique valise – cuir pourri, carton et tapisserie – que consolidaient des ficelles, des fils de fer et du raphia »), mais aussi son corps, portent la marque des souffrances qu'il a endurées : « petit homme à maigre barbe rousse, marchant à petits pas traînants et dos courbé », « la face jaune et ravagée »[85]. C'est lui qui, dans le roman, accuse les premiers coups de l'antisémitisme grimpant en Europe, dont les Valeureux n'entendent que les rumeurs depuis leur île : Jérémie raconte qu'il a été mis en prison et violemment battu par des Allemands parce qu'il était juif[86]. Sa judéité se transcrit dans la façon dont il paraît au monde : il refuse de couper les boucles rituelles et parle avec un fort accent ashkénaze[87]. Lorsqu'il insère sa vieille valise dans celle, neuve, que lui offre Scipion, ce geste campe le personnage comme le garant d'une tradition. Cette valise contient d'ailleurs des objets rituels dont les Valeureux n'ont pas l'usage : soie de la synagogue et ses franges, phylactères, livre du Talmud[88].

C'est Scipion Escargassas qui trouve Jérémie sur un banc à Genève. Pendant quelques chapitres, ces deux-là, anciens amis de jeunesse qui s'étaient perdus de vue, vont former une paire de comédie. L'arrière-plan de cette amitié de longue date est évoqué de façon très allusive. Le lecteur accepte le hasard de cette rencontre et les informations manquantes comme, dans une pièce de Beckett, le spectateur prend pour acquis que la scène soit le carrefour où se croisent des hommes perdus dont on ne sait rien. On apprend bien quelques éléments sur Jérémie et Scipion, mais ils informent peu les aventures sans queue ni tête qui occupent les chapitres suivants[89]. Jérémie est un marginal échoué sur un banc à la suite des persécutions. De Scipion,

[84] *M,* p. 468. Jérémie le *schlemiehl* trouve un écho dans l'apparition ponctuelle de Mossinsohn, collègue d'Adrien à la SDN, Juif « de nationalité incertaine » qui, dans le restaurant du Secrétariat, échoue piteusement au jeu social et, malgré tous ses efforts pour se faire aimer, reste ignoré par Adrien, trop content, de pouvoir l'écraser car « les hommes aiment les chanceux [et] la force ». *M,* p. 635.

[85] *M*, p. 467-468.

[86] *M,* p. 469.

[87] « Non coiffeur, jé né peux pas ». *M,* p. 470. « Difficile de dire comment Jérémie prononce. Voici à peu près. Tous les "u" sont prononcés "i". Les "e" deviennent "é" ou "i". La plupart des "on, ain, an" sont prononcés "one, aine, ane". Les "oi" sont prononcés "oâ". Les "un" sont prononcés "aine". Les "r" sont terriblement grasseyés. "Je suis allé chez un bon coiffeur qui m'a demandé peu d'argent" devient : "Jé si allé chez aine bonne coâffèhrr qui m'a démanedé pé dé arrhgeanne". Impossible de transcrire continuellement et complètement cette étrange prononciation. Les phrases deviendraient incompréhensibles. » *Ibid*. Zangwill et Cohen partagent cette pratique d'écriture consistant à transcrire l'accent de façon phonétique.

[88] *M*, *ibid*. Nous renvoyons à l'article de C. Vicens-Pujol, « Les objets du voyage. Albert Cohen au miroir de la littérature yiddish », art cit, p. 216.

[89] Lors de leur arrivée au siège de la SDN à Genève, le personnel les prend pour des ministres argentins. Ce quiproquo les conduit à mener un long entretien avec Adhémar de Surville, représentant de la section juridique de la SDN, avant que Solal ne reçoive Jérémie – Scipion s'est entre temps enfui et retourne à Marseille. Solal se rend

on apprend qu'il est par ailleurs un ami de jeunesse de Mangeclous, connu au régiment[90]. Le provençal quant à lui rejoint le siège de la SDN dans un but précis : demander l'indépendance de sa patrie marseillaise. Une fois arrivé à Genève, s'étant « débarbouillé à une fontaine » et mouché « avec des bruits de trompette », il est rabroué par le gardien de la SDN qui lui demande de repasser le lendemain. Tandis que, posté en une élégante fente et inspiré par la vue du lac qui lui rappelle sa Méditerranée malgré ses dimensions modestes (« un peu juste peut-être, mais quand même beaucoup joli »), Scipion lance un petit chant à la gloire de Marseille, un gendarme l'arrête, lui demandant « un permis de chanteur ambulant » et l'avertit de ne pas recommencer. Cet échange inscrit Scipion dans la lignée des personnages de vagabonds qui parcourent l'œuvre et qu'une naïveté enfantine anime et rend charmant. Il n'en revient pas. « Son âme offensée devenait juive[91] ». Notation importante : ce sentiment se cristallise sous l'effet de l'offense. La judéité est ici affaire de sentiment, voire de sensation, et marche par affinité : Scipion-le-gentil n'a « rien que des Juifs comme amis[92] », comme on l'apprend plus tard de sa bouche. Après ces rebuffades à répétition, Scipion s'endort sur un banc et trouve, au réveil, l'un de ces amis juifs, Jérémie, dans l'état déplorable que l'on sait. Conciliant et attentif, il l'écoute, le brusque un peu et insiste pour renouveler son costume (lévite d'occasion et valise neuve) ; sa camaraderie bonhomme achève de remettre Jérémie d'aplomb qui, bientôt, trottine gaiement aux côtés de son ami, chaussé de bottines de femmes.

Ce qui se joue dans la rencontre et les aventures de ces deux personnages, c'est d'abord la mise en évidence de deux manières contrastées d'assumer sa marginalité : fièrement pour l'un[93] et « le nez bas » pour l'autre[94], différence qui n'exclut pas une entente profonde et même un sentiment d'appartenance commune, puisque c'est sa fierté offensée qui amène Scipion à se sentir « l'âme juive ».

---

compte de la supercherie. On apprend dans le chapitre XXXII qu'une manigance de Michaël est à l'origine du quiproquo, il a intercepté les lettres d'introduction des vrais délégués argentins.

[90] « A la caserne du cent quarante et unième à Marseille, il avait connu Scipion Escargassas et s'était vite lié d'amitié avec cet homme dont le caractère lui convenait. » *M*, p. 443.

[91] *M*, p. 467.

[92] *M*, p. 472. Scipion reconnaît cette affinité mais son être social dit que cela ne le « flatte pas », ce qui est une manière décalée et presque comique d'évoquer l'antisémitisme ambiant. Son ambition de convertir Jérémie, afin d'avoir au moins un ami catholique est vite abandonnée, et donne encore plus de saveur au personnage.

[93] Voir le chapitre XVII de *Mangeclous* où il rédige une affiche au nom du parti autonomiste marseillais (comptant six membres en tout et pour tout), affiche où il annonce aller « À GENÈVE DEMANDER À LA SOCIÉTÉ DES NATIONS L'ANDÉPENDANCE DE MARSEILLE ». *M,* p. 462.

[94] *M*, p. 516.

Par son *ethos*, Scipion est proche des prestigieux Valeureux, bien plus qu'il ne l'est du *schlemiehl* Jérémie[95]. D'une part, l'aspect dionysiaque de Scipion, soit son goût de la vie et du désordre, se traduit par une tendance au débordement tant physique que vocal, alors qu'il fait fi des considérations élémentaires de convenances[96]. En cela, il est proche de Mangeclous. Scipion est du genre à se curer les ongles de pieds au grand air, accroupi sur le quai du Vieux Port de Marseille « tout en barytonant un chant qu'il avait composé à la gloire de sa ville natale[97] ». Lorsqu'il colle une affiche promouvant l'indépendance de Marseille, son style ressemble à celui que le « Bey des Menteurs » (surnom de Mangeclous) adopte sur ses diverses cartes de visite ou ses placards à l'intention du peuple céphalonien[98]. Scipion est érotomane et raconte à qui ne veut pas l'entendre ses exploits, ce qui le rapproche aussi de Michaël qui, au sein du groupe des Valeureux, porte la casquette du séducteur[99].

Ce qui caractérise les Valeureux comme groupe est une systématique « survalorisation de la parole aux dépens de la chose concrète et du monde matériel[100] ». Or, dans la galerie des stéréotypes d'appartenance, la surenchère est souvent attribuée aux Marseillais. Scipion en est un digne représentant, à la fois typique et débordant hors de son type, s'adjoignant à l'occasion une caractéristique ethnique avec souplesse et bonhomie.

---

[95] Alors que Jérémie doit tenir son rôle de délégué argentin, un dialogue s'engage avec Solal (averti de la méprise, mais farceur) : Jérémie s'affirmera « content d'être jif. C'est ine catastrophe mais belle. » *M,* p. 422. Au sujet de cette réplique, P. Zard souligne en note qu'elle est déjà dite par Jérémie dans la pièce *Ézéchiel,* et probablement reprise d'un propos similaire que l'on trouve chez Heine, dans *Les Bains de Luqcques.* C'est une formule typique d'un humour de *schlemiehl*, ces « champions du ratage génial », où la pointe spirituelle détourne la trajectoire du tragique, pour reprendre l'analyse de Judith Kauffmann dans « L'humour (juif), arme des désarmés », *Imaginaire & Inconscient*, 2005, vol. 15, nº 1, p. 96.

[96] Par la force dionysiaque qu'il dégage, Scipion fait aussi écho au personnage joué par Michel Simon dans le film de Renoir *Boudu sauvé des eaux,* sorti en 1932, six ans avant la publication de *Mangeclous*. Dans cette fable, le vagabond recueilli par le bourgeois Lestingois offre le spectacle à l'écran d'une décharge absolue de contrainte sociale. Ses désirs ne se manifestent jamais aussi fortement que lorsqu'il retrouve les éléments naturels : la forêt et l'eau d'un fleuve ou d'une rivière, incarnant un désir de liberté auquel il cède dans la scène finale. C'est aussi la vue du lac qui déclenche le chant vibrant de Scipion, jugé si dérangeant par les Genevois.

[97] *M*, p. 441.

[98] Voir *Mangeclous*, chapitre XVII pour l'affiche de Scipion, et *Les Valeureux,* chapitre IX, pour les placards de Mangeclous.

[99] Pas plus que Scipion, on ne voit Michaël séduire des femmes dans le récit. La différence entre les deux réside dans le fait que Scipion se vante lui-même de ses succès, tandis que circulent des rumeurs sur les faveurs accordées à Michaël, rumeurs créditées par le silence de l'intéressé. Dans les deux cas, les discours l'emportent sur le récit, mais ils restent, quant à Michaël, très allusifs. Carole Auroy note ce silence observé par le narrateur à l'égard de la sensualité amoureuse des personnages des Valeureux, « à l'image de cette pudeur qu'eux-mêmes manifestent par rapport à leur propre vie privée ». *Albert Cohen, une quête solaire*, *op. cit.*, p. 43.

[100] Judith Kauffmann, *Grotesque et marginalité*, *op. cit.*, p. 18.

Outre Mangeclous et Michaël, il y a aussi, parmi les personnages secondaires de Cohen, Saltiel, l'oncle maternel de Solal, vieillard « parfaitement bon », naïf et très pieux, ou encore le tendre et sensible Salomon, et enfin Matthatias l'avare. Chez les Valeureux, autour desquels gravitent divers satellites, on trouve donc à la fois un groupe homogène et des identités plurielles plus ou moins développées, comme on a déjà pu le constater chez Zangwill.

1.4. Le *Schnorrer :* un type littéraire en commun

Tâchons de déterminer la particularité des « bonshommes impossibles » annoncés, qui se distinguent parmi l'ensemble de personnages à la fois homogènes et hétéroclites que l'on vient de parcourir à travers les œuvres de Zangwill et de Cohen. Existe-t-il une souche commune d'où partent les deux pour construire ces figures spécifiques ? Nous faisons l'hypothèse que oui. Cette figure a pour nom le *schnorrer.*

Qu'est-ce qu'un *schnorrer* ?

Le *schnorrer* désigne en *yiddish* le mendiant convaincu de sa légitimité à obtenir ce qu'il requiert[101]. Il mendie avec aplomb, audace (ou insolence, selon le point de vue où l'on se place), sans offrir de remboursement immédiat ou différé. Son orgueil se combine chez lui à l'expression d'un besoin. Un terme existe en *yiddish* pour décrire cette disposition orgueilleuse, le même qui dit le culot, le toupet : c'est la *chutzpah*, qui désigne donc tant le sentiment qu'il inspire que le style dans lequel il quémande[102]. Cet orgueil le distingue d'autres personnages démunis peuplant la culture *yiddish*, comme le *schlemiehl*, le malchanceux bon à rien, qui aborde son infortune la tête basse.

Pendant un millénaire, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et l'extermination des Juifs d'Europe, le *yiddish* fut la langue principalement utilisée par les communautés juives ashkénazes d'Europe. De cette langue métissée issue de plusieurs souches, certains termes passés dans l'allemand et l'anglais sont encore utilisés aujourd'hui. C'est le cas de *Schnorrer.*

[101] I. Singer, *The Jewish Encyclopedia*, *op. cit.*, t. 11 p. 106. La notice « *Schnorrer* » écrite par Joseph Jacobs et Judah David Eisenstein s'ouvre ainsi : « *Judeo-German term of reproach for a Jewish beggar having some pretensions to respectability* ».

[102] Voir la définition que donne Zangwill de ce terme à l'occasion du portrait d'un de ses personnages. « *Solomon who, with the national humor, possessed the national Chutzpah, which is variously translated enterprise, audacity, brazen impudence and cheek* ». *CG*, p. 131. « Salomon, en sus de l'humour national, possédait la *h'outzpah* nationale, ce qui se traduit diversement par hardiesse, audace, effronterie, ou toupet ». *EG,* p. 101.

L'origine étymologique de ce terme diffère selon les sources[103]. Selon le dictionnaire Duden, il viendrait de *schnurren* (issu du moyen-allemand *snurren*) dont le premier sens est « ronronner, gronder, chanter d'une voix caverneuse ». Le substantif : « *die Schnurre* » désigne le récit bref et divertissant d'un événement amusant ou merveilleux[104]. Cette étymologie, qui se retrouve dans la *Schnurrpfeiferei* (instrument à vent), est un premier indice de l'affinité du *schnorrer* avec le vagabondage et le récit divulgué, ce qui prend tout son sens si l'on considère l'origine historique du *schnorrer*.

Avant d'être ce type incontournable de la culture *yiddish* dans ses représentations des *shtetls* et des *ghettos*, le *schnorrer* désigne une réalité historique. Au milieu du XVIIe siècle, un général cosaque du nom de Bohdan Khmelnytsky organisa une rébellion qui libéra une partie de l'Ukraine de la domination polonaise. Au cours de cette campagne, des milliers de Juifs furent massacrés en 1648-1649, suspectés d'être les alliés des Polonais. À la suite de ces pogroms, des dizaines de milliers de Juifs s'exilèrent vers l'Europe de l'Ouest. Les populations juives qui étaient alors déjà installées en Europe centrale et occidentale virent arriver des flux de populations dépendant entièrement du soutien des communautés locales. C'est parce que ces mendiants obtenaient souvent leurs aumônes en diffusant des récits d'une communauté à l'autre qu'ils auraient gagné ce nom de *schnorrer*[105].

Le type historique du *schnorrer* a évolué avec la modernité. Le dépouillement d'archives d'institutions de charité et de journaux des populations juives installées en Allemagne a permis de montrer qu'une transition s'est opérée au cours du XIXe siècle dans la manière dont ces

---

[103] « C'est en vain que nous avons essayé ici de prouver l'origine étymologique du mot "Schnorrer" ; il n'en a pas, ou en a trop, comme le jargon auquel il appartient est l'enfant multicolore de mille parents, une écurie d'Augias de toutes les langues de l'Orient et de l'Occident, une salle de chirurgie pleine de membres brisés et disloqués, parmi lesquels ne s'intercalent parfois qu'un nez sain ou une clavicule entière, bigarrés et aventureux. » (« *Umsonst versuchten wir es hier, die etimologische Abstammung des Wortes Schnorrer zu be- weisen; es hat keine, oder es hat deren zu viele, wie der Jargon, dem es angehört, das vielfarbige Kind von tausend Eltern ist, ein Augiasstall aller Sprachen des Morgen- und Abendlandes, eine chirurgische Stube voll zerbrochener und verrenkter Gliedmaßen, worunter nur zuweilen eine ge-sunde Nase oder ein ganzes Schlüsselbein bunt abenteuerlich dazwischen läuft*. ») Ainsi commence le tout premier texte que l'écrivain Leopold, juif de Bohême de langue allemande, publiait dans les feuilles du *Sonntagsblätter* le 15 février 1846, p. 149-154, ici p. 149, intitulé « Die Schnorrer », non traduit en français.

[104] *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim, Allemagne, 1996.

[105]« *Schnorrers relied on native residents to be taken in for temporary room and board and charitable donations. In return, they regaled their hosts with tales of their journeys, news of world affairs, and the latest from the Jewish communities they had visited. Over time they gained a reputation for humor, sauciness, and a measure of erudition*. » Nous citons Edna Nahshon, *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays*, op. cit., p. 391.

mendiants furent gérés et perçus au sein des communautés juives[106]. À partir des années 1840, un modèle d'aide directe, de personne à personne, laisse progressivement la place à un modèle centralisé où l'aide est coordonnée par les institutions de la communauté, suivant un objectif déclaré d'élimination de la mendicité. Corollairement à cette évolution du système de charité, le sentiment individuel d'obligation vis-à-vis des *schnorrers* évolue aussi : tandis que, dans le système traditionnel, la charité était motivée par des principes religieux tendant à pérenniser le statut de mendiant (c'est en permettant au riche de faire l'aumône que le mendiant lui donne l'occasion de faire le bien), ces principes, moins prégnants dans des sociétés laïcisées, laissent place à l'obligation sociale. Plusieurs histoires juives circulant avec la diaspora témoignent de ce sentiment de culpabilité du plus riche face au mendiant, et de son revers : un sentiment d'offense de l'homme riche à l'épreuve de cette même mauvaise conscience. Nombre des blagues, compilées et analysées par Freud dans son essai *Le Trait d'esprit et sa relation avec l'inconscient*[107] en témoignent, où le *schnorrer* se comporte avec un aplomb déplacé suscitant des sentiments contradictoires chez ceux auprès de qui il quémande.

Le *schnorrer* constitue donc à la fois un phénomène historique, dont l'origine datable est liée à des circonstances précises[108], et un type culturel transhistorique identifiable dans divers contextes yiddishophones, russophones, germanophones ou anglophones nourris de culture juive. Sa place à l'intersection de deux marginalités, géographique et économique, en fait un type social transculturel : l'étranger dans le besoin. C'est un type axiologique dont la caractéristique principale est sa capacité à transcender sa pauvreté par l'orgueil. Un type psychologique enfin, suscitant des sentiments mêlés chez son interlocuteur : il le divertit, il ranime chez lui un terrain spirituel délaissé, et il sait également solliciter sa mauvaise conscience.

[106] Roni Aaron Bornstein, *Schnorrers: Wandering Jews in Germany 1850-1914*, Tel Aviv, Dekel, 2013.

[107] Sigmund Freud, « Le trait d'esprit et sa relation avec l'inconscient [*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905] », dans *Œuvres complètes* vol. VII, traduit par André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Paris, PUF, 2014.

[108] La notice de la *Jewish Encyclopedia* parle d'une *Schnorrer period* (« l'ère des *schnorrers* ») débutant avec les massacres de Chmielnicky (*loc. cit.*).

Le *schnorrer* dans la littérature avant Zangwill

Le *schnorrer* comme personnage littéraire apparaît au milieu du XIXe siècle chez des auteurs juifs d'Europe centrale et occidentale en langues diasporiques[109]. On en trouve également des apparitions, chez des auteurs de fiction en *yiddish*[110]. Figure métonymique d'un monde appauvri que cette littérature s'emploie plus largement à retranscrire[111], il y incarne aussi de manière symbolique une histoire millénaire d'exil et de persécutions.

C'est sous la plume d'Israel Zangwill que le *schnorrer* fait sa première apparition en langue anglaise comme protagoniste d'une œuvre de fiction, en 1894, dans *The King of Schnorrers*. Cette longue nouvelle, écrite peu de temps après *Children of the Ghetto*, paraît entre 1893 et 1894 en plusieurs livraisons dans la revue *The Idler* et, la même année, en un volume réuni avec d'autres textes du même format : *The King of Schnorrers: Grotesques & Fantasies*, Londres, Heinemann, 1894[112]. Les personnages de *schnorrers* apparaissent ailleurs dans l'œuvre de fiction de Zangwill, ainsi sous les traits de Melchitsedek Pinchas, dans *Children of the Ghetto*, la somme romanesque parue en 1892 qui consacrera la carrière de romancier de Zangwill. Ils interviennent en outre dans plusieurs nouvelles qui forment le recueil des *Ghetto Comedies*, paru en 1907. Mais c'est dans *The King of Schnorrers* qu'il apparaît comme personnage principal. Avant d'étudier cette mise en fiction du *schnorrer*, il convient de présenter les influences qui ont joué dans le choix de ce sujet par Zangwill et en ont orienté le traitement.

---

[109] Sur ces auteurs qui, à partir de 1840, expérimentent dans le genre d'une fiction romanesque minoritaire s'affrontant particulièrement aux conflits entre tradition religieuse et matérialisme moderne, on se référera à ce qu'en dit Maurice Samuels dans une conférence tenue lors du cycle de séminaires « Écrivains et artistes juifs » du centre de recherche ALITHILA à l'Université de Lille en 2016, « L'identité en question : les grands auteurs juifs de la littérature française du XIXe siècle ». https://vimeo.com/160744117

[110] Parmi les auteurs qui, particulièrement à partir des années 1880, participent de l'émergence ou de la réaffirmation d'une conscience littéraire *yiddish*, citons Sholem Aleykhem, Mendelé Moyhker Sforim, I. L. Peretz ou, plus tard, les frères et la sœur Singer, dont les œuvres comptent nombre de figures magnifiées de la pauvreté. Voir notamment Mendelé Moyhker Sofrim, *Fishké le boiteux* [1868-1888], traduit par Aby Wieviorka et Henry Raczymow, Paris, Le Cerf, 1996, ou les chroniques du *Yiddishland* écrites à la fin du siècle par Isaac-Leib Peretz, *Les Oubliés du* shtetl, traduit par Nathan Weinstock, Paris, Plon, 2007, ou encore Israel Joshua Singer, *Yoshe le fou*, traduit par Anne Rabinovitch, Paris, Stock, 1984.

[111] L'importance de ces images de la mendicité « correspond à une réalité, celle d'un appauvrissement généralisé, dû aux transformations économiques de la Russie tsariste, où le développement capitaliste supprime quantité de métiers traditionnels des Juifs et ruine leur fonction d'intermédiaires économiques », précise Carole Matheron dans son introduction à *Fishké le boiteux, op. cit.* Elle ajoute qu'il y aurait « une sorte de vocation au réalisme de la littérature juive dans la mesure même où elle reflète une société intégrée », *op. cit.,* p. 45.

[112] Cette édition de *The King of Schnorrers* inclut des gravures composées par George Hutchinson, un ami de Zangwill.

Il faut pour cela se pencher sur des littératures qui, au cours du second XIXe siècle, se sont développées parmi les minorités d'Europe de l'Est. Bryan Cheyette relie ce phénomène à la réinvention, à la même époque, de l'idée de *ghetto*. Cette réinvention peut aussi s'entendre comme un « transfert » (*relocation*) de la notion de *ghetto* :

> *From the 1840s to the 1870s, a large number of popular ghetto novels in Germany relocated a free-floating ghetto to rural east-central Europe. A related form of artistic and cultural nostalgia associated a range of Jewish religious practice with the spiritual richness of the ghetto*.[113]

Si, pendant la première période de cette idée, 1516-1789, la définition du *ghetto* correspondait strictement à un espace d'habitation et de vie « imposé, ségrégué et enclos[114] », cette définition s'est assouplie à la période contemporaine pour y inclure des *ghettos* non fermés, où les populations se rassemblaient volontairement[115].

Zangwill a assurément lu certains auteurs juifs d'Europe centrale représentants de cette littérature du *ghetto* de langue allemande.

> *It is clear from* Children of the Ghetto *and also Zangwill's stories* – Ghetto Tragedies *(1893),* Dreamers of the Ghetto *(1898) and* Ghetto Comedies *(1907) – that he was steeped in the German tradition of ghetto writing. […H]is many humanized East European Jewish character types (pedlars, socialists, Zionists, Hebraists, jesters,* schlemiels*) are all reminiscent of the Yiddish-inflected European tradition set in the past*.[116]

À cette liste des types cités par Bryan Cheyette, on pourrait ajouter le *schnorrer*. On s'en convainc si l'on s'intéresse à l'un des premiers écrivains du *ghetto* en langue allemande, Leopold Kompert, né dans la ville de Bohème de Mlinchengratz en 1822 et mort à Vienne en 1886. Kompert est connu pour ses récits qui sont les premiers à décrire sur un mode romanesque la vie juive du *ghetto* de l'Europe de l'Est. Ils influencèrent Zangwill, particulièrement ses

[113] B. Cheyette, *The Ghetto*, *op. cit.*, p. 11.

[114] « *compulsory, segregated ; enclosed* » sont les adjectifs retenus par l'historien Bernard Ravid et cités par Bryan Cheyette, *ibid*., p. 2.

[115] Bryan Cheyette rappelle toutefois qu'avec le nazisme, le *ghetto* a une fois encore été synonyme d'assignation forcée à un espace clos.

[116] B. Cheyette, *The Ghetto*, *op. cit.* p. 51.

« récits du retour » au ghetto, motif qu'illustre la trajectoire d'Esther Ansell dans *Children of the Ghetto*[117].

Sa toute première publication (Kompert a alors vingt-quatre ans) intitulée « *Die Schnorrer* » est entièrement consacrée à ce phénomène de la mendicité ambulante. Il la décrit comme une véritable institution au sein des communautés juives de l'Empire austro-hongrois où le statut du vagabond est protégé par la loi juive millénaire promouvant la charité, ainsi que par des législations plus circonstancielles, favorables aux *schnorrers*[118]. Dans cet article typographié en lettres gothiques, il explique que plusieurs milliers de ces *schnorrers* parcourent chaque année divers pays de l'Europe centrale et orientale. Précisant qu'on ne peut pas toujours déterminer d'où ils viennent exactement, Kompert indique des tendances : ils partent nombreux de Hongrie et de Galicie pour venir bénéficier de l'hospitalité et des aumônes en Moravie et en Bohême, région dont Kompert est originaire. Outre la dimension documentaire de l'article (l'une des sources primaires essentielles auxquels se réfèrent les quelques études portant sur les *schnorrers*), on y perçoit déjà le regard du nouvelliste attentif à la particularité des types humains peuplant les *ghettos* et les communautés rurales qu'il s'appliquera par la suite à représenter par la fiction :

> Ces mendiants juifs itinérants forment l'une des classes humaines les plus intéressantes, pleine de malice, de prétention, d'esprit, d'humour, de ruse, de dissimulation et de toutes les qualités que la nature semble conférer à celui qui demande plutôt qu'à celui qui donne.[119]

---

[117] « *Israel Zangwill […] clearly drew on the ghetto literature of Kompert and Franzos* ». B. Cheyette, *ibid*., p. 50. Sur les « récits de retour » (*return narratives*) de Kompert, voir B. Cheyette, *ibid.*, p. 53. Quant à l'auteur ayant influencé Zangwill, il s'agit de Karl Emil Franzos, né en 1848 à Chortkiv en Galicie et mort à Berlin en 1904. Voir Geneviève Humbert, *Karl Emil Franzos (1848-1904 : peintre des confins orientaux de l'Empire des Habsbourg*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1993. Voir également Jürgen Doll (dir.), *Les écrivains juifs autrichiens : du Vormäz à nos jours*, Poitiers, La Licorne, 2000. Une courte introduction à l'œuvre de Kompert précède la traduction récente par Jonathan Hess de l'une de ses nouvelles figurant un faux mendiant, « The Peddlar » (*Der Dorfgeher*), publiée initialement en 1849 dans l'hebdomadaire *Der Orient* avant d'être réunie au deuxième recueil de nouvelles de Kompert, *Böhmische Juden*, Vienne, Jasper, Hügel & Manz, 1851. Voir Jonathan M. Hess, Maurice Samuels et Nadia Valman (dir.), *Nineteenth-Century Jewish Literature: A Reader*, Stanford, Stanford University Press, 2013, p. 25-63.

[118] Les *schnorrers* doivent demander une « licence sur le porte-monnaie de ses habitués » (« *Freibrief an die Geldbeutel seiner Stammgenossen* ») après quoi ils peuvent partir et mener une vie vagabonde de communauté en communauté, soit seul soit en emmenant avec eux femmes et enfants. « Die Schnorrer », *Sonntagsblätter*, 15 février 1846, p. 149-154. Cette licence est appellée « *plett* » dans d'autres nouvelles.

[119] « *Diese herumziehenden jüdischen Bettler bilden eine der interessantesten Menschenklassen – voll Kekheit, Anmaßung, Witz, Humor, Schlauheit, Verstellung und allen jenen Eigenschaften, wie sie die Natur dem Bittenden gegenüber dem Gebenden zu verleihen schien*. » « Die Schnorrer », *op. cit*., p. 150.

Cette publication de jeunesse peut presque se lire comme des notes de l'écrivain adressées à lui-même, un concentré d'idées qu'il développera plus tard à travers des personnages de ses nouvelles.

Zangwill, qui, en tant que yiddishophone, lisait l'allemand, a peut-être eu accès à ce premier article de Kompert. Il a, en tout cas, assurément eu entre les mains la traduction en anglais de ses récits ultérieurs où interviennent à plusieurs reprises des personnages de *schnorrer,* que Kompert met en scène tout autant dans des scènes de villes que de campagne[120]. Ainsi de la nouvelle « Die Kinder des Randars » (en français : « Les Enfants du Randar »), du recueil *Aus dem Ghetto* (traduit en français sous le titre *Scènes du Ghetto*) paru en 1848 et traduit en anglais en 1882[121]. Le *schnorrer* y est à la fois un personnage collectif (dans la lignée du portrait sociologique dressé deux ans plus tôt dans l'article « Die Schnorrer ») et individuel.

Dans ce texte, les *schnorrers* sont accueillis en foule par le maître du *Randar* (mot issu du titre *arrendator* désignant en Bohême l'intermédiaire chargé, contre salaire, de distiller les spiritueux, activité dont seuls les seigneurs détiennent les droits), terme qui prête son nom au récit. Ce maître se fait connaître à des kilomètres à la ronde pour l'hospitalité et le bon traitement qu'il réserve aux *schnorrers.* Ceux-ci, en retour, font sa joie :

> Une fois la prière faite […] le Randar disait alors : « Maintenant, jacassez à haute voix ! ». Les *schnorrers* ne se méprenaient pas sur le sens que Rebb Schmoul donnait au mot *jacasser.* Chacun alors tirait des riches trésors de sa mémoire une longue provision d'histoires, de bons tours et de subtilités talmudiques ; on rivalisait de zèle. Dieu des dieux ! Comme Rebb Schmoul riait alors quand il se prenait de goût pour quelque bonne plaisanterie ! Il y avait dans son rire tout un monde.[122]

---

[120] « Les Enfants du Randar », la deuxième nouvelle du recueil *Aus dem Ghetto* se passe loin du *ghetto*, dans la campagne de Bohême. Kompert distingue « le Juif des villages » du « Juif du *ghetto* », décrivant le premier comme plus proche de la nature, plus lourd, moins spirituel. *Aus dem Ghetto*, Leipzig, Fr. Grunow, 1848, p. 84. Voir aussi *Böhmische Juden*, *op. cit.* ; *Neue Geschichten aus dem Ghetto*, Kober und Markgraf, Prague, 1860.

[121] *Aus dem Ghetto*, *op. cit.* Pour l'édition anglaise, voir Leopold Kompert, *Scenes from the Ghetto: Studies of Jewish Life*, London, Remington & Co., 1882.

[122] Leopold Kompert, *Scènes du ghetto*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p. 82. « *Am Abend saß er dann mitten unter diesen Gästen zu Eiche. Wie duftete und blühte da der Sabbat durchs ganze Haus! Wie wohl ward es da dem Schnorrer ums Herz! Da war es oft sein Wunder, wenn alle Saiten der Freude zu tönen anfingen, und oft so laut wurden, daß sie geradezu zum Lärmen umschlugen. Das war namentlich der Fall, wenn schon abgespeist und „gebenscht" war, daß der Randar dann sagte: „Jetzt schmust laut". Die Schnorrer verstanden, was Rebb Schmul mit dem Schmusen" verstand. Jeder brachte nun aus dem reichen Schatze seins Gedächtnisses den lange bewahrten Vorrath an Geschichten, lustigen Streichen und talmudischen Spitzfindigkeiten! Einer überbot den Andern! O mein Gott! Welch' ein Lacher war doch dieser Rebb Schmul, wenn ihm so eine lustige Schnurre wohlgefiel! In seinem Lachen lag eine ganze Natur, vom donnernden Ausbruch eines Sultans bis zum zarten Geflöte der Nachtigall!* »… *Aus dem Ghetto*, *op. cit.*, p. 89. Une référence intertextuelle est faite à la maison du Rebb Schmul dans une nouvelle de Kompert, « Der Dorfgeher » (en français « Le Colporteur »), où cette demeure

Sur le degré d'hospitalité de la maison est indexée la bonne santé de la maison : quand, plus tard dans la nouvelle, son activité s'écroule et que le Rebb ne peut plus les accueillir, sa demeure ne résonne plus des rires des hôtes de passage, comme c'était le cas auparavant[123].

Le *schnorrer* est aussi un personnage individuel, et l'un d'eux se distingue de la foule d'arrivants. Le destin particulier de Mendel Wilna donne à cette figure du monde rural une autre dimension : il n'est pas seulement le *schnorrer* favori du Rebb Schmoul (ou Shmul en allemand), celui dont les histoires sont les plus captivantes, mais il fait l'objet d'épisodes à part entière. Mendel se met un jour en route pour Jérusalem, entraînant avec lui le très jeune fils de la maison, qui ne tarde pas à revenir sur ses pas. Il veut « préparer le monde à la reconstruction de Jérusalem », et sa manière d'y œuvrer est de parcourir « la Pologne, la Hongrie, la Bohême et la Moravie, allant de *killé* [communauté juive] en *killé*[124] »). Cette mission est l'un des soubassements expliquant le destin de *schnorrer.* Son errance, qui était encore abordée sous un angle démographique et sociologique dans l'article de 1846, est ici donnée à comprendre comme résultant d'un choix spirituel et mystique et revêtant une dimension performative, messianique. Le *schnorrer* puise sa gravité prophétique dans une existence solitaire (Mendel a abandonné sa femme, ses enfants et l'idée même d'un foyer) que nimbe une « profonde mélancolie[125] ». Il n'empêche que le lecteur ne cesse de se demander s'il n'est pas un imposteur, sans que nul indice ne permette de trancher de manière concluante. Ainsi, la narration escamote l'étape de vérification de la validité des petits sacs de « terre sainte » que Mendel offre au *Randar*, prétendant l'avoir ramassée précisément là où se trouvait l'ancien Temple de Jérusalem[126].

L'un des intérêts de cette nouvelle, dont on peut supposer que Zangwill s'est inspiré pour composer ses propres personnages de *schnorrers,* consiste dans le fait qu'elle réunit dans le même personnage une dimension à la fois profondément grave et dérisoire. D'un point de vue narratologique, cette dualité se manifeste par sa propension à faire une situation initiale où la quête est investie de hautes valeurs morales et à lui donner un tour imprévu ou même burlesque.

---

est citée comme parangon de l'hospitalité. *Les Juifs de la Bohême*, traduit par Daniel Stauben, Paris, Michel Lévy Frères, 1860, p. 36. La traduction comporte des ellipses manifestes.

[123] *Aus dem Ghetto, op. cit.,* p. 199. *Scènes du ghetto*, *op. cit.*, p. 203-204.

[124] *Aus dem Ghetto, op. cit.,* p. 171. *Scènes du ghetto, op. cit.,* p. 172.

[125] *Aus dem Ghetto, op. cit.,* p. 90. *Scènes du ghetto, op. cit.,* p. 84.

[126] *Aus dem Ghetto, op. cit.,* p. 79. *Scènes du ghetto, op. cit.,* p. 80.

Ici, la reconstruction de Jérusalem, horizon de tout un peuple, devient le projet personnel de Mendel Wilna. Il s'avère que le succès de cette entreprise sera conditionné à celui d'une collecte de fonds lancée auprès du baron de Rothschild. Le *schnorrer* annonce qu'il va s'entretenir à Vienne avec celui qu'il appelle « Rothschild qui peut tout », et dont la consistance ne va pas au-delà du stade de l'antonomase dans ce récit.

Mendel est le plus souvent vêtu d'un costume polonais, tout couvert de poussière. Mais, le samedi, « sa haute et puissante stature […] ressortait de manière singulière sous son costume semi-oriental » ; il se présente

> […] dans un cafetan de soie ; un bonnet garni de zibeline coiffait alors les boucles noires qui se déroulaient le long de chaque tempe de cette figure pleine de noblesse et d'expression. On ne pouvait le regarder ainsi sans tressaillir en quelque sorte.[127]

Dans ce portrait, où l'effet de prestige tient en partie à l'incertitude quant au lieu d'où vient le *schnorrer* et à son rôle concret dans le monde, Zangwill a sans doute puisé une inspiration pour son propre texte, *The King of Schnorrers.*

The King of Schnorrers : juxtapositions et déplacements

L'intrigue de ce récit publié en 1894 est située au XVIIIe siècle, dans le quartier londonien au sud de Spitalfields, où se tient la synagogue de Bevis Mark. Le livre montre l'irrésistible ascension de Manasseh Bueno Barzillaï Azevedo Da Costa, le roi autoproclamé et incontesté des *schnorrers* qui excelle dans son métier de mendicité orgueilleuse et sait aussi donner, au pied levé, des leçons de Talmud et de morale. Six chapitres, six étapes pour que le protagoniste obtienne enfin une rente viagère très confortable par le détournement à son bénéfice du système de charité qui règle sa communauté. Il parvient aussi à marier sa fille séfarade à un Ashkénaze (l'apprenti *schnorrer* Yenkele) à l'encontre de ce que préconisent les lois arbitraires édictées par le Mahamad, ce conseil régissant la vie des communautés juives de Londres à cette époque, interdisant les mariages intercommunautaires.

Dans les premières pages, un riche financier s'adonne à un manège singulier : à la foule de *schnorrers* qui guettent la riche assemblée de fidèles à la sortie de la synagogue, il distribue des pièces empaquetées dans de petits papiers qui en dissimulent la valeur, jouissant sans scrupules des effets de surprise, joie ou déception, qui s'inscrivent sur la physionomie des

[127] *Aus dem Ghetto, op. cit.,* p. 90. *Scènes du ghetto, op. cit.,* p. 84.

pauvres hères. La première occurrence du *schnorrer* est donc collective. Un peu plus loin, il joue le même tour à un *schnorrer* de haute taille qui va s'offusquer de cette mauvaise farce avec une autorité telle qu'elle fait douter le financier : est-ce bien là un mendiant ? Aurait-il commis une bourde ? Suit la description de Manasseh, qui est livrée au lecteur du point de vue de Grobstock le banquier. Celui-ci finit par se persuader qu'il s'agit bien d'un *schnorrer* après décryptage de son accoutrement :

> *None but a Schnorrer would wear a home-made turban, issue of a black cap crossed with a white kerchief; none but a Schnorrer would unbutton the first nine buttons of his waistcoat, or, if this relaxation were due to the warmth of the weather, counteract it by wearing an over-garment, especially one as heavy as a blanket, with buttons the size of compasses and flaps reaching nearly to his shoe-buckles, even though its length were only congruous with that of his undercoat, which already reached the bottoms of his knee-breeches. Finally, who but a Schnorrer would wear this overcoat cloak-wise, with dangling sleeves, full of armless suggestion from a side view? Quite apart from the shabbiness of the snuff-coloured fabric, it was amply evident that the wearer did not dress by rule or measure.*[128]

Voici le passage où Zangwill établit une grille de lecture fournissant le canon de l'apparence du *schnorrer*[129]. C'est un canon paradoxal, car l'un des critères pour identifier un tel type est son caractère imprévisible et hétéroclite, assemblant des éléments qui créent une énigme pour l'œil et l'esprit. L'énigme est d'abord d'ordre physique : les vêtements du *schnorrer* semblent défier les lois de la gravité. Comment tous ces matériaux de longueur, de poids et de texture différents peuvent-ils tenir ensemble ? La syntaxe en rend compte par l'usage d'une proposition conditionnelle (« *if this relaxation were due to the warmth of the weather* »), suivie d'une apposition puis d'une concessive (« *even though its length were only congruous with that of his*

[128] *KS*, p. 6-7. « Seul un *Schnorrer* pouvait s'être fabriqué un turban artisanal, formé d'une calotte noire drapée d'un foulard blanc. Seul un *Schnorrer* pouvait défaire les neuf premiers boutons de son gilet et, si ce relâchement était dû à la chaleur ambiante, s'affubler en même temps d'un vêtement épais comme une couverture, avec des boutons de la taille d'une boussole et des pans qui frôlaient les boucles de ses souliers, même si cette longueur s'harmonisait avec celle de la jaquette, laquelle dépassait le haut-de-chausses. Qui enfin, sauf un *Schnorrer*, pouvait porter ce pardessus à la façon d'une cape les manches pendantes, évoquant ainsi, vu de côté, l'allure d'un manchot ? En dehors du piteux état de l'étoffe, couleur tabac, on pressentait sans peine que son propriétaire ne s'habillait pas sur mesure ni selon les canons de la mode. […] Dans la main droite, un simple bâton de frêne. » *RS,* p. 12.

[129] L'almanach du *Jewish Year Book* publié à Londres en 1899 comprenait un glossaire de termes juifs. À l'entrée *Schnorrer,* il précisait : « *These characteristic traits have been admirably portrayed in Mr Zangwill's King of Schnorrers* ». L'article *Schnorrer* de la *Jewish Encyclopedia* mentionne également le nom de Zangwill. Voir *Jewish Encyclopedia, op. cit.,* p. 106.) Ce que nous dit cette incorporation de l'œuvre fictionnelle de Zangwill dans ces définitions culturelles et lexicales, c'est bien que depuis la publication du *Roi des Schnorrers* en 1893 dans le monde anglophone, ce type semble être perçu au prisme de sa figuration fictionnelle par Zangwill.

undercoat ») à laquelle s'ajoute encore une relative (« *his undercoat, which already reached the bottoms of his knee-breeches* »). L'ensemble forme un tissu langagier qui mime des effets de congruence ou, au contraire, de débordement de ces étoffes et d'émancipation de leurs attaches, redoublant le processus complexe et précaire de l'habillement du *schnorrer*. Deux images semblent réactiver la métaphore, commune depuis le XVIIe siècle, du corps-horloge : d'une part, la mention des boutons gros comme des boussoles (« *buttons the size of compasses* ») et, d'autre part, le jeu de mot intraduisible en français, « *Who but a Schnorrer would wear this overcoat cloak-wise* »[130]. Ces éléments achèvent de sceller l'aura cosmique du *schnorrer,* transfiguré en un outil de mesure de l'espace et du temps. Autre paradoxe : la juxtaposition, devenue système, déroute le banquier au point de lui faire perdre ses repères.

Zangwill témoigne tôt d'une certaine fascination pour les *schnorrers* qu'il rencontre, dans la rue, parmi le réservoir de personnages du monde ashkénaze émigrés en Angleterre[131]. Il va s'emparer de ce type du *ghetto* et en faire le personnage principal d'une de ses nouvelles. L'originalité de ce geste consiste dans une transposition de cette figure, qui a lieu sur plusieurs plans. Historiquement, il fait le choix d'ancrer son récit au XVIIIe siècle. D'autre part géographiquement et culturellement, il déplace cette figure issue du monde de l'Est des *ghettos* ruraux ou de petites villes, pour l'implanter dans un univers urbain d'une toute autre échelle : Londres, capitale du monde occidental.

Avec le personnage de Manasseh Da Costa, Zangwill livre son interprétation d'une figure paradoxale : il choisit un type du monde ashkénaze qu'il accole à un personnage de Juif séfarade. Dans l'avant-propos de l'édition de 1893, il annonce ses intentions : « *I have merely amused myself and attempted to amuse idlers by incarnating the floating tradition of the Jewish SCHNORRER*[132] ». Il ajoute avoir choisi la période de la fin du dix-huitième siècle parce qu'elle

[130] *Cloak* signifie la cape, et *clock* l'horloge. Bien que les deux mots ne se prononcent pas à l'identique, *Cloak-wise* (à la manière d'une cape), peut bien appeler à la mémoire *clockwise* (dans le sens des aiguilles d'une montre). Le mot-valise souligne aussi cette image du mystère qu'est la cape, semblant ici voiler une identité pourtant toute apparente.

[131] Edna Nahshon, *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays*, Detroit (Mich.), Wayne State University Press, 2006, p. 389-390. Dans cet essai introductif à la pièce de théâtre *The King of Schnorrers,* la critique rapporte que le jeune Zangwill suggérait déjà la nécessité d'un ouvrage savant portant sur la figure des *schnorrers* – il y consacre plusieurs chroniques hebdomadaires dans *The Hebrew Standard,* sous le titre « Mourour and Chorouseth ».

[132] *KS*, « Foreword », p. V.

a peu été représentée par les romanciers, et qu'il la voit comme « *the most picaresque period of Anglo-Jewish history*[133] ».

Cette idée d'une tradition flottante du *schnorrer*, ainsi que la dimension proprement transculturelle de cette figure, que signale l'adjectif « picaresque » (renvoyant vers un substrat espagnol) employé par Zangwill, invitent à opérer un rappel historique, sans quoi il est impossible de comprendre le caractère incongru de Manasseh. Dans le Londres du dix-huitième siècle, les tensions intracommunautaires font rage entre, d'une part, les Séfarades, descendants des Juifs expulsés d'Espagne et du Portugal, qui constituaient la strate la plus ancienne et la plus riche de la communauté juive londonienne et, d'autre part, les Ashkénazes, Juifs germano-slaves arrivés plus tard, avec moins de moyens et un prestige social à proportion. Manasseh appartient à la frange la plus ancienne. Il combine à la fois le rôle de l'errant dans le besoin (associé à la communauté ashkénaze) et le prestige du Séfarade.

Diverses sources d'inspirations peuvent par ailleurs être retracées pour ce personnage de *schnorrer* séfarade, parmi les figures historiques qui ont hanté les milieux littéraires et journalistiques de Londres entre la fin du XVIIIe siècle et l'époque contemporaine de Zangwill[134]. Ce n'est pas la piste que l'on suivra, pourtant. On identifie dans le déplacement qu'opère ici Zangwill une ambition plus profonde que celle d'écrire une nouvelle « à clés ». En arrachant un certain type historique et culturel à son contexte d'origine et en le transplantant ailleurs, il crée un véritable type littéraire.

De Manasseh à Mangeclous (en passant par Melchitsedek) : le *schnorrer* dans tous ses états

Pour pouvoir parler de « type littéraire » à l'endroit du *schnorrer*, il importe de le considérer dans une perspective intertextuelle afin de constater les récurrences de caractère et leurs variations. C'est pourquoi on s'intéresse ici aux affinités entre la première occurrence du type dans la littérature ouest-européenne et un autre *schnorrer* séfarade de fiction. Sa filiation

[133] *Ibid.*

[134] Zangwill s'est ouvertement inspiré du personnage de Naphtali Imber pour le personnage de *schnorrer* de *Children of the Ghetto*, voir *infra.* La démarche de Zangwill, consistant à mêler toutes sortes d'inspirations réelles, historiques et littéraires, est susceptible d'avoir été la même dans *The King of Schnorrers.* Dans l'avant-propos, il dit sa gratitude à l'égard de son ami Asher I. Myers qui lui a donné accès à sa collection unique de gravures et de caricatures juives de cette période. « *To my friend, Mr. Asher I. Myers, I am indebted for access to his unique collection of Jewish prints and caricatures of the period, and I have not been backward in SCHNORRING suggestions from him and other private humourists* ». *KS*, p V.

avec celui de Zangwill a déjà été esquissée : il s'agit du personnage de Mangeclous, chez Albert Cohen[135] .

La trajectoire et l'œuvre d'Albert Cohen présentent des échos avec celles d'Israel Zangwill, comme nous l'avons vu. L'un et l'autre ont leurs racines aux marges de l'Europe : l'Europe de l'Est pour Zangwill et l'île de Corfou pour Cohen. Il y a plusieurs façons de soutenir l'hypothèse d'une filiation entre Zangwill et Cohen dans la fabrique du type littéraire du *schnorrer*. Du point de vue de l'histoire littéraire, Cohen a très certainement lu Zangwill, ne serait-ce que sur la recommandation de son ami écrivain et poète André Spire[136].

Un autre moyen de démontrer cette filiation consiste à comparer les deux introductions, ou, pourrait-on dire, les deux « entrées » (au sens théâtral du terme) du *schnorrer* au seuil des œuvres fictionnelles de ces écrivains : celle de Manasseh dans *The King of Schnorrers*, d'une part, et celle de Mangeclous dans le premier roman de Cohen, *Solal*, publié en 1930. Contrairement à ce que l'on a vu précédemment chez Zangwill, le terme de *schnorrer* n'apparaît pas chez Cohen. Le premier chapitre est centré sur le héros, Solal, qui rejoindra bientôt l'Occident où il mènera une belle carrière ; Mangeclous en est le parent grotesque. Ce dernier fait, dans cette scène, son entrée dans l'antichambre de Maïmon, le grand rabbin de l'île de Céphalonie, patriarche de la famille :

> Précédé de sa toux dont les échos se répercutaient dans les nombreuses cavernes de ses poumons tuberculeux et vivaces, le faux avocat Mangeclous entra, suivi de deux amis, Salomon et Matthatias. Ses pieds nus écartés, il fit craquer ses formidables mains tout en os, poils et veines, boutonna sa redingote noire, souleva son chapeau haut de forme, ajusta une plume d'oie au creux de son oreille, eut un sourire inutilement sardonique et demanda à parler d'urgence au grand rabbin.[137]

Dans les deux extraits, l'accoutrement des personnages procède d'une juxtaposition de vêtements ou d'accessoires. Le gilet (*waistcoat*), les hauts-de-chausses (*knee-breeches*) et les boucles des souliers (*shoe-buckles*) de Manasseh, la redingote et le chapeau haut-de-forme de

---

[135] N. Thau, « Cohen et Zangwill : Juifs sans judaïsme et judaïsme sans Juifs ? », art cit. M. Lugassy, « Zangwill/Cohen : une parenté de cœur et d'esprit », art cit. Anne-Marie Vacher, « Permanence et filiations du personnage de Mangeclous », *Cahiers Albert Cohen*, 2012, nº 22, p. 67-83. Au sujet de l'influence de Zangwill sur les écrivains et intellectuels juifs français, et sur le rôle de Spire dans ce transfert, voir *supra*, chapitre 1.2.1.

[136] « Cohen a-t-il lu Zangwill ? En tout cas, il a pu le lire, il a pu tout lire, et il semble difficile d'imaginer que, vu l'impact dans le milieu juif et parmi les gens qu'il fréquentait, il ait pu l'ignorer ». N. Thau, « Cohen et Zangwill : Juifs sans judaïsme et judaïsme sans Juifs ? », art cit, p. 42.

[137] *S*, p. 87-88.

Mangeclous sont autant de signifiants qui renseignent sur le lieu du récit (Londres au XVIIIe siècle) ou sur les pays dont le personnage convoite la nationalité : Mangeclous est amateur des élégances françaises et anglaises. Effet recherché ou produit du hasard ? En résulte une interprétation bien à eux de la mode occidentale, par la pioche d'éléments typiques qu'ils combinent à des éléments qui les en éloignent radicalement : ainsi du turban artisanal fabriqué par Manasseh et de la plume d'oie que Mangeclous ajuste au creux de son oreille. Le motif sartorial, associé à ces personnages tout au long des œuvres, apporte la marque tangible d'un vagabondage connoté par leur apparence hétéroclite. Tout comme l'accoutrement de Manasseh était une énigme, chez Cohen, le mystère consiste dans l'anachronisme de Mangeclous, le Méditerranéen aux pieds nus, dont les standards de l'élégance semblent être restés figés au milieu du XIXe siècle.

Outre cette caractérisation prosopographique, la caractérisation axiologique du *schnorrer* se formule de manière similaire dans les deux textes : son humilité socio-économique ne va pas de pair avec une humilité au sens moral du terme, mais avec son contraire : l'orgueil. Ces personnages combinent chacun deux traits *a priori* inconciliables selon l'éthique du capitalisme : l'habileté et la misère. Le génie de Manasseh da Costa constitue la moelle épinière du roman dont il est le protagoniste ; la trajectoire narrative va se déployer au gré de son habileté tactique et de sa rhétorique. Mangeclous, lui, s'autoproclame « habile » parmi maintes qualités rares, avant qu'elles n'aient le temps de se déployer dans la narration. Une contamination de l'admiration que Mangeclous manifeste pour lui-même opère[138], et le narrateur répercute ce ton hyperbolique, reprenant et allongeant encore la liste des métiers et des titres déclinés sur sa carte de visite :

> […] fripier, précepteur, spécialiste, peintre, vétérinaire, pressureur universel, médecin de chiens, improvisateur, poseur de ventouses terribles, chantre à la synagogue, péritoniste, perforateur de pain azyme, cartomancien, pilote, failli, intermédiaire après coup, prestidigitateur, mendiant plein de superbe, dentiste […][139]

Parce que le mot connote à la fois l'orgueil et la majesté, la « superbe » du mendiant serait une bonne traduction pour *chutzpah.* Logé au milieu de cette seconde couche de caractérisation

[138] Auto-admiration qui n'exclut pas des moments de « fulgurantes mélancolies » où la conscience de sa finitude et le sentiment d'être un raté le terrasse, ainsi à la fin du chapitre XIII du roman *Mangeclous* où il transpire « d'idées noires » et songe à se tuer. Voir *M*, p. 440.

[139] *S*, p. 88.

foisonnante, on trouve, ici en traduction française, précédé d'un statut de « spécialiste » universel, entouré des nobles fonctions de « prestidigitateur » et de « dentiste » le « mendiant plein de superbe » c'est-à-dire le *schnorrer.* On peut donc conclure à ce stade que Mangeclous présente bien des traits caractéristiques du *schnorrer* même s'il n'est pas désigné comme tel dans l'œuvre de Cohen qui ne contient pas de termes en directement écrits en *yiddish*[140].

Il faut toutefois entendre les nuances apportées par Norman Thau à l'hypothèse de cette filiation entre Manasseh et Mangeclous. En voici la teneur : tandis que Manasseh arrive à ses fins de façon spectaculaire, Mangeclous, malgré toute sa superbe, relève aussi du *luftmensch*, cet autre type du folklore ashkénaze qui désigne le contemplatif dépourvu de tout sens pratique, celui qui, littéralement, se nourrit d'air et n'aboutit rien. Les nombreuses entreprises de Mangeclous font long feu, qu'elles soient ou non élaborées de conserve avec les Valeureux, ainsi de la constitution d'un gouvernement où les portefeuilles se distribuent avec un entrain enfantin, ou de la tentative d'immigration en Palestine ; parfois, le caractère complètement fantaisiste de ces entreprises fait qu'elles échappent à la polarité de la réussite et de l'échec, comme lors de la fondation de la « Compagnie de transport anti-léonin » où il s'agit de sauver le peuple de Céphalonie des griffes d'un lionceau échappé d'un zoo, en fait inoffensif. Son idéalisme en fait un proche parent de Mendel Wilna, le personnage de la nouvelle de Kompert.

Manasseh da Costa est encore plus proche de la figure du *schnorrer* de Bohême que ne l'est Mangeclous, au sens où il détient un savoir dont Mangeclous semble tout à fait dépourvu : le savoir religieux :

> *The world could not exist without Schnorrers. As it is written, "And Repentance and Prayer and CHARITY avert the evil decree." Charity is put last – it is the climax – the greatest thing on earth. And the Schnorrer is the greatest man on earth; for it stands in the Talmud, "He who causes is greater than he who does." Therefore, the Schnorrer who causes charity is even greater than he who gives it.*[141]

[140] La langue *yiddish* n'est toutefois pas absente de ses textes, ainsi que l'a illustré Nelly Wolf, *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 102-105. La présence en filigrane du mot *schnorrer* que nous venons d'éclairer ne fait qu'abonder dans le sens de sa démonstration, que l'on évoquera plus précisément, voir *infra*, chapitre 7.2.3.2.

[141] *KS*, p. 73. « Le monde ne saurait exister sans *Schnorrers*. Comme il est écrit : "Et le repentir, et la prière et la charité conjurent le décret fatal." La charité est citée en dernier : c'est le summum, la chose la plus grande en ce monde. Et le *Schnorrer* est l'homme le plus grand en ce monde car il est dit dans le Talmud : "Celui qui suscite est plus grand que celui qui agit." Par conséquent, le *Schnorrer*, qui suscite la charité, est plus grand que celui qui la fait. » *RS,* p. 70. Dans ce passage crucial, où Manasseh fait la leçon à son futur gendre Yankele, le roi des

À l'inverse, l'incompétence (et le désintérêt) de Mangeclous en ce qui concerne la Loi religieuse conduit Norman Thau à souligner combien le personnage de Cohen doit au moins autant à Rabelais qu'à la tradition juive[142]. À ces nuances, s'ajoute le fait que Mangeclous ne se contente pas d'une activité unique, caractéristique du *schnorrer* ; comme le montre éloquemment sa carte de visite, il s'épanouit dans une frénésie d'activités diverses.

Si des éléments rapprochent ces deux marginaux séfarades imposants, cette filiation est bien à moduler. Manasseh comporte une dimension plus binaire et systématique, favorable à une transposition théâtrale, tandis que Mangeclous revêt un caractère plus complexe et romanesque.

L'analyse varie encore si l'on fait le choix de considérer d'autres textes de Zangwill où le type littéraire du *schnorrer* intervient. Notre hypothèse est que la filiation entre les deux écrivains s'est opérée par le biais du personnage de Melchitsedek. Dans *Children of the Ghetto,* le type du *schnorrer* ne se cristallise pas dans un seul personnage imposant, suivi d'une pâle copie (comme c'est le cas dans *The King of Schnorrers*). Ce type se réfracte plutôt au prisme de plusieurs occurrences, donnant lieu à des situations existentielles multiples.

Melchitsedek Pinchas combine des traits typiques de la figure traditionnelle du *schnorrer* de la tradition ashkénaze et une certaine complexité, favorisée par la longueur du roman et sa structure épisodique qui le voit revenir dans diverses circonstances. On le croise dès le chapitre VII de *Children of the Ghetto*, intitulé « *The Neo-Hebrew poet* ». Il compose des vers en hébreu dont il essaie tant bien que mal de faire commerce. Si ses origines ne sont jamais clairement énoncées, on sait seulement qu'il a beaucoup voyagé, qu'il parle l'anglais et le *yiddish* imparfaitement ; les langues dans lesquelles il semble être le plus à l'aise sont l'allemand et l'hébreu.

schnorrers puise, non sans ironie, dans la sagesse talmudique pour affirmer la supériorité du *schnorring* sur toutes les professions. Ce passage n'est pas sans rappeler la pratique du *pilpoul*, méthode d'étude systématique de textes du Talmud introduite en Pologne au XVIe siècle, par laquelle des étudiants rivalisaient de gymnastique intellectuelle. Manasseh triomphera en outre sur le Conseil du Mahamad dans le dernier chapitre, grâce à son habileté rhétorique et sa connaissance de la loi religieuse.

[142] N. Thau, « Cohen et Zangwill : Juifs sans judaïsme et judaïsme sans Juifs ? », art cit, p. 48.

Zangwill a lui-même reconnu s'être inspiré d'une figure réelle pour constituer ce personnage : Naftali Herz Imber, poète originaire de Galicie, écrivant en hébreu[143]. Celui-ci n'apprécia pas de se reconnaître sous les traits du personnage du poète mendiant et le fera savoir[144]. Ce reniement du modèle à l'égard du personnage à clé qu'il inspira évoque un autre déni : sur le plan diégétique, Melchitsedek n'accepte pas non plus l'étiquette de *schnorrer* qu'on lui affuble. Contrairement à Manasseh da Costa, dans le roman *The King of Schnorrers,* lui n'assume pas ce titre. Il se voit plutôt, alternativement, comme un grand réformateur du judaïsme, comme un poète, ou encore un *leader* gréviste destiné à la charge parlementaire. Plusieurs éléments contribuent pourtant à le caractériser comme un *schnorrer* : il fume systématiquement et voyage aux frais de ses collègues du journal *The Flag of Judah* dont il rejoint le bureau de rédaction[145]. C'est un journaliste d'un genre bien particulier car, dans le second tome, sa prolixité est telle que le directeur du journal lui assure un salaire à la condition de ne *pas* écrire[146]. Mechitsedek se voit par ailleurs comme le sauveur du judaïsme et il se lamente des succès du courant réformateur du judaïsme anglais, face auquel l'orthodoxie décline. Pourtant, ses élans contre-réformateurs ne se transcrivent nullement dans ses actions : on le voit par exemple fumer pendant la fête de Shabbat :

> *"I vill lead the Freethinkers and the Reformers back into the fold. I vill be Elijah and my vings shal be quill pens. I vil save Judaism." He started up, swelling, but De Haan caught him by his waistcoat and readjusted him in the coal-scuttle. "Here, take another cigar, Pinchas," he said, passing Schlesinger's private box, as if with a twinge of remorse for his treatment of one he admired as a poet though he could not take him seriously as a man.*[147]

De cette scène émane une confusion des sentiments typiquement provoquée par le *schnorrer*, qui est l'objet d'une admiration profonde mais qu'il est aussi impossible de prendre au sérieux.

---

[143] Après une existence d'errance et d'écriture en Europe de l'Est, Naphtali Imber s'établit à Londres où il se lie d'amitié avec Zangwill. Engagé dans la cause sioniste, il est entre autres le compositeur de la Hatikvah, qui deviendra l'hymne national de l'État d'Israël.

[144] Voir la note 39 de l'introduction par Meri-Jane Rochelson de I. Zangwill, *Children of the Ghetto*, *op. cit.*, p. 39.

[145] *Ibid.*, p. 353-365.

[146] *CG,* p. 418. Voir *infra*, chapitre 4.3.2, où l'on revient plus précisément sur cet aspect du *schnorrer*-journaliste ainsi que sur les activités de non-calomniateur de Mangeclous (chez Cohen) qu'évoque directement ici la situation parasitaire de Melchitsedek Pinchas.

[147] *CG*, p. 355 ; « – Jé raménerai au bercail les libres-ponseurs et les réformateurs. Jé sérai Élie et mes ailes séront des plimes d'oie. Jé sauverai lé Jidaïsme." Il se releva, gonfla le torse, mais de Haan l'attrapa par la ceinture et le reposa dans la réserve à charbon. – Tenez, prenez encore un cigare, Pinh'as, dit-il en passant la boîte personnelle de Schlesinger, comme mû par un remords pour la façon dont il traitait quelqu'un qu'il admirait en tant que poète, mais qu'il ne prenait pas au sérieux comme homme. » *EG*, p. 395

Melchitsedek est par ailleurs l'un des rares personnages dont la présence physique, corporelle, soit fortement marquée, dans ce roman. Son portrait est délivré progressivement, par petites touches qui soulignent avant tout son aspect exogène :

> *The poet was a slim, dark little man, with long, matted black hair. His face was hatchet-shaped and not unlike an Aztec's. The eyes were informed by an eager brilliance.*[148]

Ce corps se manifeste non seulement par les descriptions qu'en fait le narrateur, mais aussi, dans le récit, par sa propension à parasiter l'espace. Son corps est indélogeable et sa compagnie, souvent subie. On le constate dans le chapitre consacré à la petite équipe du journal nouvellement constitué :

> *Melchitsedek Pinchas invariably turned up at the meetings and smoked Schlesinger's cigars. He was not a member; he had not qualified himself by taking ten- pound shares (far from fully paid up), but nobody liked to eject him, and no hint less strong than a physical would have moved the poet.*[149]

L'occupation parasitaire de l'espace par ce personnage devient même un *leitmotiv* à mesure que revient la curieuse vision, tant burlesque qu'inquiétante, de son visage collé à une vitre, surgissant quand on ne l'attend pas, se cajolant l'extérieur de la narine avec son index[150].

En même tant que l'auteur de vers en hébreu considérés comme de grande qualité (selon des personnages dont le jugement semble crédible, comme le Rebb Schmuel ou Raphaël), Pinchas est aussi ce corps grotesque prenant des poses bouffonnes et grimaçantes qui emplissent de gêne ceux qui le côtoient. Melchitsedek Pinchas est, du reste, disposé à se déguiser. Suite à la démission de l'actrice principale de la pièce de théâtre catastrophique que Pinchas a écrite, il se rase la barbe et incarne ce rôle de femme lors la première représentation, transgressant par là

[148] *CG*, p. 137 ; « Le poète était un mince petit homme au teint bistre, aux longs cheveux emmêlés, au visage en lame de couteau, qui le faisait ressembler à un Aztèque. Ses yeux brillaient de curiosité. » *EG*, p. 110. Pour une autre interprétation de cette comparaison avec l'Aztèque, qui va au-delà de la simple connotation exotique et le rattache à un tissu de peuples marginalisés par l'histoire, nous nous permettons de renvoyer à notre article intitulé « The Schnorrer in Israel Zangwill's work », dans Bryan Cheyette (dir.), *European Judaism op. cit*., p. 20-33 où figure une première version de certaines analyses et conclusions de cette section.

[149] *CG,* p. 353-354 ; « Melchitsedek Pin'has assistait à toutes les réunions, et fumait les cigares de Schlesinger. Il n'était pas membre de la Société, ne s'étant pas qualifié par l'achat d'actions de dix livres (loin d'être intégralement payées), mais personne n'avait à cœur de l'expulser, et seule l'ébauche d'une menace physique l'aurait décidé à quitter les lieux. » *EG*, p. 393.

[150] Cette vision revient à de multiples reprises et s'impose à divers personnages : voir *CG* p. 216 ; p. 262 ; p. 279 ; p. 365 ; p. 419.

l'un des principes de l'orthodoxie juive (qui interdit le travestissement), dont il se présentait comme l'un des fervents défenseurs.

Il est l'un des rares personnages à franchir les limites génériques puisqu'il revient, huit ans après la publication du roman de Zangwill, dans l'une de ses nouvelles au sein du recueil *Ghetto Comedies* intitulée « *The Yiddish* Hamlet ». Melchitsedek est alors parti tenter sa chance aux États-Unis, et sa pièce *Hamlet* est montée dans une salle de théâtre *yiddish*. On le voit, tout imbu de son statut d'auteur dramatique, chercher à entrer dans la salle par tous les moyens, puis se faire chasser de son strapontin par un spectateur. Lorsqu'il réussit à s'asseoir, il découvre avec horreur que le metteur en scène a changé nombre des répliques d'une pièce qui est pourtant, comme il le répète, « la plus grande pièce de [sa] génération[151] ». Au cours des dernières décennies de sa carrière dramatique, Zangwill entretint des relations houleuses avec la critique théâtrale[152]. Zangwill livre peut-être ici une sorte de portrait de l'artiste en *schnorrer*, se grimant sous les traits de Melchitsedek Pinchas.

Ce personnage à la fois romanesque et théâtral qui sort des bornes de la fiction nous conduit à énoncer un dernier point quant aux *schnorrers* chez Zangwill et Cohen. C'est que ces figures gagnent à être perçues en cherchant au-delà des figures paradigmatiques que sont Manasseh da Costa, Melchitsedek Pinchas et Mangeclous. Plus largement, on voit que le *schnorrer* est une situation existentielle. C'est pourquoi nous examinerons pour finir des personnages du corpus auxquels cette situation, telle que nous venons de la définir à la fois historiquement et littérairement, s'applique, et dont elle permet de saisir la complexité.

Sidney Graham, jeune artiste ayant étudié à Paris, apparaît dès le premier chapitre de *Grandchildren of the Ghetto* comme une sorte d'avatar du parasite antique : assumant le fait de ne pas travailler, il fait profession de causeur. On lui autorise en effet la liberté de ton du bouffon de comédie. Quand il dîne à la table des riches Goldsmith, il plaisante tout haut sur la puissance de l'argent dans ce milieu hypocrite où l'on se targue de sentiments charitables. Mais c'est

[151] « It's the greatest play of the generation », *GC*, p. 285 ; *CG*, p. 278.

[152] Certaines rumeurs se firent entendre dans des journaux, prétendant que Zangwill n'était pas l'auteur de l'adaptation qu'il signa pour le théâtre de *Children of the Ghetto*, créée en 1899 pour le National Theater de Washington suite à quoi il attaqua le *New York Sun.* Voir Edna Nahshon (dir.), *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays*, *op. cit.,* p. 81. On pense également la réception de la pièce *We Moderns*, créée en mars 1924 à New York, dans laquelle Zangwill s'investit beaucoup et qui connut un échec cuisant, comme rapporté par M.-J. Rochelson, *A Jew in the Public Arena*, *op. cit.*, p. 214-220.

surtout par le personnage d'Esther Ansell que le type du *schnorrer* se réfracte. Bénéficiant de la protection d'une riche famille, elle vit en « parasite ». C'est du moins ainsi qu'elle se perçoit au moment où, prise de tourments, se retournant sur sa courte existence, elle fait le choix de quitter ce cocon hospitalier qui l'a arrachée à son *ghetto*. Cette situation peut se lire en contraste avec celle des *schnorrers,* puisqu'elle est animée par la honte, tandis qu'eux se définissent précisément par leur absence de tout scrupules. Elle peut également être comparée à celle Solal qui, dans l'œuvre cohénienne, suit une trajectoire similaire lorsqu'il fait le choix de se défaire de ses privilèges d'assimilé. Dès le premier roman, lorsqu'il accueille son peuple dans la cave du château Saint-Germain, il s'associe à eux et s'attire fatalement le mépris d'Aude aux yeux de laquelle « lui aussi […] était devenu un bonhomme impossible[153] ».

Esther et Solal éprouvent souvent un mépris similaire vis-à-vis d'eux-mêmes et sont, dans cette mesure, des contrepoints par rapport aux personnages secondaires dont on vient de dresser des portraits qui, quant à eux, assument plus continument leur marginalité. Plutôt que de conclure à une différence de nature entre ces deux groupes de personnages, on gagne à les envisager ensemble, en tant qu'ils forment une structure. Englobant deux tendances de la représentation de la marginalité sociale et ethnique, cette structure pourrait être définie comme un espace littéraire où s'opère une conversion de l'échec en qualité. Dans des figures secondaires conjuguant, à un degré apparemment impossible, une situation d'infériorité et un complexe de supériorité, résiderait dès lors une solution possible à l'échec qui, sans cela, accablerait les personnages principaux[154].

Des personnages dépositaires d'une telle formule peuplent également l'œuvre de Cossery. Quoiqu'émanant d'un contexte culturel différent, des équations similaires s'y retrouvent.

2. Les mendiants orgueilleux de Cossery

Albert Cossery est-il bien, comme l'avance Jean-Jacques Luthi, l'un des rares qui, parmi les écrivains égyptiens de langue française, ne se soit pas complu à peindre des scènes folkloriques, mais qui a su se pencher sur les déshérités de manière à en faire des « types » ?

[153] *S,* p. 384

[154] Nous développerons davantage cette idée dans le chapitre 6, voir *infra.*

« Il arrache à la société une figure qui, sans lui, serait demeurée dans l'ombre[155] ». Cette manière de décrire la fabrique cossérienne du personnage nous interpelle. Quelle est donc cette figure que les romans de Cossery viennent arracher au social ? Comment Cossery forge-t-il à son tour un type littéraire à partir d'un matériau stéréotypé : le « mendiant orgueilleux » ?

Précisons d'emblée que, dans les livres de Cossery, on ne trouve pas toujours de mendiants dans le sens strict qu'évoque ce terme à un lecteur occidental, soit l'individu errant ou installé provisoirement dans la rue, à la quête d'aumônes pour survivre. Toutefois, en plus d'avoir donné leur nom à l'un de ses romans, les mendiants habitent bien l'œuvre de Cossery de part en part, où ils opèrent comme « un puissant symbole de liberté et d'indépendance[156] ».

2.1. La toile des bas-fonds

Dans l'œuvre de Cossery, la mendicité est une occupation, parmi d'autres, de la population de crève-la-faim dont est tissée la toile de ses romans. « Mendiants » est d'abord une catégorie de la population urbaine miséreuse qu'il peint en un tableau dont la dimension réaliste a été soulignée[157]. Ils y côtoient les ramasseurs de mégots ou les vendeurs ambulants dont ils se distinguent peu. Le narrateur les désigne à plusieurs reprises par des groupes nominaux mis en apposition par des virgules, dans un ordre qui semble fortuit. Un tel procédé intervient dans la nouvelle « Le coiffeur a tué sa femme » du premier recueil publié par Cossery *Les Hommes oubliés de Dieu.* Ce récit met en scène un gendarme du nom de Gohloche[158], connu pour sa « méchanceté monnayable », exerçant ses fonctions dans le quartier européen d'une ville dont le nom n'est pas précisé :

> Gohloche reportait […] toute sa haine sur tout ce que l'élément indigène fournissait d'esclaves : les colporteurs, les mendiants, les petits ramasseurs de mégots, les lépreux et

[155] Jean-Jacques Luthi, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte (1798-1945)*, Paris, L'Harmattan, 2000. Relevons que cet ouvrage, dont le sujet mériterait une nouvelle approche, date de 1974 (première parution éditions de l'École).

[156] D.L. Parris, *Albert Cossery, montreur d'hommes*, *op. cit.*, p. 77.

[157] Zahida Darwiche Jabbour, *Littératures francophones du Moyen-Orient : Égypte, Liban, Syrie*, Aix-en-Provence, 2007, p. 57. Cité par Touriya Fili-Tullon, « L'Orient de Cossery », *in* Interculturel Francophonies, n° 14 : Jean-François Durand et Maxime Del Fiol (dir.), *Regards sur les littératures francophones du Moyen-Orient. Égypte, Liban*, Lecce (Italie), Alliance française, 2008, p. 131. Georges Henein évoque lui aussi la veine réaliste de ses âpres nouvelles dans sa correspondance. Voir Marc Kober, « L'inaction et le cri au miroir » consacré à Cossery, dans I. Fenoglio et al., *Entre Nil et sable*, *op. cit.*, p. 113.

[158] On note l'orthographe francisée adoptée par Cossery pour les noms propres et noms de lieux. L'officier de police tyrannique, employant ses fonctions d'agent de l'ordre comme un exutoire d'une haine névrotique à l'égard des marginaux urbains est une autre figure récurrente dans l'œuvre de Cossery.

> les aveugles, et toute la tribu des errants qui ne parvenaient pas à mourir parce qu'on mettait beaucoup de temps à les tuer.[159]

L'extension du signifié auquel renvoie ici le mot « mendiants » recoupe probablement celle d'autres signifiants de la liste : « ramasseurs de mégots », « mendiants » et « aveugles » peuvent, en toute vraisemblance, désigner une même série d'individus. La liste ne vise pas à établir une réelle catégorisation de la foule, mais plutôt à rendre l'impression de la multiplicité monotone de cet « élément indigène », impression corroborée par l'emploi du mot « tout », tour à tour comme adjectif, pronom ou déterminant.

Ailleurs, les mendiants peuvent être une catégorie non étanche, et se voir appréhendés à travers une focalisation différente, positive[160]. Ainsi, au début du chapitre V de *Mendiants et* Orgueilleux, où le poète toxicomane Yéghen rejoint une foule tapageuse dans le café des Miroirs[161] :

> Dans le tumulte grandiose, des mendiants loqueteux, des ramasseurs de mégots, des marchands ambulants s'adonnaient à une forme d'activité plaisante, comme des saltimbanques dans une foire.[162]

Ces types de la misère urbaine partagent une même apparence, un même comportement, des zones d'activité et des préoccupations identiques[163], comme les bêtes auxquelles ils sont même comparés, ultérieurement :

> La boutique de coiffeur était située à la limite du café des Miroirs, au bord d'un terrain envahi par les flaques d'urine et les détritus. Elle servait la nuit de repaire à la faune des petits mendiants et ramasseurs de mégots qui venaient y dormir, entassés là comme des bêtes dans une tanière.[164]

---

[159] *LHOD*, p. 51-52.

[160] On suit ici l'emploi de la notion de focalisation telle qu'elle a été définie par Vincent Jouve après Mieke Ball, pouvant s'appliquer à un personnage et non pas uniquement au récit, comme le suggérait Gérard Genette. Voir V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 123.

[161] Le café des Miroirs est inspiré du café El Fishawi qui existe réellement, dans le quartier du souk (Khan El Khalil) du Caire.

[162] *M&o,* p. 81.

[163] Pensons au titre « Les Affamés ne rêvent que de pain » que Cossery donne à une autre nouvelle du recueil *Les Hommes oubliés de Dieu.*

[164] *M&o*, p. 90.

La Maison de la mort certaine, paru en 1941, est le deuxième et dernier ouvrage de Cossery à avoir été édité en Égypte. En une série de courts chapitres, il décline les diverses réactions des habitants d'un même taudis, face à la menace imminente de son écroulement[165]. Chez certains, la promesse de la chute de leur habitation, symbolique de leur propre sort, produit un élan de révolte contre le propriétaire ; chez d'autres, rien que de l'hébétude :

> Les femmes franchirent la porte cochère et s'en allèrent porter au loin les ravages de leur indignation. Le vieux Kawa était retombé dans les profondes ténèbres de sa vie. La crasse immuable de cette cour constituait, depuis des années, son seul univers. Il ne cherchait pas à en sortir. Et d'ailleurs, où serait-il allé ? Il savait très bien que partout ailleurs une misère crapuleuse l'attendait, et qu'elle le retrouverait quand même, dût-il se cacher sous la terre.[166]

Ce qui frappe à la lecture de ces chapitres, par-delà le contraste des réactions des habitants, c'est l'impression d'un glacis unifiant et glauque qui recouvre les mouvements de personnages partageant non seulement un lieu, mais des modes de déplacement semblant contaminés par ce lieu. Les femmes parties se plaindre reviennent dans le chapitre suivant : « Les femmes, les yeux à demi fermés, dévalaient la pente en zigzaguant, avec des allures de déléguées de la mort[167] ».

En dépit de l'urgence de la mission dont ces indignées se sont investies, leurs mouvements sont les manifestations d'une énergie sans but réel et aboutissent au même résultat que la fixité morbide du vieux Karma, que les traîneries des passants, ou que les cahots des véhicules et les cercles dessinés dans le ciel par les oiseaux charognards, qui composent le reste du décor :

> Des passants traînards, et comme affaissés sous un poids trop lourd, suivaient leur destin de pauvres, les yeux fixés au sol. Ils finissaient par disparaître dans la poussière comme happés par des mains de géants invisibles. Des autos, des fiacres et des charrettes à âne filaient à toute allure vers des directions opposées. Une animation factice poussait les êtres et les choses vers les larges horizons des misères quotidiennes. Des milans planaient dans l'air assombri, à l'affût de quelque nourriture.[168]

[165] Le taudis est situé dès les premières pages du roman dans le quartier de la Citadelle du Caire.

[166] *MMC,* p. 29.

[167] *MMC,* p. 32.

[168] *MMC,* p. 33.

Chacun des livres de Cossery comporte de telles représentations du dénuement ; dans ce premier livre, les rares élans vitaux n'ont d'autre fonction que de confirmer cette misère, suivant un horizon téléologique rassemblant les êtres et les choses dans l'acceptation de leur condition.

On peut s'interroger sur ce qui anime un tel geste d'écriture prenant le risque (surtout dans les deux premiers ouvrages) d'une prose rebutante[169]. À quoi tient cette constance à s'emparer d'une matière sombre et pétrifiée ? Nous verrons en premier lieu, que Cossery traite d'un stéréotype venu d'Occident, l'image d'un peuple oriental miséreux et paresseux. De plus, il s'agit pour lui de subvertir ce stéréotype en le croisant avec des sources d'inspiration diverses composant un univers qui lui est propre.

2.2. « Un peuple de mendiants ». Les mendiants marqueurs de l'exotisme ?

Nous sommes […] un peuple de mendiants.

Dans le roman *Mendiants et orgueilleux*, l'expression totalisante de « peuple de mendiants » est utilisée par l'un des personnages pour désigner l'ensemble de la société égyptienne. L'auteur de ce constat un fonctionnaire égyptien du nom d'El Kordi, un employé frustré au sein d'un ministère où il tient un poste de rédacteur, mais nourrit surtout des ambitions révolutionnaires[170]. Cette phrase comporte une tonalité de regret, voire de dénonciation. L'idée implicite est la suivante : à ses yeux, un peuple de mendiants ne se soulèvera jamais contre l'oppresseur dont il est la victime, parce qu'il est passif. Le narrateur précise que l'esprit d'El Kordi a été « faussé » par ses lectures occidentales[171]. On peut donc voir, dans ces propos d'un

[169] Voir *Les Hommes oubliés de Dieu* et de *La Maison de la mort certaine* où, comme le rappelle Pierre Gazio, la présence de la mort est obsédante et la misère si forte qu'elle « annihile les consciences, les précipite dans des songes hébétés ». Voir le chapitre de P. Gazio intitulé « Le savoir-vivre égyptien d'Albert Cossery » *in Entre Nil et sable*, *op. cit.*, p. 109.

[170] Notons qu'au moment où il intervient au chapitre IX du roman, ce regret d'El Kordi ne peut qu'être reçu avec quelque distance par le lecteur : le personnage est présenté comme un révolutionnaire « futile », investissant moins d'énergie à sortir son peuple de la misère qu'à le condamner pour sa passivité.

[171] *M&o,* p. 16. « Il avait en ce moment l'air de porter tous les chagrins de la terre. Mais ce n'était qu'un état qu'il s'imposait de temps en temps pour croire à sa dignité. Car El Kordi s'imaginait que la dignité était seulement l'apanage du malheur et du désespoir. C'étaient ses lectures occidentales qui lui avaient faussé ainsi l'esprit ». Selon le narrateur, le fourvoiement d'El Kordi tient donc au fait qu'en s'exposant à une vision du monde occidentale, il s'est mis à associer la dignité au malheur, sans se montrer capable de percevoir la possibilité d'une dignité dans une misère joyeuse, vision du monde qui, par syllogisme, est associée à l'Orient. Où l'on voit que Cossery ne se départit pas des catégories oriental/occidental mais cherche plutôt à les redéfinir.

homme se prévalant d'idées sociales, l'expression d'un stéréotype venu d'Occident, par lequel El Kordi associe à un peuple oriental les caractères de passivité et de paresse[172].

Une telle combinaison de caractères est parfois appréhendée selon une construction qui, tout aussi occidentalo-centrée, valorise un objet (personnage, peuple) pour son aspect bizarre, charmant, surprenant ; c'est en quoi l'orientalisme ressortit à l'exotisme[173]. Dans un article consacré à l'exotisme, Jean-François Staszak définit ce concept non pas comme le propre « d'un lieu ou d'un objet mais d'un point de vue et d'un discours sur ceux-ci[174] ». L'auteur rappelle que ce qui est exotique ne l'est « que dans la bouche et les yeux de l'Occidental ». Il faut, pour qu'il y ait exotisme,

> […] un ici absolu (le méridien originel, le centre de la mappemonde) par rapport auquel se défini[t] un ailleurs absolu, aussi bien pour les habitants du centre qui impos[e] cette vision du monde que pour ceux de la périphérie que celle-ci marginalis[e]. […] C'est dans la langue dominante que se dit et se pense l'exotisme. [175]

Lors d'un processus d'exotisation,

> les caractéristiques (climatiques par exemple) et les valeurs (morales par exemple) de l'*ici* sont érigées en normes ; celles, le plus souvent différentes, des pays lointains sont non pas d'autres normes mais bien des *écarts* à la norme […]. Dans bien des cas, l'Occident a réussi à en persuader les ressortissants de ces pays eux-mêmes. Ceux-ci ont bien rarement été en mesure de renverser les positions.[176]

Cossery l'oriental a reçu en Égypte une formation largement tournée vers l'Occident, ainsi qu'on l'a évoqué dans le premier chapitre, il a fait ses classes dans des établissements

---

[172] On entend ici « oriental » dans son acceptation large à la connotation exotique vague et ambiguë dont la seule unité serait l'opposition au concept non moins indécis d'Occident – sens que lui restitue Edward W. Saïd dans *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* [1978], traduit par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1997. Dans un ouvrage publié un an avant *L'Orientalisme* d'Edward Saïd, Syed Hussein Alatas s'intéressait, sous l'angle de la paresse perçue comme exotique, aux représentations par les colons européens des peuples du sud-est asiatique ; des analyses similaires peuvent s'appliquer dans la perspective de Saïd à la représentation occidentale de peuples « proche-orientaux ». Voir Syed Hussein Alatas, *The Myth of the Lazy Native: a Study of the Image of the Malays, Filipinos and Javanese from the 16th to the 20th century and its Function in the Ideology of Colonial Capitalism*, London, Cass, 1977. Ce texte n'a pour l'instant pas fait l'objet d'une traduction en français.

[173] Citons la définition succincte que propose Richard Jacquemond de l'orientalisme, dans la lignée saïdienne : c'est la « connaissance des cultures orientales produite en Occident ». Voir « Traductions croisées Égypte-France : stratégies de traduction et échange culturel inégal », *Égypte/Monde arabe*, 1993, nº 15-16, p. 284.

[174] Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 2008, vol. 148, nº 1, p. 7.

[175] *Ibid.*, p. 9-10.

[176] *Ibid.*, p. 10. Nous soulignons.

français. Il partage avec plusieurs de ses personnages, (El Kordi dans *Mendiants et Orgueilleux*, Teymour dans *Un complot de saltimbanques*) des lectures occidentales[177]. À l'époque où l'écrivain rédige des romans en français, ceux qui parlent et enseignent cette langue sont les signes vivants de l'empreinte encore prégnante d'une présence coloniale, même si, comme on l'a évoqué, celle-ci est plus fortement anglaise que française[178]. Il ne s'agit bien sûr pas de dire que, parce que Cossery écrit dans la langue de « l'ici » occidental, il souscrit à la vision du monde et aux valeurs que ce dernier impose et véhicule.

À la lumière de ces considérations sur l'exotisme, nous sommes plutôt amenés à nous demander si et comment Cossery parvient à faire jouer les positions de l'ici et de l'ailleurs, non seulement quant à la langue (travail déjà entrepris par Touriya Fili-Tullon[179]), mais aussi dans son travail sur les stéréotypes qui imprègnent les représentations de la mendicité en Orient et en Occident.

Cossery s'empare du thème de la mendicité en tant qu'il est un marqueur de l'exotisme, dès son premier livre, *Les Hommes oubliés de Dieu.* On a déjà rencontré le gendarme haineux Gohloche confronté à la « tribu des errants » du secteur européen de la ville. Prenons la suite

[177] Dans l'ouvrage largement autobiographique de l'écrivain Waghui Ghali, *Beer in the Snooker Club,* qui, à certains égards, constitue un pendant anglophone à Cossery, l'empreinte du colonialisme se mesure au malaise abyssal de toute une génération de jeunes Égyptiens dont ce roman constitue une sorte de manifeste. L'un des personnages se désole : « *we're so English it is nauseating. We have no culture of our own* » (« Nous sommes tellement anglais que c'en est écœurant. Nous n'avons aucune culture propre »), à quoi le narrateur se targue de pouvoir échanger des mots d'esprit avec les plus purs Égyptiens. Le narrateur emploie, non sans ironie, les catégories fournies par l'Occident à son endroit : « *I finished two pints of this Bass which makes me comfortable and allows my Oriental brain to wonder over non-Oriental things* » (« J'entraînai mon esprit oriental vers des considérations très peu orientales »). W. Ghali, *Beer in the Snooker Club*, *op. cit.*, p. 18-20. Voir les pages 18 et 20 pour la traduction française par Élisabeth Janvier, W. Ghali, *Les Cigarettes égyptiennes*, *op. cit.*

[178] Irène Fenoglio rappelle divers éléments qui concourent à expliquer le contexte favorable à l'implantation de la langue française en Égypte jusqu'aux années 1950, notamment l'implantation des Missions catholiques françaises dans la seconde moitié du XIXe siècle, sur fond du rayonnement culturel intense de la France dans le sillage de l'expédition de Bonaparte. Elle avance en outre que cette langue fut longtemps une forme d'instrument de contre-pouvoir contre la domination britannique. Cette situation prend fin lors de la révolution de 1952, quand les Officiers libres, sous la houlette de Nasser, prennent le pouvoir. La révolution qu'ils accomplissent passe alors par une utilisation maximale de la langue arabe, mais le français reste une langue d'enseignement. Irène Fenoglio, « Égyptianité et langue française, un cosmopolitisme de bon aloi », dans I. Fenoglio et al., *Entre Nil et sable*, *op. cit.*, p. 15-25.

[179]Touriya Fili-Tullon a montré combien le travail de la langue française chez Cossery, notamment ses jeux de décalage stylistiques (calques, interférences et autres marques de la littéralité traductrice du dialecte égyptien vers le français) confèrent un marquage réaliste à ses œuvres, « moyen commode d'inscrire une différence "exotique" au sein de la langue française », tout en contribuant à en forger la fonction subversive, contribuant à remettre en question une certaine vision du monde. T. Fili-Tullon, *Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000*, *op. cit.*, p. 97-98.

du passage analysé, pour comprendre comment Cossery opère une déconstruction du stéréotype du mendiant oriental passif qui s'accommode d'une misère dont il ne peut s'extraire.

> Cette vermine, venue là pour donner à la ville européenne son cachet d'Orient bariolé, était nombreuse. Une nourriture bénie pour des yeux de touristes. Mais le gendarme Gohloche, lui, n'était pas un touriste, et il ne comprenait rien à l'exotisme.[180]

La périphrase « tout ce que l'élément indigène fournissait d'esclaves », dans la citation précédente, et la métaphore « cette vermine » signalent que la foule est tout d'abord vue à travers les yeux du gendarme, qui la perçoit au double prisme de son assimilation complaisante à l'instance occidentale (« indigène » marque un point de vue européen) et de son ambition exterminatoire[181]. Mais un premier jeu de focalisations vient déstabiliser cette vision stéréotypée du peuple miséreux grouillant comme une masse d'insectes. La déstabilisation arrive par l'idée paradoxale d'une mort qui serait difficile à accomplir, alors même que ces errants se trouvent dans une précarité absolue. Le verbe « parvenir », qui connote l'effort (« cette tribu d'errants qui ne parvenaient pas à mourir »), nous fait adopter pour un court instant le point de vue du peuple miséreux, avant que celui du gendarme prévale de nouveau, marqué par l'emploi d'une troisième personne impersonnelle anonyme (« on mettait beaucoup de temps à les tuer ») et par l'injure introduite par un déictique : « cette vermine ». La focalisation devient indécidable dans les dernières phrases, où sont opposés deux systèmes de valeurs rejetés dos à dos. Le lecteur est invité à prêter l'oreille à deux discours tenus simultanément. D'une part, la valorisation, aux yeux des touristes (essentiellement occidentaux dans les années 1950), du spectacle d'une misère présentée comme un rehaussement coloré (« bariolé ») de l'environnement urbain, en vertu du caractère oriental et exotique de cette misère qui lui donne du « cachet ». D'autre part, chez le gendarme, au point de vue duquel on a accès par le discours indirect libre, l'incompréhension de cette valorisation de la misère qu'il ne peut, quant à lui, voir autrement que comme une peste dont il faut se débarrasser. L'ironie cossérienne prend

[180] *LHOD*, p. 52.

[181] La violence de cette pulsion destructrice anime plusieurs policiers chez Cossery. Ainsi dans les premières pages de *La Violence et la Dérision :* « Depuis un mois, les ordres étaient formels : il fallait débarrasser la ville de cette maudite engeance qui proliférait dans ses artères les plus respectables comme des fourmis sur un gâteau de miel. » *VD* p. 7. Il est question, quelques lignes plus haut, de la « canaille ». Touriya Fili-Tullon identifie dans tout ce passage, où le narrateur mêle sa voix à celle du gendarme, un exemple parlant de la manière dont se déploie l'intention ironique de la narration cossérienne. « L'empathie qui peut s'exprimer par le discours indirect libre ne signifie pas toujours l'adhésion, puisque le procédé peut aussi bien servir une intention ironique où la fusion de voix souligne d'autant mieux la distance du locuteur vis-à-vis de l'énoncé. » *Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000*, *op. cit.*, p. 190.

pour cible les deux visions : aussi bien celle du gendarme, droit dans ses bottes de petit tyran, que celle des touristes ou des hommes politiques et entrepreneurs à qui la profitabilité de cette manne commerciale (« une nourriture bénie ») n'a pas échappé.

Si l'on s'attache à comprendre l'intention ironique qui s'y déploie, ce texte permet de répondre au problème soulevé par l'article de Jean-François Staszak. Peut-on « renverser les positions » ? Cossery ne « renverse » pas les positions de l'écart et de la norme au sens où il ferait de l'Égypte un « ici » générateur de normes dans une fiction tout à fait émancipée du regard porté par l'Occident sur la misère orientale. Sa fiction ne relègue pas l'Occident à un « ailleurs ». En revanche, par l'ironie et le jeu des focalisations, il s'empare des stéréotypes véhiculés par le regard occidental et s'emploie à les subvertir.

2.3. Des diverses influences sur la mise en scène des types de la rue par Cossery

Dans un autre article consacré aux « Langues étrangères et traduction dans le champ littéraire égyptien », Richard Jacquemond avance que même si le projet littéraire de Cossery est parvenu à maturité en France, il reste fort lié à ses « racines "orientales", comme on dit encore aujourd'hui, et plus précisément égyptiennes »,

> Mais cette dimension spécifique de [son] œuvre est souvent mal comprise ou mal appréciée par la critique française, sans que la critique égyptienne, faute de s'intéresser à ces textes, puisse rectifier le tir.[182]

Il paraît nécessaire d'y remédier et d'aller chercher plus précisément les influences qui ont pu infléchir la mise en scène par Cossery de ses personnages de la rue.

Spectacle de rue, spectacle de la rue

Touriya Fili-Tullon a montré dans son travail doctoral que les marginaux chez Cossery rappellent des figures qui « transcendent les frontières de la littérature arabe classique et de la culture orale », tout en précisant que cette « impression de déjà-lu n'est soutenue par aucune indication textuelle »[183]. Qu'elle soit consciente ou non, cette intertextualité va plutôt chercher du côté de la culture populaire que de la culture savante.

---

[182] Richard Jacquemond, « Langues étrangères et traduction dans le champ littéraire égyptien », *Alif : Journal of Comparative Poetics*, 2000, The Hybrid Literary Tex: Arab Creative Authors Writing in Foreign Language, n° 20, p. 20.

[183] T. Fili-Tullon, *Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000*, *op. cit.*, p. 328-329.

On y trouve en premier lieu le souvenir des *maqâmât-s*, qui est le livre le plus lu dans le monde arabe après le Coran. Connues en français sous le titre de « Séances », ces histoires, colportées oralement, assez brèves, mettent généralement en scène deux personnages principaux : un bourgeois et un vagabond rusé et voleur[184]. On identifie une occurrence de ce schéma quelque peu remanié dans *Les Couleurs de l'infamie,* une fable politique qui met en scène plusieurs manières de s'accommoder de la misère. Une cohorte de voleurs cherchant à rendre justice se confronte à un promoteur immobilier véreux, qui s'avère être lui-même un ancien petit voleur.

Une autre influence est celle du théâtre de marionnettes égyptien. La tradition de ces spectacles existe depuis un millénaire en Égypte où elle s'est installée à l'époque fatimide. Il existe le théâtre d'ombres, *Khayal Al-Dhill,* et le théâtre de marionnettes tenues à la main, *Al-Aragoz*[185]. Leurs histoires mettent en scène des « personnages moqueurs, têtus et parfois vulgaires […] qui affrontent des anti-héros, des tyrans, des policiers ou des étrangers hostiles, dans de rocambolesques joutes verbales[186] ». Dans *Al-Aragoz,* les marionnettes en bois sont peintes et habillées. Dans le théâtre d'ombre, seules leurs silhouettes apparaissent sur un écran de tissu : on actionne les marionnettes à l'aide d'un nombre réduit de baguettes, ce qui donne lieu à des mouvements désarticulés et caricaturaux.

Il se trouve que la manière dont sont présentés les personnages de Cossery, notamment dans les scènes de foules, tient de ces doubles caractéristiques que sont la caricature et la mise en mouvement désarticulée. Dans le premier chapitre des *Couleurs de l'infamie*, une scène de rue est perçue à travers la focalisation d'Ossama, jeune et « modeste voleur aux revenus aléatoires », dont l'apparence est soignée dans un souci d'échapper aux regards méfiants de la police. Personnage marginal bien installé dans sa situation, il se distingue à la fois du grand voleur qui soutient la société corrompue, et du révolutionnaire qui cherche à la renverser. Ossama évolue tranquillement au sein d'une foule qu'il contemple avec délectation. Il est

[184]Les affinités de ce genre avec celui du picaresque sont traitées au sein d'une étude de Mahmoud Tarchouna, *Littérature arabe et roman picaresque espagnol*, Thèse, Université Paris Sorbonne Nouvelle, Paris, Tunis, 1980.

[185] Abdel-Hamid Younis, *The Art of Shadow*, Cairo, Cultural Library, 1984.

[186] Cet art a été reconnu en 2018 comme faisant partie du patrimoine immatériel de l'Unesco. Aujourd'hui, la compagnie Wadmah (« Rayon de lumière ») pratique notamment les marionnettes *Al-Aragoz* dans une ancienne demeure ottomane du quartier de Gamaleya, au Caire. « En Égypte, les marionnettes cultivent l'art de la satire », *La Croix,* 2 janvier 2020.

fasciné par l'inertie de cette masse, et par sa la faculté sidérante de s'accommoder du chaos et de la misère. C'est alors qu'un détail dans ce spectacle retient son attention :

> Un groupe de femmes aux rondeurs plantureuses, chargées d'un nombre incalculable de couffins et de paquets, discutaient avec un homme encore jeune et de forte carrure, portant un maillot de corps déchiré de partout et une espèce d'étoffe sale drapée autour des reins, pareil à une statue académique symbolisant la misère. Ces nymphes monumentales venaient apparemment de descendre d'un tramway et paraissaient avoir avec l'homme à l'habillement sommaire d'étranges tractations que l'éloignement et la cacophonie ambiante rendaient malheureusement inaudibles. Ossama se concentra pour essayer de deviner la nature de la discussion quand soudain celle-ci s'acheva d'une manière inattendue. Il vit l'homme prendre sous sa protection ces femelles épouvantées par l'agression permanente des voitures, lever le bras vers le ciel comme pour invoquer le nom d'Allah et les convoyer sur la chaussée, salué par une flambée de klaxons, jusqu'à l'abri d'un trottoir.[187]

L'expression sexiste « femelles épouvantées » accompagne des références occidentales détonantes, qui accentuent le caractère incongru de cette scène, ainsi la notation oxymorique des « nymphes monumentales »[188]. La description des personnages est faite au moyen de quelques éléments épars qui suffisent à donner une idée des mouvements chaotiques dont sont animées les silhouettes géométriques : les rondeurs, la carrure, la ligne de l'étoffe sur les reins, l'amoncellement de paquets, les bras levés. La position de l'observateur est proche de celle du spectateur de marionnettes qui perçoit le sens de la scène par quelques éléments stylisés permettant d'identifier les types au premier regard : les ménagères et le pauvre hère. Le spectateur est intrigué, fasciné, surpris, puis finalement ravi en découvrant du même coup un nouveau type et le sens de la saynète dont se dégage un sens moral :

> Passeur de rues ! Un nouveau métier encore plus téméraire que celui de voleur, car il y avait risque de mort violente, et qu'il n'aurait jamais imaginé dans ses spéculations les plus folles sur l'ingéniosité de son peuple.[189]

Le terme « performance », utilisé juste avant cet extrait par le narrateur[190], souligne combien la rue est, pour Cossery, un spectacle. Dans ce spectacle de la rue, Cossery, comme son personnage Ossama, identifie l'expression d'un certain esprit proprement égyptien (« l'ingéniosité de son peuple »). Dans des entretiens avec Irène Fenoglio, Cossery

[187] *CI,* p. 13-14.

[188] Nous reviendrons sur l'aspect sexiste de la prose de Cossery, voir *infra,* chapitre 6.2.3.

[189] *Ibid.,* p. 14-15.

[190] « Il pensa qu'il avait assez admiré la performance de ses compatriotes à se dépêtrer du chaos ». *Ibid*., p. 13.

confie avoir aimé l'exercice consistant à recueillir l'oralité de la rue. Il a ainsi passé des semaines à regarder et écouter par la *moucharabieh*, pour écrire le roman *La Maison de la mort certaine*[191]. Dans ce spectacle, un certain type de personnages semble avoir particulièrement retenu son attention : celui dont la misère évidente n'exclut pas une certaine aura – comme si la situation dans laquelle il était englué ne le touchait pas complètement.

Djoha/Gohar, un signifié et un moule

Cossery s'inspire aussi pour cela de la figure mythique de Djoha récurrente dans la littérature moyen-orientale[192]. Le nom de Gohar, personnage principal de *Mendiants et orgueilleux,* suggère qu'il en porte la mémoire, par l'homonymie. Voyons dans quelle mesure il en partage les caractéristiques. Dans l'article qu'elle consacre à cette figure, Irène Fenoglio rappelle ses deux caractères fondamentaux : d'une part la « simplicité et la naïveté qui mènent au ridicule », d'autre part « l'inoffensivité, la non-agressivité, on pourrait dire aujourd'hui, la non-violence »[193]. À première vue, le personnage de Cossery n'incarne pas ces caractéristiques : professeur à l'université, Gohar est devenu mendiant par choix et inspire une grande admiration à tous ceux qui le rencontrent, à commencer par le poète Yéghen et l'officier de police Nour El Dine. D'autre part, il semble capable d'une grande violence puisqu'il va jusqu'à étrangler la jeune prostituée Arnaba dans le chapitre II, sous l'effet d'un élan de folie pour lui voler ses bijoux (qui s'avèrent être « de la vulgaire camelote ») et s'acheter de la drogue[194]. Toutefois, ces deux éléments de caractérisation (l'aura d'un personnage et son acte,

[191] Entretiens d'A. Cossery avec I. Fenoglio, retranscrits par I. Fenoglio dans le chapitre « L'égyptianité d'Albert Cossery », dans I. Fenoglio et al., *Entre Nil et sable*, *op. cit.* 128.

[192] Voir *supra,* chapitre 1.2.2., où l'on introduit cette figure apparaissant sous de multiples variantes, notamment compris orthographiques, étant donné les divers alphabets des cultures qui l'emploient.

[193] I. Fenoglio, « Caricature et représentation du mythe », art cit.

[194] Il est difficile de défendre l'idée du caractère inoffensif de Gohar, auteur du meurtre d'une prostituée misérable. La question de son irresponsabilité est plus difficile à trancher, et cette question rappelle le meurtre commis par le narrateur dans *L'Étranger* de Camus, paru en 1942, treize ans avant la sortie de *Mendiants et orgueilleux*. Les termes employés par Cossery pour décrire ce meurtre « accidentellement absurde » fait écho à la manière dont Meursault tue l'Arabe. Dans les deux cas, le meurtrier est en proie à un éblouissement (Meursault en proie à l'insolation, Gohar en manque de drogue) et son attention se focalise sur le reflet de la lumière sur un objet métallique : la lame étincelante du couteau de l'Arabe, la vision des bracelets dorés de la prostituée. Chacun agit sous l'effet d'une impulsion qu'il ne comprend pas complètement et, pour l'un comme pour l'autre, l'acte est tout de suite suivi d'une prise de conscience (« j'avais détruit l'équilibre du jour » écrit Meursault, quand Gohar « reçut un choc, la conscience lui revint tout à coup »). L'on peut interpréter les quatre coups de feu tirés *a posteriori* par Meursault sur le corps inerte de sa victime comme une manière de s'approprier son action, dont le sens lui échappe. Gohar, à l'inverse, ne cherche nullement à comprendre son acte. D'ailleurs, le dispositif narratif choisi par Cossery n'est pas celui de *L'Étranger* prenant la forme d'un journal par lequel le personnage s'efforce de ressaisir son destin et se confronte au caractère irrationnel de l'existence. Dans *Mendiants et orgueilleux,* à l'issue du meurtre, la narration à la troisième personne indique simplement que le choc de sa méprise a dégrisé Gohar, qui a désormais

un affreux assassinat) peuvent être interprétés en accord avec ce que *signifie* « Goha-le mythe », selon l'analyse sémiologique qu'en propose Irène Fenoglio. Elle thématise ce mythe de la façon suivante : « logique de l'absurde, non-sens voire idiotie, autrement dit naïveté, inoffensivité et irresponsabilité. Nous désignons ce signifié par le terme de "gohité"[195] ».

Dans *Mendiants et orgueilleux* en effet, la simplicité de Gohar est perçue comme d'autant plus admirable qu'elle est en proportion inverse d'un monde qui se prend trop au sérieux. Yéghen contemple sa mère en silence, tandis qu'elle est tout à son ouvrage de repriser une chemise :

> Quelle gravité, quel sérieux dans les gestes ! Comme s'il s'agissait de créer un monde mystérieux et meilleur. Elle semblait vouloir par cette humble besogne accréditer le mythe d'une pauvreté respectable. Quelle duperie ![196]

Les pensées rapportées au discours indirect libre permettent de comprendre, en creux, que, dans l'esprit de ce fervent admirateur qu'est Yéghen, le prestige associé à Gohar vient précisément de ce qu'il est incapable de se prendre au sérieux. Il perçoit la dimension risible de l'existence et c'est ce qui le rend à la fois ridicule à ses propres yeux et admirable aux yeux des autres.

2.4. « L'immanquable mendiant […] d'un genre assez spécial »[197]

Dans les romans de Cossery, toute une catégorie d'individus constituée de misérables lettrés, de drogués, de vendeurs ambulants ou de prostituées est réunie par une misère qui devient, à un certain moment du récit, objet de réflexion. En étudiant ces instances particulières où la misère devient objet de pensée, il sera possible de comprendre ce que fournit de spécifique et d'irremplaçable le symbole de la mendicité orgueilleuse chez Cossery, pour étayer la philosophie de vie portée par ses textes.

Prenons le temps de considérer le titre de ce qui est sans-doute le chef-d'œuvre de Cossery : *Mendiants et orgueilleux,* et ce qu'il signifie. Ce titre est mystérieux lorsque, sans avoir ouvert le livre, on n'en voit que la première de couverture. Qui est mendiant, qui est orgueilleux ? Si la conjonction de coordination pourrait à première vue suggérer un rapport

---

le loisir de consacrer son esprit à d'autres préoccupations : saluer un passant inconnu par courtoisie, puis tâcher de retrouver son fournisseur de drogue. *M&o*, p. 38.

[195] I. Fenoglio, « Caricature et représentation du mythe », art cit.

[196] *M&o,* p. 39.

[197] *M&o*, p. 12.

frontal opposant deux types de personnages (les mendiants d'une part, les orgueilleux d'autre part), la typographie dissuade de le comprendre : en effet, le second terme prend une minuscule. « Mendiants » et « orgueilleux » doivent donc être lus soit comme deux adjectifs qualifiant la même population de personnages, *à la fois mendiants et orgueilleux*, soit comme des adjectifs substantivés désignant là encore un même référent pluriel (au moins deux personnes) qui conjugue ces deux qualités de la mendicité et de l'orgueil. Le titre attire donc l'œil par le paradoxe qu'il affiche, un paradoxe qui rappelle très précisément celui que le type du *schnorrer* comportait : la coexistence incongrue entre humilité socio-économique et absence d'humilité morale.

Aussitôt le livre refermé, le titre reste intriguant et demande encore à être explicité – bien plus que l'intrigue criminelle qui n'est, elle, qu'un prétexte. Que recouvre ce terme de « mendiants » ? Vers quels types de misère fait-il signe, et pourquoi ? Il y a, d'un côté, des occurrences plurielles et stérétoypées, où les mendiants sont une partie de la foule loqueteuse de *Mendiants et orgueilleux* et de toute l'œuvre cossérienne. C'est ce que l'on a désigné plus haut comme la mendicité « toile de fond », avec sa part de stéréotypes. D'un autre côté – et c'est là que se loge le sens du titre –, le roman est ponctué de situations existentielles où mendicité et orgueil coexistent selon des configurations et des degrés divers. Présentons cinq occurrences, dans le récit, de cette coexistence de la mendicité et de l'orgueil (ce dernier se déclinant en certains endroits en une noblesse de sentiment ou à un attachement à considérer en premier lieu ce qui dépasse l'aspect matériel des choses). Nous le ferons, dans un ordre croissant, en partant du rapport de coexistence le moins harmonieux vers le plus harmonieux. Au chapitre XI, l'officier de police Nour El Dine doit régler une histoire inextricable de bagarre qui a opposé des charretiers de forte carrure et un mendiant étique, vêtu de lambeaux, manifestement tabassé par les premiers. Le mendiant nie pourtant avoir été frappé et s'offense même qu'on pût le suggérer. Cet orgueil accable l'officier qui n'y voit aucune raison :

> L'incroyable, c'était cet orgueil qu'il découvrait partout autour de lui, et parmi les êtres les plus déshérités, les moins faits pour en avoir. Le souvenir de ce mendiant famélique, au visage tuméfié et sanglant, continuait à l'obséder. Drôle de type. Il ne voulait pas reconnaître qu'il avait été battu. Où donc allait se nicher l'orgueil ? Nour El Dine se trouvait en face d'une énigme qu'il n'arrivait pas à percer, une énigme qui échappait à toute enquête policière.[198]

[198] *M&o*, p. 195.

La focalisation sur l'officier ne permet pas ici de comprendre les ressorts de l'orgueil, qui est tout de façade – une façade qui, contrairement à celle de la « Maison de la mort certaine », ne se fissure pas. La psyché du mendiant reste impénétrable et constitue un premier épisode troublant, pour l'officier.

Deuxième instance de cette coexistence, dans l'ordre de notre énumération : celle d'un mendiant qui apparaît dès le premier chapitre du livre. Il « ne formulait aucune plainte et ne souffrait d'aucune infirmité » : c'est l'incarnation de la prospérité tranquille[199]. Gohar le croise chaque jour « dans son coin habituel », ce qui le rend « immanquable ». Ces attributs et la conversation rituelle qu'ils engagent, chaque jour, en font non seulement un élément rassurant du décor urbain, mais aussi l'aune à laquelle se mesure la folie du monde, aux yeux de Gohar.

> Parmi tant d'absurdités réelles, le fait de mendier paraissait un travail comme un autre, le seul travail raisonnable d'ailleurs. Il occupait toujours la même place, avec la même dignité qu'un fonctionnaire derrière son bureau.[200]

L'argumentaire qu'il déploie dans sa discussion avec Gohar est proche de celui avancé par le roi des *schnorrers,* chez Zangwill, où Manasseh Da Costa, occupé à sermonner son aspirant gendre, affirme :

> *"Schnorring is the only occupation that is regular all the year round," he said. "Everything else may fail—the greatest commercial houses may totter to the ground; as it is written, 'He humbleth the proud.' But the Schnorrer is always secure."*[201]

Nul ne songerait à humilier le *schnorrer*, pas plus que le mendiant « sain et florissant » que croise Gohar. Si mendier est un métier comme un autre, il n'est nullement étonnant de voir le mendiant adapter sa technique et ses humeurs en fonction de ses interlocuteurs. Il s'applique ainsi à montrer à Gohar (qu'il sait sans le sou) qu'il a plaisir à discuter avec lui, par goût de la conversation.

---

[199] *M&o*, p. 12.

[200] *Ibid.*

[201] *KS*, p. 71. « *Schnorrer* est la seule occupation qui ne connaisse pas de morte-saison. Tout peut disparaître, les plus grandes firmes peuvent s'effondrer, comme il est écrit : "Il humilie l'orgueilleux", mais le *Schnorrer* est toujours à l'abri. » *RS,* p. 67. Une nuance existe entre ces deux positionnements des mendiants : chez Zangwill, l'argument de la sécurité du *schnorrer* reste, dans la citation, confiné au domaine matériel, même si la logique de sa démonstration relève de l'absurde, tandis que chez Cossery, Gohar invoque d'emblée un constat philosophique sur le monde, qu'il juge absurde.

Une troisième figure de mendiant est celle de Yéghen, le fournisseur de drogue de Gohar. Il vit sans domicile fixe, il est souvent à la recherche d'un hôtel pour dormir quelques heures. Or « sa situation de parasite et de mendiant ne l'empêchait pas d'être prodigue ; bien au contraire[202] ». Il se démène pour fournir Gohar en haschich.

Quatrième figure : l'homme-tronc qui, à l'inverse de Yéghen, est fort bien installé dans la vie. Mendiant de son métier, marié, locataire, il a son pré-carré sur un trottoir de la ville européenne. Son infirmité lui assure un revenu confortable, sans parler de la passion sexuelle qu'elle suscite chez les femmes. C'est paradoxalement l'une des figures les plus stables du roman – si l'on excepte les scènes de jalousie que lui impose son épouse et dont Gohar, leur voisin, fait les frais. Il est vrai qu'il n'est guère orgueilleux lorsqu'il pleure tel un bébé pour être nourri. Dans son cas, l'orgueil se comprend moins comme une noblesse de sentiment que comme forme de « fatuité » – terme employé par l'officier de police à son endroit[203]. L'homme-tronc reste néanmoins suprêmement enviable aux yeux de Gohar, non pour la « mine d'or » qu'il représente, que parce qu'il possède l'avantage inestimable de n'avoir rien à perdre.

À l'échelle de la structure du roman et du sens qu'elle lui donne, la combinaison la plus harmonieuse de ces deux caractères de la mendicité et de l'orgueil reste Gohar, précisément parce que sa mendicité relève d'un choix et qu'il vit « en mendiant parce qu['il] le désire[204] » comme il l'explique à l'officier de police dans la dernière confrontation. Hormis lorsqu'il est en manque de drogue, c'est un détachement qui émane de tous ses gestes. Dans les deux cas, c'est une valeur négative, une abstraction du monde qui le caractérise. Le roman est aussi ponctué d'occurrences moins reluisantes de la mendicité. En elles aussi, le narrateur ou les personnages décèlent un orgueil. Les personnages collectifs de miséreux n'ont pas le caractère propre et inoubliable de l'homme-tronc. Ils se fondent dans une masse indistincte dont on a vu qu'elle pouvait être plaisante (pour Ossama dans *Les Couleurs de l'infamie*) ou horrifiante. Ainsi, dans le chapitre VII de *Mendiants et orgueilleux*, l'officier Nour El Dine traverse « aux confins de la ville indigène, […] une zone que seuls fréquentaient la lie du peuple et les chiens errants »[205] :

[202] *M&o*, p. 48.

[203] *M&o,* p. 203.

[204] *M&o*, p. 204.

[205] *M&o,* p. 115.

> C'était partout une misère totale et inhumaine ; le seul endroit au monde où un agent de l'autorité n'avait aucune chance de se faire respecter. […] Il n'y avait en eux ni rancœur, ni hostilité, simplement un mépris silencieux, un énorme dédain envers la puissance qu'il représentait. On eût dit qu'ils ignoraient qu'il existât un gouvernement, une police, et une civilisation mécanisée et progressiste. Cet état d'esprit caractéristique de ces populations illettrées blessait Nour El Dine au plus profond de son être, en lui démontrant l'inanité de ses efforts. Il ne pouvait s'empêcher d'interpréter cet entêtement, ce refus de collaboration comme une offense personnelle. À chaque pas qu'il faisait, il avait l'impression qu'on lui crachait au visage.[206]

Lorsqu'ils sont en foule, l'orgueil des pauvres se manifeste parfois simplement par le silence et l'indifférence. Dans ce cas, l'orgueil ne provoque pas l'attirance et l'envie, mais crée plutôt les conditions d'un choc existentiel chez d'autres personnages[207].

***

Ce chapitre a conduit à analyser, dans les trois œuvres, divers états de non-appartenance de personnages secondaires qui échappent non seulement à l'autorité d'un centre mais aussi à des catégories. À travers ces figures, se formulent des questions fondamentales des œuvres : comment être minoritaire et fier, comment composer avec l'absurdité du monde ? Les trois écrivains font le choix de jouer avec certaines réponses toutes faites à ces questions, les clichés et les stéréotypes, plutôt que de s'en détourner. Puisant dans diverses traditions non-occidentales, ils les subvertissent et dépeignent des situations existentielles dont ils ne gomment pas la dimension énigmatique, en premier lieu : l'orgueil de la misère. Ce que d'autres vivraient uniquement comme un échec, ces personnages en font une force[208]. Ne trouvant pas de relation de causalité entre l'échec et le malheur, ces figures du dénuement sont vectrices d'un certain humour, qui constituera l'un des objets du prochain chapitre. Dans le cadre de cette axiologie renversée, la conversion du manque en valeur, dans l'espace littéraire, donne en effet une couleur particulière à l'ensemble des textes où ces personnages interviennent – une couleur, ou un ton qu'il s'agit maintenant d'explorer.

[206] *M&o,* p. 125. Le passage cité comporte plusieurs éléments qui invitent à lire chez Cossery une influence sartrienne, voir chapitre 6.1.2.2.

[207] Nous analyserons plus précisément l'effet intersubjectif de l'orgueil ; voir *infra,* chapitre 6.1.2.

[208] « Le défaut ne s'abolit pas seulement, il se mue en qualité. Dans l'espace textuel. » N. Thau, « Humour, irréalisme et autodéfinition identitaire. Le rôle des Valeureux dans la quête identitaire cohénienne », art cit, p. 56.

Chapitre 3 – Des figures qui donnent leur ton aux œuvres

Que ce soit dans le domaine acoustique, musical, dans celui du discours ou de la représentation picturale, le ton désigne une qualité ou un degré par rapport à la nature de ce qui est exprimé. En musique, « donner le ton » revient à se poser comme élément essentiel pour établir la hauteur de la voix qui va s'élever, à la fois comme repère et comme point de départ des variations par lesquelles se constitue le chant. Par symétrie, dans le domaine littéraire, selon une première interprétation, si une figure donne le ton, c'est qu'elle donne son inflexion et dévoile par là l'intention de l'auteur ; elle conditionne la manière de s'exprimer par rapport à la nature du discours. Dans le domaine pictural, le ton est le degré d'intensité d'une couleur, laquelle peut être plus ou moins vive, chaude ou froide, intense ou pâlie, douce ou criarde : cette notion s'inscrit, dans ce cas également, dans un rapport[1].

Le ton, en littérature est une notion assez peu théorisée, contrairement à celles du style ou du registre[2]. Cela s'explique sans doute par le fait que l'on puisse aisément se contenter d'un sens métaphorique du terme, s'appuyant sur des compréhensions communes du mot ton, translatées des domaines musical ou pictural. La critique américaine Sianne Ngai relevait pourtant dans un ouvrage récent combien la notion de ton permet de désigner un aspect du travail littéraire qui gagne à être considéré : le fait que chaque texte expose son lecteur à « un sentiment non ressenti, mais perçu[3] ». Elle définit le « ton » comme « l'affect global ou organisateur [d'un texte], sa disposition générale ou son orientation à l'endroit de son lectorat et du monde[4] », ajoutant que cette question est intrinsèquement liée à celle du personnage dans

[1] « Ton », Cntrl.

[2] Parmi de nombreuses références possibles, nous renvoyons à Jean-Marie Schaeffer, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, 1997, nº 105, p. 14-23.

[3] « *The question of "objectified emotion," or unfelt but perceived feeling, that presents itself most forcefully in the aesthetic concept of tone.* » Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, MA, États-Unis, Harvard University Press, 2005, p. 28-29.

[4] *Ibid,* p. 28. « *By "tone" I mean a literary or cultural artifact's feeling tone: its global or organizing affect, its general disposition or orientation toward its audience and the world.* » Elle évoque, quelques lignes plus loin : Elle ajoute que cet aspect formel est ce qui invite à qualifier les textes d'« euphorique » ou de « mélancolique » par exemple, sans que cela revienne à dire que les personnages qui y figurent suscitent quelque sympathie chez le lecteur – d'où l'idée, développée par Sianne Ngai, d'un sentiment que l'on perçoit, sans le ressentir. Cette approche nous semble convenir particulièrement bien à la manière dont les personnages des récits d'Albert Cossery sont perçus, par le lecteur.

le texte littéraire, et particulièrement dans le roman[5]. Cette attention à la « disposition » d'un texte (au sens d'« orientation vers »), se révélant plus, et autre, qu'un simple écran où se projetterait la sympathie du lecteur (*an unfelt* […] *feeling*), nourrira notre questionnement sur la manière dont les personnages marginaux orientent les œuvres, en leur donnant leur ton.

On discerne déjà combien cette notion invite à admettre une difficulté définitionnelle – même à la prendre dans son sens intermédial et ouvert, désignant des caractéristiques à la fois distinctes et connectées en termes de voix narrative et de procédures descriptives orientées vers la picturalité. On retient également combien cette notion est liée à la question de la norme et à l'enjeu de l'expression d'une singularité – on entend souvent parler d'un « ton de voix inimitable ». Cet écart entre norme et singularité, qui implique une tension, on en trouve la trace dès l'origine du mot, si l'on considère son étymologie : *teinein,* en grec, désigne l'action de tendre (un tendon, la corde d'une lyre). Considérons donc comment ces personnages tendent le récit vers son sens, en nous posant premièrement la question d'un traitement qui suppose un certain rapport à la norme : la catégorie du pittoresque.

1. Pittoresque, couleur, ton

Les personnages qui, chez Zangwill, Cohen et Cossery, vivent sans honte leur marginalité voire en tirent orgueil, pourraient à première vue inviter à employer une grille d'analyse attentive à leur aspect pittoresque. Outre un sens large et vieilli de ce terme (« Qui appartient, qui est relatif à la peinture »), les définitions que donne le Cntrl de « pittoresque » signalent le caractère « digne d'être représenté » d'un sujet, le plus souvent dans le domaine pictural (peinture, gravure), parfois littéraire et théâtral et, de façon moins fréquente, musical. Un sujet animé – un personnage pauvre – ou inanimé – un paysage en partie sauvage –, singulier ou collectif, sera dit pittoresque parce qu'il charme par son caractère pas nécessairement beau mais toujours original, plein de saveur et de relief, comportant éventuellement une dimension exotique[6]. L'exotisme d'un objet est attaché à l'effet de surprise qu'il suscite, dans une

[5] « *In fact, I would argue that the formal problem of tone, which the novel itself allegorizes, is one that actually encompasses the more attended-to problem of character.* » S. Ngai, *Ugly Feelings*, *op. cit.*, p. 52.

[6] « Pittoresque », Cntrl. Voir l'exemple donné pour le troisième sens de « pittoresque » comme un sujet digne d'être représenté « tel qu'attribué particulièrement à un personnage et à ses qualités propres » : « La pauvreté du Midi n'a rien qui attriste, elle se présente à vous pittoresque, colorée, rieuse, insouciante, chauffant ses poux à l'air chaud et dormant sous la treille ; mais celle du nord […] semble toujours humide de pleurs, engourdie, dolente et méchante comme une bête malade. » Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves*, 1848, p. 286. Dans cette citation, c'est parce que la pauvreté du Sud présente ce caractère insolite de gaieté qu'elle appelle à la

appréhension du monde partagée entre les catégories de l'ici et de l'ailleurs, du centre et de la périphérie, donc sous un angle de domination. Une certaine complaisance, sinon une condescendance, sourd potentiellement dans l'appréhension du sujet pittoresque au statut mineur.

Du point de vue de la réception, une représentation pittoresque fait un « grand effet par le contraste, la richesse des coloris », toujours selon la même source. Des sujets de gravures en noir et blanc peuvent certes être qualifiées de pittoresques. C'est que la couleur est à entendre en un sens plus large que celui, strictement physique, du résultat de la décomposition de la lumière. On parle ainsi, pour une œuvre musicale jugée pittoresque, de ses « couleurs », de son mouvement qui permettent à la musique de dépeindre particulièrement bien son sujet – ainsi de la symphonie n° 6 dite « Pastorale » de Beethoven qui semble reproduire un environnement sonore bucolique. La « couleur » est cette qualité, propre à chaque corps, de réfléchir tel ou tel élément, et, par cette opération sélective, si elle est réussie, de donner l'impression pleine et satisfaisante d'une présence du sujet représenté.

Les personnages à l'étude sont-ils pittoresques ? Lors des entrées fracassantes des *schnorrers* dans les œuvres de Zangwill et de Cohen et dans les saynètes de rue chez Cossery, on a vu qu'ils retenaient l'attention par le caractère insolite et piquant de leur habillement ou de leur silhouette, détaillés de sorte à produire un effet de surprise dans la conscience des personnages témoins. On comprend pourquoi ces œuvres ont inspiré des illustrations, avant d'être adaptées au théâtre, à l'écran, ou en bande dessinée[7]. Ces personnages sont « dignes d'être représentés » (sens premier du pittoresque) car à la fois hors du commun et représentatifs d'un certain univers rare, curieux, exotique pour un public occidental qui n'est pas familier du *ghetto* corfiote, de l'*East End* londonien, ou des bas-fonds cairotes. Faut-il en conclure que Mangeclous, Manasseh da Costa et les mendiants qui peuplent les romans cossériens sont porteurs de « couleur locale »[8] ?

---

représentation au travers d'un personnage dont le peintre, en quête de sujet, pourra s'emparer. La nature ironique de cette phrase ne fait pas de doute, sous la plume de l'écrivain normand qui joue de sa posture et y dévoile ses attentes, tout en se montrant prêt à saisir les lieux communs et les idées reçues dont il fera un dictionnaire, quelques années plus tard.

[7] Nous reviendrons sur les adaptations des œuvres à l'étude en clôture de cette étude, voir *infra* le chapitre intitulé « excursus ».

[8] La couleur locale est cet « art de représenter, soit en peinture, soit dans une composition littéraire, certains détails qu'on croit caractériser un pays, un temps, etc. » Telle est sa définition, donnée au sein de l'article « couleur » du dictionnaire d'É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, p. 284.

Dès la première section du préambule (*Proem*) de *Children of the Ghetto,* Zangwill déjoue les attentes d'un lecteur dans la représentation qu'il pourrait se faire du *ghetto* londonien. L'écrivain concède que certains signes ne trompent pas dans l'identification de cet univers (ses rues étroites, sa saleté) mais il souligne aussi que d'autres ne s'y trouvent pas.

> *Not here in our London Ghetto the gates and gaberdines of the olden Ghetto of the Eternal City; yet no lack of signs external by which one may know it, and those who dwell therein. Its narrow streets have no specialty of architecture; its dirt is not picturesque.*[9]

Cette mise en garde par Zangwill contre le pittoresque, en ce qui concerne le lieu de la fiction, pourrait bien valoir pour ses personnages.

Les *schnorrers* de Zangwill et les marginaux cohéniens recouvrent en effet bien plus qu'un détail ou un ornement typique, ayant pour fonction d'apporter, par surcroît, un élément de caractérisation de l'espace-temps où se déroulent les romans. De même, le type du mendiant oriental, qui peuple tous les romans cossériens, livre bien plus qu'une simple référence à un univers identifiable. Ces personnages secondaires offrent davantage qu'une couleur locale : ils donnent le ton de l'œuvre.

Selon le sens pictural du mot « ton » rappelé en introduction de ce chapitre, ce dernier s'inscrit dans un rapport. Au-delà même du domaine des couleurs, le ton d'une représentation picturale est choisi pour être propre à l'objet ou à la surface que le peintre représente : il est lié à la place que cet objet ou cette surface occupent dans le tableau, il a affaire avec le plan où cet objet est situé. Résultant d'un choix de l'artiste, il est une manière de faire ressortir ou au contraire d'effacer l'élément d'un ensemble visuel par le choix de le souligner ou non, de le mettre en relief ou de le fondre dans le décor. Il joue un rôle dans le plan et la structure de l'ensemble.

À cette acception de « ton » fait écho le commentaire qu'apportait, dans *La Vérité en peinture,* Jacques Derrida, à un passage de la *Critique de la Faculté de juge*r[10]. Kant désigne

[9] *CG*, p. 61. « Ici, à Londres, dans notre Ghetto, point de portes, point de redingotes comme dans le vieux Ghetto de la Cité éternelle. Pourtant il ne manque pas de signes extérieurs qui permettent d'identifier le Ghetto et ses habitants. Ses rues étroites ne présentent aucun style caractéristique, sa saleté n'est pas pittoresque. » *EG*, p. 7. Le narrateur fait référence à celui de Rome, et derrière lui, plus généralement tous les *ghettos* des villes italiennes qui convoquent l'image d'un quartier clos par des portes verrouillées la nuit – ce qui ce pas le cas du *ghetto* londonien

[10] Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

les trois ornements qui augmentent la beauté, parmi lesquels il compte le vêtement « surajouté » des statues. Contrairement aux ornements et aux « dorures » des cadres, le vêtement est de ces ornements qui « appartiennent intrinsèquement à la représentation de l'objet »[11]. Derrida note que le vêtement des statues n'est surajouté que conceptuellement : quand l'artiste sculpte son œuvre, il ne surajoute pas le vêtement mais il donne à voir le corps de la statue à travers son vêtement, qui est toujours déjà là. Le vêtement est donc ce par quoi nous parvient une appréhension de la forme originelle. La chronologie des couches est une fausse représentation : il y a un entrelacement originaire des couches, point de départ à partir duquel Derrida pousse sa critique, disant non seulement que les couches sont entrelacées, mais qu'en fait, la « première couche » manque. Ce moment essentiel de la pensée de Derrida va lui permettre d'articuler sa critique de Husserl et conduire à l'idée qu'il n'y a pas de vécu pré-expressif.

On propose de retenir cette étape de la critique de l'ornement[12] et de l'appliquer à la notion de ton, dans une œuvre littéraire. Le ton n'est pas un ornement surajouté, au sens où le serait un coloriage ou une figurine pittoresque ajoutée *in extremis* par-dessus, ou à côté de la figure principale. Il est toujours déjà-là, même s'il n'apparaîtra au lecteur dans toute sa force qu'avec l'irruption parfois tardive de tel personnage ou de telle scène. Le ton général d'une œuvre peut se trouver souligné et renforcé par tel élément de détail, nuancé ou contrasté par tel autre élément ; mais le ton de chacun des éléments ne vaudra qu'en tant qu'il est *en rapport* avec les autres éléments. Monotone ou nuancée, la qualité générale du ton d'une œuvre est donc identifiable par la manière dont un objet ressort de l'œuvre ou s'intègre à son ensemble.

La situation existentielle du marginal qui prend la liberté de ne pas subir l'échec mais, au contraire, s'assume avec orgueil, crée un certain rapport avec le reste du monde représenté dans l'œuvre. Une première manière de saisir ce rapport consistera à identifier comment ces

[11] « Et même, ce que l'on nomme ornements [*Zierathen* : décoration, agrément, enjolivement] (*Parerga*), c'est-à-dire ce qui n'appartient pas intrinsèquement à toute la représentation de l'objet comme sa partie intégrante mais seulement comme additif extérieur (*was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äusserlich als Zuthat gehört*) et augmente le plaisir du goût, ne le fait toutefois que par sa forme : comme les cadres (*Einfassungen*) des tableaux ou les vêtements des statues, ou les colonnes autour des édifices somptueux. Mais si l'ornement ne consiste pas lui-même en une belle forme, s'il est comme le cadre doré (*goldene Rahmen*) simplement appliqué (*angebracht)* pour recommander le tableau à notre assentiment par son attrait, on le nomme alors *parure* (*Schmuck*) et il fait tort à la beauté authentique. » *Ibid.*, p. 62. Derrida cite Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger,* « Analytique du beau », dans *Œuvres philosophiques II*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1985, p. 986 (*Kritik der Urteilskraf,* 1790).

[12] Derrida lui donne le nom de *parergon*. « Le *parergon* vient contre, à côté de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre, mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au dedans de l'opération. Ni simplement dehors, ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord. » Jacques Derrida, *La Vérité en peinture, op. cit.,* p. 63.

personnages opèrent une jonction entre différentes « tonalité », que l'on entend en un sens légèrement différent du ton[13]. Une seconde manière consistera à observer la disposition de ces figures, particulièrement enclines à l'humour et à la fantaisie. On pourra alors mieux comprendre le ton (au sens d'orientation) qu'elles donnent aux œuvres.

2. Des personnages-saillies à la jonction des tonalités

On se concentrera, dans cette section, sur trois œuvres : *Children of the Ghetto* de Zangwill, *Belle du Seigneur* de Cohen et *La Violence et la Dérision* de Cossery. Ces trois romans font intervenir des personnages qui ressortissent aux situations décrites dans le chapitre précédent, et dont la première apparition correspond à un moment saillant pour l'expérience du lecteur.

2.1. « *Beneath its stony and unlovely surface an inner world of dreams* »

Le préambule de *Children of the Ghetto* est l'un des volets d'un paratexte qui avertit le lecteur du caractère singulier (*peculiar*) du monde dans lequel il s'apprête à entrer avec ce roman. Le sous-titre est la première étape de cet avertissement : « *Study of a peculiar people* ». Le glossaire (requis par le commissionnaire américain), en est une autre, soulignant l'ambition de faire de ce roman une voie d'entrée dans la culture juive pour un lectorat non-juif. Il y a une dimension ouvertement didactique et sérieuse de ce texte, que ces éléments de paratexte mettent en avant. Le préambule donne, en outre, une profondeur historique aux épisodes du récit qui va suivre, et qui débute dans les années 1880-1890. Dans le préambule, Zangwill s'emploie en effet à peindre le *ghetto* tel qu'il était des décennies plus tôt, au début du XIXe siècle.

> [*T*]*his London Ghetto of ours is a region where, amid uncleanness and squalor, the rose of romance blows yet a little longer in the raw air of English reality; a world which hides beneath its stony and unlovely surface an inner world of dreams, fantastic and poetic as the mirage of the Orient where they were woven, of superstitions grotesque as the cathedral gargoyles of the Dark Ages in which they had birth. And over all lie tenderly some streaks of celestial light shining from the face of the great Lawgiver.*[14]

[13] Le terme de « tonalité », en musique, recouvre l'ensemble des caractères liés au choix d'une tonique déterminée. En peinture comme en critique littéraire, il désigne similairement un effet dominant, une impression d'ensemble qui se laisse percevoir d'emblée. Son sens est donc plus restreint que celui que l'on donne au ton dans ce chapitre.

[14] *CG,* p. 61. « [N]otre Ghetto est un lieu où, parmi l'indigence et la crasse, un parfum de poésie survit encore dans l'air cru de la réalité anglaise. C'est un monde qui cache sous sa surface disgracieuse et dure comme la pierre un univers intérieur de rêves, fantastiques et poétiques comme le mirage de l'Orient où ils mûrirent, un univers de

Se trouvent, dans cet extrait, plusieurs marques d'une tonalité nostalgique voire élégiaque, avec l'emploi de métaphores associant termes abstraits et concrets et un réseau antithétique appuyé[15]. Historiquement, ce roman a surtout été salué pour la restitution précise qu'il fournit de la vie des immigrants de l'*East End*, au point que certains historiens ont utilisé des épisodes de ce roman pour illustrer leurs recherches[16]. Curieux statut, donc, que celui de ce préambule prémunissant son auteur, comme on l'a vu, contre les soupçons éventuels d'une approche pittoresque de la réalité qu'il entend, au contraire, décrire selon une démarche de fidélité à son objet, mais affirmant, dans le même temps, qu'il existe, sous cette couche disgracieuse de la réalité, « un univers intérieur de rêves, fantastiques et poétiques comme le mirage de l'Orient où [ces rêves] mûrirent ». L'Orient est ici doté d'un caractère double, à la fois originaire et impalpable. Il est employé comme complément du nom d'un « mirage » où naissent des rêves et les créatures de rêves qui y furent tissées (*woven* dans la version originales, traduit par « mûries » en français). Ces fantasmagories sont comparées à d'autres créatures relevant, elles, d'un univers de référence hétérogène, puisque les gargouilles invoquées dans la suite de la phrase relèvent d'un tout autre contexte, l'un des sommets de l'art du monde occidental : les cathédrales du Moyen Âge. Le passage additionne donc des images paradoxales : le vide est matriciel, et son pouvoir d'engendrement est comparé à celui de statues de pierre, dans la forme desquelles Orient et Occident se rejoignent.

Ce texte liminaire donne envie d'y chercher une clé de lecture pour le reste de l'œuvre. Ce qui sourd sous la surface, ou ce qui, au contraire, y crée du relief appartient, par définition, à un *autre plan*, et requiert une tonalité différente de celle adoptée pour représenter le plan gris et morne de la réalité brute. Annoncée au seuil de l'œuvre, cette coexistence de plans permet à l'auteur de passer de l'un à l'autre dans la suite du roman, et de jouer des divers décalages que cette coexistence occasionne : réalisme et poésie, sérieux et comique, sacré et grotesque. En outre, il attire l'attention du lecteur sur les éléments de rêve et de poésie qui sont comme des

superstitions grotesques comme les gargouilles des cathédrales du Moyen-Âge qui leur donnèrent naissance, un univers éclairé de quelques tendres rais de lumière céleste émanant de la face du Grand Législateur. » *EG*, p. 7.

[15] Dans son introduction, Meri-Jane Rochelson rappelle que le manuscrit initial du roman plaçait cette longue description du *ghetto* au sein d'un chapitre intitulé *Petticoat Lane*. Le fait qu'elle a été déplacée à l'extérieur du corps du texte signale, selon la critique, combien Zangwill prend acte de la différence de ton entre le récit d'une part et le préambule d'autre part. *CG,* p. 20. Des chapitres comme « *Going Home* » réinvestissent toutefois ce ton élégiaque, nous y reviendrons.

[16] Voir l'introduction par Meri-Jane Rochelson, *CG,* p. 19.

charnières où se rencontrent des entités ou des valeurs *a priori* opposées, des tonalités supposément distinctes.

C'est sous ces auspices qu'une figure caractéristique du *ghetto* est introduite à la page suivante du préambule : le *schnorrer*. Fait notable, il est le premier type du *ghetto* à être mentionné par Zangwill. Juste avant son entrée, le texte fournit un rappel d'ordre historique sur les communautés séfarades arrivées plus tôt en Angleterre, et jouissant par conséquent d'un statut de supériorité sur les Ashkénazes plus pauvres – bien que tous, comme il est rappelé, vivent dans un esprit de bonne entente à cette époque. Voyons comment ce que l'on appellera l'effet-*schnorrer* fonctionne dans ce passage, opérant comme une charnière qui engendre un changement de tonalité : en l'occurrence, l'ironie s'impose nettement dès que ce personnage est mentionné.

> *In the early days of the nineteenth century, all Israel were brethren. […] All the Ashkenazi tribes lived very much like a happy family, the poor not stand-offish towards the rich, but anxious to afford them opportunities for well-doing. The* Schnorrer *felt no false shame in his begging. He knew it was the rich man's duty to give him unleavened bread at Passover, and coals in the winter, and odd half-crowns at all seasons; and he regarded himself as the Jacob's ladder by which the rich man mounted to Paradise. But, like all genuine philanthropists, he did not look for gratitude. He felt that virtue was its own reward, especially when he sat in Sabbath vesture at the head of his table on Friday nights, and thanked God in an operatic aria for the white cotton table-cloth and the fried sprats. He sought personal interviews with the most majestic magnates, and had humorous repartees for their lumbering censure.*[17]

Le renversement axiologique propre à l'effet-*schnorrer* est discernable dans les deux axiomes sur lesquels repose la logique de l'extrait : premièrement, « à cette époque, les pauvres, majoritairement ashkénazes, auraient pu se permettre d'être hautains envers les riches » ; deuxièmement, le *schnorrer,* en sa qualité de vrai philanthrope permettant aux riches d'accéder au Paradis, aurait pu en profiter, ce qu'il ne fait pas en vertu de ses qualités morales. Les deux propositions sont proches en ce qu'elles inscrivent le propos dans un ordre qui n'a plus cours, celui d'une société traditionnelle où la pauvreté était valorisée du fait des lois religieuses qui y

[17] *CG,* p. 62. « À l'aube du XIXe siècle, tout Israël était frère […]. Toutes les tribus ashkénazes vivaient pour la plupart comme une grande famille heureuse, les pauvres peu hautains vis-à-vis des riches, soucieux au contraire de leur offrir l'occasion de faire le bien. Le *schnorrer* ne ressentait aucune fausse honte à mendier. Il savait que le devoir du riche était de lui donner du pain sans levain à Pâque, du charbon l'hiver et une demi-couronne en toute saison. Il se considérait comme l'échelle de Jacob par laquelle le riche atteindrait le Paradis. Pour lui, la vertu était sa propre récompense, en particulier le vendredi soir, quand, assis au haut de la table, vêtu de ses habits du *Shabbat*, d'une voix de chanteur d'opéra, il rendait grâce à Dieu pour la nappe blanche et les harengs frits. Il recherchait le contact avec les plus grands magnats et rétorquait avec humour à leurs pesantes critiques. » *EG,* p. 9-10.

prévalaient. Mais il y a un saut entre la première et la seconde de ces propositions, une gradation qui ressortit à la tonalité employée. La première observation sur les pauvres majoritairement ashkénazes mêle la tonalité nostalgique à une légère ironie, du fait de sa dimension paradoxale. Le paradoxe tient au fait d'affirmer qu'à l'époque, les pauvres n'étaient pas hautains.

La deuxième observation, centrée sur le *schnorrer*, est plus développée et tortueuse : « *The* Schnorrer *felt no false shame in his begging* ». On pourrait choisir de traduire *shame* par « modestie » ou « humilité » autant que par « honte » (choix de la traductrice), ce qui donnerait un sens légèrement différent à la phrase[18]. Du reste, dans la version originale, l'adjectif porte sur un sentiment et non sur une posture affichée. Cela donnerait : « Le *schnorrer* ne s'encombrait pas de fausse modestie lorsqu'il mendiait », ou encore « Le *schnorrer,* comme de juste, ne se sentait pas humilié de mendier », ce qui est serait l'unisson avec la suite de la phrase, laquelle suggère que, non seulement le *schnorrer* ne courbe pas la tête, mais brille sans scrupules. Le fait qu'il ne recherche pas la gratitude des riches le hisse au sommet de l'échelle de la magnanimité tandis que sont illustrées, en creux, son absence de reconnaissance envers les hôtes (il ne rend grâce qu'à Dieu) et son impertinence, avec la mention de ses ripostes humoristiques aux grands magnats visiblement agacés par son orgueil. On quitte donc, dans ce paragraphe, une description historique (dates, données démographiques économiques et sociologiques) déjà teintée d'une certaine ironie mais nimbée de la nostalgie d'un temps révolu où l'entente présidait et où le sacré avait plus de poids, pour laisser place à l'apparition d'un personnage exempt de toute complaisance pittoresque (*no false shame*). Le *schnorrer* appartient au registre du sacré de même que les gargouilles appartiennent à la façade des cathédrales à laquelle elles sont accrochées ; mais, comme eux, il se distingue du plan d'ensemble en lui donnant du relief quand, reçu et trônant à la table de *shabbat*, il tonne d'une voix de chanteur d'opéra et répond avec humour, rehaussant la grisaille par son caractère haut en couleurs. Le *schnorrer*, qui n'est à ce stade du roman qu'un type esquissé, imprime sur ce préambule une tonalité contrastée et burlesque, venant illustrer le renversement : la honte est le problème du riche, le pauvre siège avec fierté.

[18] « *Shame* » *OED.* Voir le deuxième sens de la définition de ce dictionnaire : « *a fear of offence against propriety or decency, operating as a restraint on behaviour* », qui donne, comme synonyme de *shamefastness*, « *modesty* », à la connotation plus positive et que l'on pourrait traduire par son équivalent français « modestie », ou encore par « humilité ».

Quant à l'ensemble du roman de Zangwill, la palette employée obéit à un même rapport de complémentarité plutôt que d'exclusion entre différentes tonalités – même si leurs expressions sont moins concentrées que dans ce préambule. On alterne entre un rendu réaliste de vies de misères et de dénuement, l'expression d'une nostalgie face à la disparition d'un monde (le *ghetto* avant qu'il ne change drastiquement dans les dernières décennies du XIXe siècle) et une propension au débordement de la norme, à l'affirmation vitale et fière de personnages qui y évoluent, propension discernable au plus haut point chez le *schnorrer* mais également chez d'autres figures (Solomon, Esther).

Chez Cohen et Cossery, la tonalité des œuvres oscille entre le constat, voire la dénonciation d'une violence exercée par la société, et, d'autre part, l'affirmation fantaisiste et gaie d'un élan vital, malgré la violence. Là encore, les personnages à l'étude constituent un point de jonction.

2.2. Belle du Seigneur

Dans le chapitre LIV de *Belle du Seigneur*, soit à peu près au milieu d'un roman qui en comporte cent-six, Solal croise la route d'un autre personnage qui se détache de l'ensemble. Il s'agit de la naine Rachel Silberstein. Fille d'un riche antiquaire juif berlinois, elle doit, depuis des mois, se cacher avec sa famille dans une cave sous les menaces des nazis qui gagnent le pouvoir en Allemagne. Elle a recueilli Solal qui, dans un élan suicidaire, est sorti dans les rues de Berlin avec lévite et phylactères. Molesté par les nazis, la poitrine entaillée de croix gammées, il atterrit dans cette cave où Rachel le recueille[19].

Pourquoi la faire apparaître parmi notre galerie de personnages ? Rachel répond aux caractéristiques établies plus hauts des « bonshommes impossibles », au sens où le dénuement qui la marque se combine à l'expression affichée d'un orgueil, d'une conscience de sa valeur. Dénuée, elle l'est à de multiples titres. D'une part du fait de la destitution sociale de sa famille, dont la richesse immense n'assure plus grand chose d'autre que la survie, puisque c'est au prix d'un loyer démesuré que les Silberstein obtiennent le silence du propriétaire de la cave où ils vivent désormais en cachette. Elle l'est en second lieu parce que son physique ingrat l'exclut *a*

[19] *BS*, p. 1254-1255.

priori d'un marché matrimonial où la valeur d'une femme (particulièrement en Occident) est largement indexée sur sa beauté.

> Juchée sur une échelle et une lanterne à la main, la petite créature s'examina avec des mines dans le miroir pendu au mur, puis rougit ses lèvres, enfarina son visage carré, lissa ses gros sourcils charbonneux, lécha son index pour en humecter son grain de beauté, se sourit, descendit enfin et courut vers l'autre bout de la cave, le long des murs suintants, hérissés de longs clous. Arrivée devant l'homme étendu, elle se mit en posture gracieuse, un poing sur la hanche, fredonna avec des sourires spirituels.[20]

Solal, que l'on aura reconnu dans « l'homme étendu », est fasciné par « cette tête privée de cou ». La naine Rachel multiplie les postures, les coquetteries et les minauderies dans cette scène de parade nuptiale parodique, car elle convoite Solal. Contre toute attente, le lecteur se trouve donc en prise avec l'un des thèmes essentiels du roman : la séduction. C'est pourtant Ariane, à la beauté parfaite, qui, la première, avait incarné ce motif lors dans l'une des scènes les plus mémorables du roman, où Solal va tenter de séduire Ariane, dans le deuxième chapitre[21]. Il convient de lire ces deux scènes en parallèle pour voir que, par certaines composantes, elles sont similaires. Comme Rachel, observée par Solal, Ariane se croit seule tandis que Solal l'observe, dissimulé derrière les lourds rideaux de velours de la chambre de la jeune épouse Deume, qui a tout d'une chambre de jeune fille. Avant de l'aborder dans son entreprise de séduction paradoxale, Solal épie Ariane qui s'adonne à sa toilette accompagnée de petites mines et d'un gazouillis sans queue ni tête qui occupe les six pages suivantes. « Entrée en fredonnant l'air de Mozart, elle s'approcha de la psyché, baisa sur la glace l'image de ses lèvres, s'y contempla.[22] »

Dans les deux scènes, un miroir intervient dès la première phrase, au tout début du chapitre, comme si c'était dans la contemplation de soi-même que naissait le flux de paroles. Ariane s'invente un interlocuteur, un dénommé Éric, produit de son imagination, qu'elle finit par congédier : « Au revoir Éric, entre nous soit dit vous êtes un peu idiot vous ne savez que dire oui madame, donc filez jeune crétin, je vais m'habiller somptueusement pour mon propre et privé plaisir[23]. » On adopte un instant la focalisation de Solal qui la regarde, toujours caché

[20] *BS*, p. 1251.

[21] Scène de séduction dont on note qu'elle est déjà paradoxale car Solal veut entreprendre de gagner l'amour d'Ariane en se présentant à elle grimé en vieux juif errant.

[22] *BS*, p. 905.

[23] *Ibid*, p. 909.

derrière les rideaux, « haute et de merveilleux visage, incroyablement bien construite, en noble robe du soir. […] Suivie par une traîne onduleuse, elle se promena orgueilleusement, jetant de temps à autre des regards furtifs vers la glace[24] ».

Sitôt après s'être regardée dans la glace, la naine Rachel s'enquiert du nom de famille de Solal, mais comme celui-ci reste muet de sidération, elle se rengorge et clame à son tour sa désinvolture :

> Rejetant en arrière sa petite traîne d'une ruade, elle se promena avec impétuosité, perchée sur ses souliers de bal à hauts talons, imprimant de brusques envols à sa robe de satin jaune et agitant furieusement son éventail à plumes.
>
> – Peu m'importe d'ailleurs, car je n'ai nulle envie de me marier, dit-elle revenue vers lui et toujours s'éventant à grand bruit de breloques.[25]

Puis Rachel, qui n'en est pas à une contradiction près, reconnaît que « c'est pour [Solal qu'elle] vient de [s]e pavoiser ».

Les deux scènes sont gouvernées par ce jeu enfantin alliant spontanéité et théâtralité, plaisir solitaire et narcissique couplé à la jouissance, non exempte de crainte, d'être regardée par un autre. La vraie différence réside dans le fait que Rachel se sait réellement observée tandis qu'Ariane croit seulement l'imaginer (et ne sait pas qu'elle imagine juste). Ariane se promène « orgueilleusement », ce qui à ce stade ne déroute pas le lecteur, car elle est merveilleusement belle : sa traîne majestueuse est un attribut conforme au reste de la caractérisation. Mais le personnage d'Ariane comporte déjà une dimension burlesque puisqu'elle se plaît, quelques lignes plus tard, à se vêtir d'un bonnet écossais « qui s'accord[e] peu avec la robe du soir[26] », à adopter une démarche et des grimaces qui la défigurent[27]. Ici comme dans toute l'œuvre, le lyrisme de l'amour naissant se couple au burlesque ; on peut même supposer que l'amour de Solal pour Ariane grandit lorsqu'il la voit saboter sa beauté dans un comportement de dégradation similaire à celui qu'il adoptera devant elle, dans la scène

[24] *Ibid.*

[25] *Ibdi*, p. 1251.

[26] *BS*, p. 909. Le béret écossais est un choix vestimentaire qu'elle partage d'ailleurs avec Mangeclous, voir *infra,* fin du chapitre 7.1.2.3.

[27] « Elle déambula, les bras croisés, les mains aux épaules, se berçant d'une mélopée lugubre, trouvant plaisir à en accentuer l'idiotie, essayant une marche niaise, les pieds en dedans. Devant la glace, elle s'arrêta et fit la gâteuse, les yeux ronds, la bouche grande ouverte, la langue pendante, les pieds toujours en dedans. Vengée d'elle-même, elle sourit, redevint belle, remisa le béret écossais, s'étendit sur le lit, ferma les yeux, rêvassa. » *Ibid.*, p. 910.

suivante où il se présente à elle grimé en vieillard juif vêtu d'une lévite et volontairement repoussant. Nuançons toutefois : les règles du jeu ne sont pas tout à fait les mêmes car Ariane ne va pas jusqu'à se déshonorer sciemment devant Solal. Elle éprouve les limites de son honneur à la condition de se croire seule, et de pouvoir ménager son orgueil sans le mettre véritablement en jeu.

L'orgueil de Rachel s'analyse selon des termes un peu différents. Cette naine bossue dépourvue de cou se rehausse par tous les moyens qui sont à sa portée : outre l'échelle sur laquelle elle se juche, les parures, le maquillage, mais surtout son discours, ont pour fonction de la hisser et de dire sa valeur. Sa valeur marchande prend la forme d'une dot mirobolante qui attire déjà les prétendants les plus renommés : « On me dit naine, mais on s'intéresse à moi ! Consulte Rothschild, consulte Bischoffsheim ![28] » Elle souligne aussi sa valeur morale, qu'une « éducation de demoiselle » a modelée (« J'adore bavarder et ma langue est brodée d'intelligence. Paroles françaises à volonté ! » ; Gouvernante française depuis mon plus jeune âge, grâce aux avoirs de mon père ! »[29]) Pour se faire valoir, elle décline aussi ses préférences alimentaires incongrues (« j'aime manger les cartilages […] c'est mutin aussi ![30] »), ou encore la fantaisie de ses tenues (« Ah, mon cher ami, si tu me voyais dans ma matinée rose à poils de singe et pantoufles de même couleur avec bandes de duvet de cygne ![31] ») Ces derniers détails rappellent des traits qui, jusqu'ici, semblaient propres aux Valeureux qui se distinguent par la qualité colorée et hétéroclite de leurs atours, auxquels Rachel ajoute une touche de maquillage.

Lors de cette rencontre de Solal avec la naine Rachel, toute licence est laissée au déploiement de la fantaisie. Or cette scène est aussi le lieu où sont évoqués, de la manière la plus directe qui soit dans ce roman, la persécution des Juifs en général et particulièrement les crimes des nazis :

> « Dans un an, dans trois ans, tu verras ! Ils ne se contenteront plus de nous battre, de nous faire nettoyer leurs parquets sales avec notre langue, de nous suspendre par les bras pliés en arrière ! Attends, je vais crier ! De nous arracher les ongles ou de nous brûler la peau ou de nous étouffer dans l'eau ! Dans un an, dans trois ans, ils feront bien plus ! Leur iniquité montera jusqu'au ciel, a dit mon oncle de religion ou bien de majesté. Ils feront des choses

[28] *Ibid,* p. 1260.

[29] *Ibid.,* p. 1255, puis *Ibid.,* p. 1253. Rachel a en partage avec les Valeureux, particulièrement Mangeclous, le goût pour les expressions élégantes en langue originale

[30] *Ibid.*, p. 1254.

[31] *Ibid.*

> de la grande épouvante ! glapit-elle, et elle s'éventa, puis tourbillonna, puis glapit de nouveau. Toute la population les approuve. Lis les journaux, instruis-toi, ignorant ! Et sais-tu, lorsque vient le Sabbat, sais-tu ce que font mes oncles, celui de majesté et celui de commerce, *sais-tu quoi malgré notre malheur ?* Eh bien écoute ! Ils se regardent et ils essayent de rire un peu, car le Sabbat est le jour du Seigneur, le jour de paix, et respecte-les ! »[32]

La capacité à rire dans le malheur est soulignée par Rachel comme un signe de la grande piété de ses oncles. Cette « gaieté du malheur » est encore célébrée un peu plus loin, au terme d'une déambulation dans la cave où elle est cachée, véritable caverne regorgeant de précieuses œuvres d'art et antiquités accumulées par son père – cette visite offerte par Rachel à Solal se double d'un rappel des persécutions subies par les Juifs, depuis des millénaires. Rachel et Solal découvrent alors les masques de la « fête des Sorts », ceux de la fête juive de Pourim, au cours de laquelle les pratiquants se déguisent. C'est une fête qui comporte à la fois une dimension amusante (on se déguise, on boit du vin) et sérieuse. La dimension morale de l'histoire de la reine Esther est très puissante : selon une interprétation de cette fête, les déguisements sont une référence à la mémoire de cette reine qui, dans l'épisode de la Bible, est habillée en non-juive mais finit par révéler son appartenance pour sauver son peuple. Rachel explique qu'elle se déguise toujours en reine Esther pour l'occasion et invite Solal à se livrer au rituel, initiant par là le basculement vers la deuxième partie de la scène où la tonalité devient à la fois plus burlesque (tendant un masque à Solal, elle l'encourage : « Allons, mets ton faux nez ![33] ») et plus solennelle. Le monologue de Rachel s'arrête alors pour laisser place au récit. Déguisé, installé sur le carrosse, Solal se tient aux côtés de la naine désormais silencieuse.

> Et voici, la naine ôta sa couronne et la posa sur la tête de son frère aux yeux clos, et elle lui couvrit les épaules de la soie de prière et elle lui mit entre les bras les saints rouleaux des Commandements. […] Alors, sortie de l'ombre, elle apparut, haute et merveilleuse de visage, vierge souveraine, Jérusalem vivante, beauté d'Israël, espoir dans la nuit, douce folle aux yeux éteints, lentement allant, une ancienne poupée dans ses bras, la berçant et parfois sur elle se penchant. Elle s'est trompée, souffla la naine, elle croit que c'est la Loi.[34]

« Elle » intervient dans le récit sans être annoncée, pronom avant le nom. Il s'agit de la sœur aveugle de Rachel, présentée explicitement comme une allégorie du judaïsme, tant majestueuse (« haute et merveilleuse de visage ») que faillible : aveugle, elle tient dans ses

[32] *Ibid.,* p. 1252. Nous soulignons.

[33] *Ibid.,* p. 1261.

[34] *BS,* p. 1262.

mains une poupée qu'elle a prise, par erreur, pour le rouleau de la Torah[35]. Cette image dérisoire ne laisse pas d'être solennelle, et ce d'autant plus qu'elle se déploie sur le fond sonore de chants haineux et d'un martèlement de bottes, qui défilent devant le soupirail. Dans cette cave, la célébration de la Loi est finalement assumée par Solal qui, comme la reine Esther, assume enfin son identité en brandissant les rouleaux.

Cette scène centrale illustre combien le ton de *Belle du Seigneur* consiste en un mélange de solennel et de burlesque qui ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, pas plus que l'assomption du pouvoir de l'horreur n'assoupit la propension à retenir tout ce qui peut faire sourire, au milieu du désastre. Essentiel, ce passage l'est aussi parce qu'il crée un effet de rime avec la clôture du roman. Lorsque Solal, empoisonné, s'apprête à basculer dans la mort auprès d'Ariane qui l'a précédé dans le suicide, la vision de la naine fait retour. Le poids d'Ariane qu'il porte dans ses bras est celui d'un corps inerte, comme celui d'une poupée de chiffons : ce poids ramène d'ailleurs Solal à se souvenir de la cave berlinoise. Par ce rapprochement inattendu, le lecteur, qui n'y est pas préparé, doit retourner dans la cave où cet *explicit* l'invite à redescendre, avec la répétition litanique du verbe « garder » au passé simple :

> Chancelant soudain, et un froid lui venant, il la remit sur le lit, et il s'étendit auprès d'elle, baisa le visage virginal, à peine souriant, beau comme au premier soir, baisa la main encore tiède mais lourde, *la garda dans sa main, la garda avec lui jusque dans la cave où une naine pleurait,* ne se cachait pas de pleurer son beau roi en agonie contre la porte aux verrues, son roi condamné qui pleurait aussi d'abandonner ses enfants, ses enfants qu'il n'avait pas sauvés, et que feraient-ils sans lui, et soudain la naine lui demanda d'une voix vibrante, lui ordonna de dire le dernier appel, ainsi qu'il était prescrit, car c'était l'heure.[36]

Solal est transfiguré en messie qui a échoué parce qu'il n'a pas sauvé ses enfants, mais l'échec implique moins une clôture qu'un mouvement de relance, un rythme imprimé à la phrase[37]. Ce rythme est donné par l'anaphore du coordonnant « et » (employé quatre fois) où bourgeonnent des propositions qui agissent grammaticalement sur des plans différents. D'abord au début de la phrase, les deux propositions introduites par « et » décrivent le corps de Solal en mouvement vers la mort (« et un froid lui venant » ; « et il s'étendit auprès d'elle ») ; puis à la fin de la phrase, une proposition se fait le relais du peuple juif que le Messie n'a pas sauvé (« et

[35] Erreur non sans gravité, étant donné l'iconoclasme de la religion juive.

[36] *Ibid.* p. 1611. Nous soulignons.

[37] Sur cette dynamique d'un messianisme sans cesse relancé, voir *infra.* notamment les analyses de Carole Auroy et Maxime Decout, que nous évoquons au chapitre 6.1.3.3.

que feraient-ils sans lui ») et une réponse sous forme de commandement (« et soudain la naine lui demanda ») par quoi la naine prend la parole pour, dans le même temps, la donner à Solal. La dernière parole est donc partagée, en suspens quant à son sens car on ne sait pas de quoi est fait « le dernier appel », et en suspens quant à son lieu : c'est une parole entre elle et lui. À cet endroit où le roman se cite lui-même de façon cryptique (Solal tient Ariane dans ses bras comme la sœur aveugle portait la poupée), c'est bien à la naine Rachel que revient le dernier mot, une parole qui dit le malheur et l'échec, par ses pleurs. Mais sa voix vibrante reste investie de toute la fantaisie et de toute la gaieté dont elle est apparue nimbée pour la première fois, au beau milieu du roman où le lecteur se trouve ainsi ramené.

2.3. Violence et dérision

On trouve aussi chez Cossery des figures qui donnent à ses textes aspérité et ambivalence, les situant entre réalisme et fantaisie, horreur et gaieté, violence et dérision. Suivant l'horizon dessiné par son titre, le roman *La Violence et la Dérision* s'ouvre sur une scène d'une grande brutalité physique et sociale, animée par une tension qui se résout à la fin du chapitre par une farce, dont le dévoilement est dérisoire. Dans une ville proche-orientale qui constitue le théâtre de tout le roman, un gendarme posté à un « carrefour […] distingué » s'apprête à mettre diligemment en œuvre les directives des autorités. Il fait sa ronde dans une chaleur torride qui l'accable au point de se croire en proie à des mirages. Le pouvoir en place, dont les consignes sont rapportées au discours indirect, est ouvertement hostile au peuple des rues qui est comparé à une vermine que le gouverneur entend exterminer :

> L'ambition du nouveau gouverneur était d'assainir les rues et de les préserver de tout ce qui pouvait entacher leur honneur ; il parlait des rues comme de personnes morales. Aussi, après les prostituées, les vendeurs aux terrasses des cafés, les ramasseurs de mégots et autres coquins de moindre importance, il s'était attaqué aux mendiants, cette race pacifique mais si fortement enracinée dans le sol, qu'aucun conquérant avant lui n'avait réussi à exterminer. C'était comme s'il eût voulu débarrasser le désert de son sable.[38]

Les connotations génocidaires de ce discours officiel trouvent un écho dans la complaisance dont fait preuve l'agent de l'ordre, prêt à tout pour accomplir sa mission. Son zèle transparaît ainsi lorsqu'il voit, posté à un coin de rue, « le plus beau mendiant [qu'il] eût

[38] *VD*, p. 8.

aperçu depuis longtemps[39] ». Le superlatif mélioratif campe le gendarme en chasseur plein d'admiration pour sa proie et traduit son empressement à s'acquitter de sa tâche. Il l'interpelle avec vigueur. « Mais le mendiant ne réagit nullement à ses invectives, pourtant meurtrières.[40] » L'apposition introduit l'ironie[41]. Il commence à frapper, mais ses coups de pieds ont pour seul effet de faire s'affaler par terre le mendiant, ce qui provoque la panique du gendarme. « Un mendiant mort, c'était moins que rien ; c'était même un incident à le faire révoquer.[42] » L'équation est posée entre la perte de valeur de sa proie et la menace de révocation du gendarme, équivalence soulignée par un simple parallélisme (« c'était », « c'était ») : le pas est vite franchi entre la quête servile de reconnaissance et le comportement inhumain.

Rapidement, la scène pivote, de sorte qu'elle ne se résume pas à un triste tableau misanthrope :

> Ce qu'on avait tout d'abord pris pour un mendiant de chair et de sang n'était en réalité qu'un mannequin habilement grimé par un artiste consciencieux, et exposé dans cet endroit respectable avec l'intention évidente de narguer la police.[43]

La chute du mendiant, qui s'avère n'être qu'une poupée de chiffons, est suivie de sa décapitation. Le gendarme l'empoigne par le turban et garde en main la tête, détachée du corps, qui vient s'affaisser sur le trottoir. Renversement burlesque et vision d'horreur adviennent dans un même mouvement, par quoi cette première scène répond bien à la polarité annoncée par le titre. Mais à la violence et à la dérision s'ajoute une troisième dimension conférée au texte par l'allure surprenante du mendiant. Voici comment il est décrit de prime abord, avant qu'il ne soit révélé qu'il n'est qu'un pantin :

> C'était un vieillard affreusement ratatiné, avec une barbe grise qui lui rongeait presque tout le visage, et dont la tête disparaissait sous un turban de forme monumentale. Ses yeux clos, aux bords soulignés d'un large trait noir, lui donnaient une apparence équivoque et efféminée, qui était la plus singulière caractéristique qu'on pût observer chez un mendiant.

---

[39] *VD,* p. 7.

[40] *Ibid.*

[41] Sianne Ngai donne la définition suivante de l'ironie qui semble efficace pour soutenir notre propos : « *An evaluative stance hinging on a relationship between the said and the unsaid* ». *Ugly Feelings*, *op. cit.*, p. 10. Sans que lesdites « invectives meurtrières » soient retranscrites au discours direct, la déception et la surprise ressenties par l'agent sont bien dites, quant à elles, par l'adverbe adversatif « pourtant », qui, introduisant le discours indirect libre, fait basculer la phrase dans une situation de focalisation à travers le gendarme.

[42] *VD,* p. 9.

[43] *VD,* p. 9-10.

> De plus, il était vêtu de hardes multicolores d'une extrême fantaisie, qui eussent mieux convenu à un saltimbanque qu'à un homme de sa condition. Cet excentrique vieillard, ancêtre d'une race éternellement poursuivie, semblait plongé dans un sommeil léthargique que ne parvenait guère à troubler le vacarme assourdissant produit par les nombreux véhicules se frayant un chemin au carrefour.[44]

Comme pour le *schnorrer* et la naine rencontrés dans les autres romans, ce personnage se caractérise par le décalage entre le peu de valeur que la société capitaliste lui attribue et, d'autre part, sa vêture fantaisiste et notable, par quoi il se démarque.

Ce décalage est à l'origine du malaise du gendarme qui ne sait y répondre autrement que par davantage de violence. Il est encore confirmé par une chute provoquée par les coups de pied, chute qui donne au mendiant « l'attitude hautement dédaigneuse d'une créature sans vie[45] ». L'aspect hautain demeure dans et par-delà sa décapitation :

> [O]n vit soudain la tête du vieux mendiant se détacher de son cou avec une facilité qui tenait de la magie, et demeurer collée au turban que le gendarme continuait d'agiter dans le vide comme un trophée sanglant.[46]

Le prestige qui émane du mannequin de mendiant est à comprendre selon plusieurs sens. D'abord, la solennité de la mort fait irruption et le nimbe d'une certaine aura. C'est le sens figuré, et finalement le plus courant du prestige. Mais il est aussi prestigieux au premier sens du mot – l'illusion produite par magie ou par un sortilège, l'artifice diabolique[47]. En effet, il donne l'impression d'avoir accompli un tour de magie. Le mendiant crée un relief que l'on remarque sur la façade de la ville dont il est à la fois une émanation, un élément qui appartient au décor, mais aussi un détail qui dérange. Son costume l'inscrit dans une tradition théâtrale (sa désarticulation n'évoque-t-elle pas une marionnettes *Al-Aragoz* ?[48]) et ce maquillage des yeux souligne sans doute aussi le regard critique que porte le mendiant sur le monde qui l'entoure.

Dans chacun des textes, un personnage à la fois essentiel et accessoire se distingue, investi d'un prestige étayé par l'impression qu'il produit à son entrée, avant même que ne soit

---

[44] *VD,* p. 8-9.

[45] *VD,* p. 9.

[46] *Ibid.*

[47] « Prestige », Cntrl.

[48] Nous devons à Touriya Fili-Tullon cette piste des affinités entre certaines mises en scènes de Cossery dans ses romans et la tradition du théâtre de marionnettes ottomanes. Voir « L'ironie de Cossery ou le paradoxe de l'arabesque », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : Lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 63.

esquissé le récit de ses actes. On trouve toujours ce même antagonisme entre, d'une part, une surface disgracieuse et grise qui caractérise les lieux et les figures de la pauvreté dans ses représentations conventionnelles et, d'autre part, la fantaisie, la saillie (tant au sens de l'aspérité que du bon mot), l'excentricité de celui qui manque de tout mais ne manque pas de se parer du superflu.

3. Des humbles disposés à l'humour

Envisagés jusqu'ici comme les points de jonction entre différentes tonalités, dont le mélange crée un ton propre à ces œuvres, ces personnages témoignent en outre d'une certaine disposition à l'humour et à la fantaisie.

Empruntant un terme anglais qu'elle fait le choix de calquer sur le français, la critique Yen-Maï Tran-Gervat propose de désigner comme « humouristes » certains personnages qu'un auteur d'humour, appelé, lui, humoriste, anime sous les yeux de son lecteur. Elle retrace la généalogie de ce terme et ses évolutions sémantiques, rappelant que le mot « humour », hérité de l'anglais, trouve son étymologie dans le français « humeur ». La théorie des humeurs, héritée de la médecine hippocratique, suppose que la santé et le tempérament de chaque homme dépendent de l'équilibre de ses humeurs : suivant celle qui domine, il répond à telle ou telle « disposition », inclinaison, tel ou tel penchant qui incite à voir le monde sous un certain jour[49].

Or la disposition particulière de l'humouriste consiste précisément à faire preuve d'un « *sense of humour* […], qui est conscience souriante de ses propres défauts comme de ceux des autres »[50]. Dans le corpus anglais du XVIIIe siècle examiné par Yen-Maï Tran-Gervat, c'est ce sens de l'humour qui « rend non seulement acceptable, mais louable » l'incongruité et l'excentricité qui caractérisent, par ailleurs, sa personne[51]. Se plaçant volontairement en marge de la société pour éviter d'en être dépendant, l'humouriste fait preuve de distance, qui est un ressort important de l'humour, cette « forme d'esprit railleuse qui attire l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité[52] ». La raillerie, constitutive de

[49] Le dictionnaire d'Émile Littré donne comme premier sens d'humeur « Toute substance liquide ou demi-liquide qui se trouve dans un corps organisé » et comme deuxième sens « Disposition du tempérament et de l'esprit, soit naturelle soit accidentelle ». É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, p. 600.

[50] Yen-Maï Tran-Gervat « La marginalité paradoxale de l'excentrique. Réflexions sur la figure de l''humouriste' anglais au XVIIIe siècle » *in* È. Feuillebois-Pierunek et Z. Ben Lagha (dir.), *Étrangeté de l'autre, singularité du moi*, *op. cit.*, p. 372.

[51] *Ibid.*

[52] « Humour », Cntrl.

l'humour, est cependant à entendre avec certaines nuances : en effet, l'humouriste ne s'y livre pas, tête baissée, en toute circonstance. Son indépendance d'esprit et les valeurs auxquelles il croit l'engagent à s'abstenir de rire quand tout le monde autour de lui s'esclaffe. Lorsqu'il rit, c'est pour souligner ce qui lui plaît et non pour isoler et désigner ce qui déroge à la norme, à l'inverse du rire excluant que peut susciter la satire.

Nous retiendrons les caractères de cette lignée esquissée par Yen-Maï Tran-Gervat et nous demanderons en quoi ils s'appliquent aux personnages de notre corpus[53]. Se reconnaît chez eux une conscience souriante de leurs propres défauts, ou de ce qui leur *fait défaut*. À la fois auteurs et cibles de l'humour, ils sont enclins à identifier les aspects insolites du monde qui les entoure, et prompts à y ajouter de la fantaisie par leur regard et leur comportement. La disposition à l'humour des personnages à l'étude va de pair avec une propension à présenter la réalité de façon partielle ou détournée, par mesure de précaution. Elle implique aussi une tendance à exagérer ses propres défauts, en tant qu'individu mais aussi et surtout en tant que faisant partie d'un ensemble minoritaire ou marginal géographiquement, culturellement ou socialement. Un point commun important entre les humours dont résonnent les œuvres de Zangwill, Cohen et Cossery est leur source communautaire. En outre, y est à l'œuvre une inversion des valeurs entre, d'une part, ce que l'on prend d'ordinaire au sérieux, et, d'autre part, ce qui est jugé frivole, insignifiant ou périphérique. Enfin, les structures de répétition, d'accumulation et de variations constituent cet humour, de même qu'une tendance à jouer avec les règles. Autant de caractéristiques de l'humour des humbles orgueilleux, qu'il convient maintenant d'explorer.

3.1. Frivolité cossérienne

Cossery, dans ses entretiens avec Michel Mitrani, prétend tirer son inspiration du peuple égyptien qu'il a observé activement, et qu'il qualifie de *saheb noukta*, « amateur de l'esprit, de l'humour[54] ». Dans un article consacré à la *noukta* (ou *nokta*, dans sa version francisée), à la fois un genre et un style propre à l'esprit égyptien, Amr Helmy Ibrahim relève des points communs entre celle-ci et les humours juif, écossais, hongrois ou tchèque : c'est « une haine de soi mêlée à une profonde sympathie pour ses propres défauts que la pudeur impose de

[53] Le regard de ces personnages peuvent toutefois également irriguer une veine satirique, comme on le verra dans la deuxième partie de cette étude, particulièrement le chapitre 4.

[54] Cité par Touriya Fili-Tullon, « L'ironie de Cossery, ou le paradoxe de l'arabesque », *in* M. Trabelsi, *L'Ironie aujourd'hui, op. cit*., p. 61.

manifester sous forme de dérision ». Il ajoute que « c'est avec l'humour de l'Europe centrale que l'esprit égyptien présente le plus de similitude »[55].

Amr Helmy Ibrahim fait ce rapprochement à la faveur du statut intrinsèquement minoritaire de ces humours, nés de l'esprit et des mots de populations ayant pris le pli de vivre tout en reconnaissant une domination extérieure, sans pour autant se fondre dans la norme qui prévaut, mais qui les laisse plus ou moins exister, à leur façon. C'est dans ce contexte que s'est forgée la nécessité de ne pas montrer ouvertement aux majorités ce que l'on pense vraiment du pouvoir, mais de trouver les moyens de relever tout ce qui prête à la raillerie, dans ce monde ordonné par d'autres. Cette disposition au détournement se déploie dans l'art, dans les contes, dans le rire. C'est notoirement le cas dans l'humour juif qui, entre autres définitions possibles, a pu être décrit comme un mécanisme de défense dans lequel l'autodérision tient une place importante[56].

On trouve un exemple de *nokta* au début de *Mendiants et orgueilleux*. À peine sorti de chez lui, Gohar croise un mendiant qui se défend de vouloir de l'argent et lui raconte l'histoire de l'âne Barghout. Cette histoire, qui fait intervenir un animal souvent invoqué dans l'humour populaire et dans les fables[57], Gohar la répétera avec délectation à un autre interlocuteur quelques pages plus loin[58].

> Cela s'est passé il y a quelque temps dans un petit village de Basse-Égypte, pendant les élections pour le maire. Quand les employés du gouvernement ouvrirent les urnes, ils s'aperçurent que la majorité des bulletins de vote portaient le nom de Barghout. Les employés du gouvernement ne connaissaient pas ce nom-là ; il n'était sur la liste d'aucun parti. Affolés, ils allèrent aux renseignements et furent sidérés d'apprendre que Barghout était le nom d'un âne très estimé pour sa sagesse dans tout le village. Presque tous les habitants avaient voté pour lui. Qu'est-ce que tu penses de cette histoire ?[59]

---

[55] Amr Helmy Ibrahim, « La nokta égyptienne ou l'absolu de la souveraineté », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 1995, vol. 77, nº 1, p. 205.

[56] Joseph Klatzmann, *L'Humour juif*, Paris, PUF, 1998, p. 6.

[57] Un âne figure également dans le roman *La Violence et la Dérision.* Il occupe une place importante dans le roman des deux égyptiens francophones Albert Adès et Albert Josipovici, *Le Livre de Goha le simple*, Paris, Calmann-Lévy, 1919. Ce roman, préfacé lors de sa parution par Octave Mirbeau, jouant aussi sur l'intertexte de la figure de Nasreddine/Goha, comporte une dimension pittoresque selon Pascale Roux, « Un Effort (1928-1936) : l'égyptianité dans une revue francophone de la transition postcoloniale » dans Daniel Lançon (dir.), *L'Orient des revues (XIXe et XXe siècles)*, Grenoble, UGA Éditions, 2014, p. 115-133. https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.538. Par. 31-32.

[58] *M&o*, p. 17.

[59] *M&o*, p. 13.

À la question posée par le mendiant en clôture de son anecdote, Gohar, en bon interlocuteur de ce dialogue pseudo-socratique, n'apporte pas tout de suite de réponse, prenant le temps de savourer l'allégresse et l'admiration que lui inspirent cette histoire :

> « Ils sont ignorants et illettrés, pensa-t-il, pourtant ils viennent de faire la chose la plus intelligente que le monde ait connue depuis qu'il y a des élections. » Le comportement de ces paysans perdus au fond de leur village était le témoignage réconfortant sans lequel la vie deviendrait impossible.[60]

La *nokta* est à double-fond, comme le sont les fables : en s'achevant par cette question ouverte, elle se présente comme génératrice d'une réflexion, d'une morale qui n'est pas donnée explicitement. Ce n'est pas la naïveté des habitants de ce village de Basse-Égypte qui est visée par l'analogie entre un élu et un âne, mais bien plutôt le pouvoir central. On se souvient que Cossery appartient à la minorité copte, mais surtout à une aristocratie intellectuelle, du fait de ses études et des cercles où il gravite à partir des années 1930, « nourrie par les idées d'une révolution plus intellectuelle que politique[61] ». Dans ses entretiens, Cossery témoigne de peu de foi dans le centralisme et le système des élections politiques et c'est sans doute aussi le point de vue de Gohar, qui focalise à ce moment-là la narration :

> Gohar était anéanti d'admiration. La nature de sa joie était si pénétrante qu'il resta un moment épouvanté à regarder le mendiant. Un milan vint se poser sur la chaussée, à quelques pas d'eux, fureta du bec à la recherche de quelque pourriture, ne trouva rien et reprit son vol.[62]

L'acte de ces pauvres gens n'est pas moqué, il est au contraire célébré parce qu'il dévoile l'inanité du jeu de la représentation électorale. On trouve là le même procédé que celui à l'œuvre dans nombre d'histoires de Nasreddin Hodja, dont on se souvient qu'il est souvent monté sur un âne : « un rusé compère donne une réponse stupide à la question stupide[63] ». La naïveté a toutes les chances d'être le masque d'une grande lucidité. Entre la raillerie et son objet, il n'y a pas de ligne de partage claire, tandis que règne une disposition générale à relever les aspects insolites de la vie, tant du côté des habitants du village, prompts à prendre au pied de la lettre

[60] *Ibid.*, p. 13-14.

[61] T. Fili-Tullon, « L'ironie de Cossery, ou le paradoxe de l'arabesque », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui, op. cit.*, p. 11.

[62] *Ibid.*, p. 14.

[63] M.-C. Bornes-Varol, « Djoha juif dans l'Empire ottoman », art cit, p. 61-62.

les termes du jeu qu'on leur propose (« vous nous donnez le choix entre plusieurs ânes, nous votons pour un âne »), que du côté du mendiant-philosophe, qui se fait le relais de ce bon sens. Cette disposition existe enfin du côté de Gohar, qui prend le temps de laisser résonner l'anecdote. Le caractère risible de ces élections dont la rigueur est dévoyée par un système corrompu, un rite citoyen qui, malgré les apparences, n'a rien de sérieux, semble rappeler à Gohar qu'il n'y a pas d'autre attitude à adopter que le rire, face à la vie et la mort, dont le cycle est rappelé par la vision de l'oiseau prédateur qui rôde et repart bredouille. On ne rit pas aux éclats dans les romans de Cossery, l'horreur reprend trop vite à la gorge. Néanmoins, la lucidité face aux dysfonctionnements de la société et les déséquilibres du monde n'exclut pas la joie, bien au contraire.

C'est aussi le point de vue de Yéghen, pour qui la vraie valeur se mesure « à la quantité de joie contenue dans chaque être » :

> Comment pouvait-on être intelligent et triste ? Même devant le bourreau Yéghen n'aurait pu s'empêcher d'être frivole ; toute autre attitude lui eût semblé hypocrite et empreinte d'une fausse dignité.[64]

Disposition à ne pas prendre au sérieux les sujets jugés d'ordinaire importants (la politique, l'art, la mort, la sexualité), la frivolité est sans doute l'un des termes les mieux choisis par Cossery lui-même, pour définir son humeur d'écrivain. Il donne une idée précise de cette humeur lorsqu'il expose l'art poétique de Yéghen :

> Ainsi en était-il de sa poésie ; elle était le langage même du peuple parmi lequel il vivait ; un langage où l'humour fleurissait malgré les pires misères. Sa popularité dans la ville indigène égalait celle du montreur de singe et du montreur de marionnettes. Il considérait même que son mérite n'était pas au niveau de ces amuseurs publics ; son ambition eût été d'être l'un des leurs. Il n'y avait en lui aucune ressemblance avec l'homme de lettres soucieux de sa carrière et de sa réputation immortelle ; il ne recherchait ni la gloire, ni l'admiration. Les poèmes de Yéghen étaient composés avec les simples mots quotidiens ; ils étaient à la portée de compréhension d'un enfant comme d'un adulte, sentis avec un instinct infaillible de la vie dans ce qu'elle a de plus authentique.[65]

Plusieurs éléments dans ce passage permettent de comprendre l'art de Cossery, dont on retiendra ici deux lignes principales. D'une part cette disposition, que l'on trouvait déjà chez Cohen avec la naine Rachel, à saisir toute occasion de gaieté, même celle qui sourd de la misère,

[64] *BS*, p. 53.

[65] *Ibid.*

terreau propice à l'humour. Comme souvent, Cossery reprend là une métaphore galvaudée, sans même prétendre la raviver : « un langage où l'humour fleurissait malgré les pires misères ». D'autre part, il opère un renversement axiologique par lequel la valeur est indexée sur la joie que recèle chaque être. Le créateur de joie par excellence est le saltimbanque. L'emploi des termes mélioratifs : « admiration » et « mérite » signalent que, symétrique à la poétique de la frivolité, il y a l'intention déclarée de traiter avec sérieux les sujets jugés d'ordinaire frivoles : le spectacle de rue, les animaux, l'enfance. Le saltimbanque, et le poète, qui voudrait lui ressembler, brillent au-dessus de « l'homme de lettres » par une propension à voir et à créer l'insolite, c'est-à-dire la réalité qui nous étonne par son caractère inhabituel – un singe dressé sur ses pattes, un pantin animé. L'ambition ultime reste d'amuser son public. Le poète, comme le saltimbanque, traduit cet insolite en des termes simples, à la portée de tous. On retrouve cette polarité dans les romans de Cossery : une originalité dans les thèmes et les personnages choisis, d'une part et, d'autre part, une langue limpide, classique. On pourrait même dire que cette langue est « humble », non pas au sens moral où l'humilité donne « le sentiment de notre propre faiblesse et notre insuffisance [66] », mais en un sens plus littéral, renvoyant à l'étymologie latine d'*humus, humilis* : le sol. C'est en étant proche du sol que le caractère insolite de la réalité vous saute aux yeux, et de préférence en observant les choses sous la lumière crue du soleil zénithal qui aplatit tout, ou bien, au contraire, en scrutant la nuit noire. C'est dans ces conditions que l'humour de Cossery se déploie le mieux.

Voyons maintenant comment se caractérise l'humour dans l'œuvre de Cohen, qui a aussi à voir avec une conception de l'humilité.

3.2. Humour et veine humaniste de Cohen

Une section consacrée à l'humour chez Cohen ne prétendra pas suffire à épuiser cette dimension essentielle de son œuvre, qui a déjà donné lieu à des réflexions nourries dans des travaux de qualité[67]. Intégrant certaines conclusions de ces travaux, il s'agira, en se concentrant

[66] « Humilité », É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, p. 600.

[67] Mentionnons les ouvrages suivants, à titre non-exhaustif. Le livre souvent cité de D. R. Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, *op. cit.* Le travail de thèse de *Claire Stolz, La Polyphonie dans* Belle du seigneur *d'Albert Cohen : pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, 1998. Maxime Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.* Concernant les Valeureux, on renvoie à des travaux déjà mentionnés : l'ouvrage de Judith Kauffmann, *Grotesque et marginalité : variations sur Albert Cohen et l'effet-Mangeclous*, Bern, Peter Lang, 1999, et l'article de N. Thau, « Humour, irréalisme et autodéfinition identitaire. Le rôle des Valeureux dans la quête identitaire cohénienne », art cit. L'ensemble de ce numéro des Cahiers Albert Cohen est consacré au thème « Jouissances et Réjouissances » chez Cohen. Voir également numéro 22 de ces Cahiers qui publia en 2012 les actes d'une journée d'étude consacrée à Mangeclous, *Retour sur Mangeclous.* Enfin, un chapitre où il est question

sur les parties de l'œuvre où les Valeureux et leur constellation sont mis au centre, de montrer en quoi l'humour chez Cohen contribue à magnifier les personnages à l'étude.

Là où, dans *Solal* (1930) et *Belle du Seigneur* (1968), la place accordée aux personnages marginaux grignote le centre occupé par le protagoniste Solal, elle va l'engloutir dans les deux romans que sont *Mangeclous* (1938) et *Les Valeureux* (1969)[68]. Philippe Zard note une inflexion entre ces deux romans comiques. Dans *Mangeclous*, les « figurants passent provisoirement au premier plan » pour constituer une véritable « farce » où « le rire prend les rênes du roman et en commande la structure »[69]. Dans *Les Valeureux,* Solal n'apparaît même plus et les autres personnages s'autonomisent. Déjà connus du lecteur, ils vont verser le texte dans un comique d'un certain genre : celui du « retour attendu (et souvent [de] l'amplification) de scènes familières » que Philippe Zard, dans son introduction au roman*,* compare au comique des figures du cinéma muet américain, Charlot et les Marx Brothers[70]. Pour prendre la mesure de la drôlerie de ces pages, on pourrait se contenter des délices du florilège et ouvrir au hasard l'un ou l'autre de ces volumes qui regorgent d'épisodes burlesques et de verve comique. On se concentrera sur deux moments de *Mangeclous*. Le premier est situé aux chapitres VI et VII, c'est l'épisode de la petite lionne. Le second est dans le chapitre XXXVIII, c'est l'équipée salésienne des Valeureux. Ces deux passages sont particulièrement bien éclairés par deux mises au point apportées par Cohen quant à sa conception de l'humour : en premier lieu, dans une longue intervention d'auteur qui prend place à la fin du chapitre XXXIII dans la première version de 1938 de ce même roman, expurgée par la suite[71]. En second lieu, dans une correspondance encore inédite.

Dans le chapitre VI de *Mangeclous*, une fois les présentations des Valeureux faites, on pénètre dans la demeure de Mangeclous, sombre cuisine-cave encombrée de dossiers juridiques où cuisent à gros bouillons des confitures que Mangeclous déguste à la louche. Là, sommeillent ses trois fils âgés de trois, quatre et cinq ans. Par leur accoutrement, leurs dénominations et leur

---

de Cohen, écrit par Philippe Zard, « Humour juif, humour antisémite : trouble dans le genre ? » dans Florence Leca-Mercier et Anne-Marie Paillet (dir.), *Le Sens de l'humour. Style de l'humour. Style, genres, contextes,* Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2018, p. 235-249.

[68] Qui sont en fait les deux romans intermédiaires, car on se souvient que la genèse des *Valeureux* précède celle de *Belle du Seigneur*. Voir *infra* pour la mise au point sur cet ordre de publication, chapitre 1.2.2.3.

[69] Philippe Zard, « Mangeclous – Présentation », A. Cohen, *Solal et les Solal*, *op. cit.*, p. 341.

[70] Philippe Zard, « Les Valeureux – Présentation », *Ibid.*, p. 658.

[71] Cette intervention de l'auteur est reproduite à la note 592 figurant dans A. Cohen, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1279-1280.

manière de parler, les bambins prolongent les traits caractéristiques des Valeureux (exagération et inflation verbale), et plus précisément ceux de Mangeclous : anachronisme, surenchère fantaisiste, habileté et ingéniosité, qui s'expriment par une verve théâtrale et se combinent à un idéalisme à toute épreuve[72].

« Affublés de redingotes noires », « pieds nus écartés », ils sont « sombres, noirs et voraces comme leur père », caractérisation détonante pour de si petits êtres[73]. Ils répondent à divers surnoms affectueux et souvent grotesques, attribués par Mangeclous (« fleurs de ma rate », « mignons de l'âme », « mes jasmins » etc.) ou par le narrateur (« pingouins »). Comme une farce que l'on ajoute en cuisine ils s'amalgament à la présence déjà débordante de Mangeclous. En plus des sobriquets qui fleurissent pour les désigner, on apprend que ces bambins possèdent plusieurs noms : le benjamin a un premier prénom (« Lénine ») doublé d'un « prénom intime » (« Lord Isaac and Beaconsfield Limited »), l'aîné s'appelle plus simpelment « Mussolini », et le puîné écope de « Vicomte de Bonmarché [comme] nom honorifique »[74]. Ces surnoms renvoient à divers faisceaux qui aimantent l'admiration de Mangeclous : les hommes d'État, totalitaires ou conservateurs (avec la référence à Benjamin Disraeli, Lord Beaconsfield, premier ministre de l'ère victorienne[75]), la puissance de l'Angleterre, pour ce qu'elle comporte de tradition aristocratique et de rayonnement mercantile – autant de caractéristiques condensées au gré de l'opportunisme inventif de Mangeclous qui, en cas de dictature mondiale, saurait ainsi prouver sa fidélité à l'un ou l'autre camp.

Ces enfants savent en outre marcher dans les traces de leur père lorsqu'il faut répondre avec diligence aux interrogations auxquelles il les soumet : réciter des formules de politesses enflées ou entonner le chant national anglais. Ils sont obsédés par la nourriture (Mangeclous les affame autant qu'il les chérit, c'est là l'un des éléments d'humour noir de ce passage), et par la

[72] N. Thau, « Humour, irréalisme et autodéfinition identitaire. Le rôle des Valeureux dans la quête identitaire cohénienne », art cit.

[73] *M*, p. 391.

[74] *M,* p. 394.

[75] Dans le prénom intime du benjamin, « Beaconsfield » pourrait logiquement désigner une société, comme il est suivi par le syntagme *Limited* qui renvoie d'ordinaire vers le statut d'une société de capitaux dont les titres de propriétés sont des actions. Le nom propre évoque aussi le titre du Premier ministre Benjamin Disraeli (qui était Lord Beaconsfield), où l'on voit que, dans l'esprit de Mangeclous, les niveaux de référence se rejoignent en un joyeux mélange qui défie toute logique sinon associative. En attribuant ce nom à un bébé juif corfiote, Cohen rappelle avec humour les origines juives de Disraeli qui fut élevé dans la foi anglicane. Il y a une différence subtile mais réelle entre ce clin d'œil inventif d'une part, et d'autre part l'antisémitisme grossier qui conduisit par exemple des contemporains de Zangwill à comparer de façon systématique ses traits physiques à ceux de Disraeli. Voir, à ce sujet, M.-J. Rochelson, *A Jew in the Public Arena*, *op. cit.*, p. 31.

spéculation. Affolé parce qu'il vient d'apprendre qu'une petite lionne s'est échappée de sa cage dans la ménagerie, Mangeclous va chercher ses fils, « dans l'impasse des Puanteurs au bout de laquelle ses rejetons étaient en train de jouer à un jeu mystérieux qui consistait à se prêter réciproquement un sou[76] ».

La présentation comique des enfants atteint son point culminant lorsqu'ils imaginent au pied levé une entreprise visant à garantir la sécurité des Juifs céphaloniens face aux griffes de la petite lionne :

> Les trois petits compères, fort bien élevés par leur père, reculèrent d'effroi et, d'un seul mouvement, se couvrirent le visage en grands tragédiens. – Ô journée noire pour notre peuple ! cria l'aîné. – Ô machination antisémite ! s'exclama le bambin de trois ans.[77]

En plus de l'incongruité qu'il y a à s'imaginer une telle chorégraphie performée par de très jeunes enfants, la simultanéité mécanique, avec laquelle l'emphase est singée, crée le rire[78]. Le surinvestissement d'un parent dans l'éducation de ses enfants, épinglée plus tard par Cohen dans *Le Livre de ma mère,* est ici la cible d'une douce moquerie de Cohen qui achève de camper Mangeclous en performeur expert dans l'art de la plainte outrée.

L'idée vient vite au second de ses fils « d'utiliser subtilement ce malheur » et de fonder « une société anonyme mondiale pour la protection des Juifs contre la lioncesse ». Les frères renchérissent et affinent le projet : recruter des mercenaires chrétiens armés et « monter une compagnie d'assurances contre les risques de dévorement », toutes choses que Mangeclous exécutera à la lettre dans le chapitre suivant[79]. S'y ajoutera, étant donné le succès de cette entreprise, la création par Mangeclous d'une « Compagnie de transport antiléonin », une sorte de cage-omnibus que les Juifs de Céphalonie crédules et peureux empruntent quand ils ne restent pas barricadés chez eux.

---

[76] *M*, p. 398-399.

[77] *M*, p. 400.

[78] Quoi de plus vital et a *priori* spontané que les gestes et paroles d'un très petit enfant, et quoi de plus mécanique qu'une mauvaise performance théâtrale ? C'est la conjonction du vital et de la mécanique qui produit l'effet comique, selon l'idée souvent citée de Bergson dans son essai de 1900, *Le Rire.*

[79] *M*, p. 400.

> Les voyageurs marchaient en même temps que la cage, poussée par les pauvres hères de deuxième classe qui appuyaient contre les barreaux non leurs mains – ils craignaient trop les griffes de la lioncesse – mais de vieux balais.[80]

Lorsque l'on aperçoit Michaël marcher tranquillement, la folie se propage :

> Des femmes s'évanouirent, un vieux cabbaliste à l'esprit dérangé se mit à danser et des enfants entrèrent en épilepsie. Des adolescents haranguèrent Michaël en latin tout en lançant des œillades mauresques pour voir s'ils étaient admirés. Les cages imploraient.[81]

Cette situation apocalyptique n'est pas sans rappeler des scènes de démence générale occasionnée par de faux-messies aux périodes millénaristes qu'un écrivain comme Isaac Bashevis Singer a représentées dans son roman *Satan à Goray*[82]. L'épisode héroï-comique se clôt vite et la tension retombe en douceur quand la petite lionne est ramenée, docile, par un gentil chien. Entre temps, Mangeclous a fait des « affaires d'or ».

> Les dames endiamantées allaient, en cages plus somptueuses encore, faire leurs visites d'après-midi. Ces véhicules, tendus de satin cramoisi et dénommés Lioncess's Cabs, étaient la propriété d'une société concurrente mais secrètement contrôlée par Mangeclous. Mystère de la finance.[83]

On pourrait déceler ici une dimension satirique qui prend pour cible, en plus de la vanité des riches, la propension de certains individus opportunistes d'une communauté en péril à faire chou gras de la peur régnante, parce qu'ils sont plus malins ou moins scrupuleux que les autres. Cette parodie d'une stratégie d'autodéfense dans la perspective d'une attaque imminente fait écho aux pogroms que les Juifs corfiotes ont connus et plus largement aux dangers qu'encouraient les Juifs en 1938. Néanmoins, plus que la satire, c'est l'humour qui prévaut dans ces pages. On le lit moins comme une énième caricature d'un Juif capitaliste véreux que comme le lieu où la machine de l'ingéniosité fantaisiste de Mangeclous s'emballe à l'infini, déployant l'idée de génie germée dans l'esprit rêveur de son fis de quatre ans :

[80] *M*, p. 404.

[81] *M*, p. 406.

[82] Isaac Bashevis Singer, *Satan à Goray*, traduit par Marie-Pierre Bay, Paris, Stock, 2010. Ce roman écrit en *yiddish* par Singer est d'abord paru en traduction française sous le titre *La Corne du bélier.*

[83] *M*, p. 405.

> Les Grecs riaient beaucoup. Mais les Juifs laissaient rire ces inconsidérés qui ne craignaient point la mort, sans doute parce qu'ils sentaient, disait Mangeclous, que leur vie était sans importance.[84]

Cette remarque du narrateur insérée dans l'épisode comique rapporte au discours indirect une pensée de Mangeclous, comme on ferait appel à un argument d'autorité. Elle donne une clé pour comprendre le sens de l'humour cohénien. Faire rire, nous dit-il, ne nous rabaisse en rien. En se barricadant outre mesure, ou en profitant malicieusement de la poltronnerie des autres, certes, on prête à rire, mais on révèle aussi le prix que l'on attribue à sa propre existence, ou à celle des autres – humblement, on en reconnaît la précarité à hauteur proportionnelle de sa valeur.

Cohen ne dit pas autre chose dans un passage expurgé de la version de 1938 du roman, où il campe clairement sa posture d'auteur :

> J'aime rire et souvent de ce que j'aime le mieux. Je me suis amusé avec certains de mes personnages. Mais il ne faut pas qu'on généralise ni qu'on interprète mal. Je m'explique.
>
> Les Valeureux et les Juifs de Céphalonie. Il se peut que quelques rares Israélites – peut-être moins attachés à leur race que moi – soient choqués par certaines scènes de ghetto. Je pense à ceux qui avaient manifesté avec violence leur mécontentement aux premières représentations de mon *Ézéchiel* à la Comédie Française. L'humour est une des faces de l'amour. Ma raillerie est tendre.[85]

Cette tendresse pour les défauts de sa communauté, cet amour de ses propres travers est réaffirmé dans sa correspondance avec André Spire qui, après la lecture de *Mangeclous* en 1938, accusait Cohen d'inspirer des sentiments antisémites à ses lecteurs, par la peinture de ses Juifs caricaturaux. Cohen s'en défendait en ces termes :

> J'espérais que vous comprendriez qu'un écrivain vraiment juif peut aimer aussi les travers de sa race de même qu'un mari peut aimer les rides de sa femme ou qu'un enfant la lourdeur ou les dents déchaussées de sa mère.[86]

---

[84] *Ibid.*

[85] A. Cohen, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1280.

[86] Cet échange, faisant partie d'une correspondance encore inédite entre André Spire et Albert Cohen, est cité par Philippe Zard dans « Humour juif, humour antisémite : trouble dans le genre ? », art cit. p. 248.

Cohen prête à rire de sa communauté à travers ses personnages, dont il amplifie les traits, témoignant d'une certaine « disposition théologico-culturelle à l'autodérision », caractéristique de l'humour juif[87] .

On gagne à mettre cette disposition en perspective avec celle qui se déploie dans d'autres contextes culturels, ainsi le contexte égyptien. Comme dans l'anecdote de l'âne Barghout chez Cossery, c'est toute une population fictionnelle qui entre en scène, une population à la marge géographiquement et sociologiquement (le village de Basse-Égypte, les Juifs du *ghetto* céphalonien) caractérisée par une propension à prendre au pied de la lettre des directives qui font autorité, parce qu'elles semblent venir du centre. « Votez pour un âne » ; « adhérez à la compagnie d'assurance contre les risques de dévorement » : chacune de ces injonctions emprunte et détourne un vocabulaire officiel[88]. Par leur comportement apparemment naïf, ces populations décrédibilisent ce centre, tout en réaffirmant la valeur de leur propre existence, en se prêtant à une vaste blague qui, en dernière analyse, les rend très humains et les magnifie aux yeux des personnages qui focalisent la narration et se font le relais de la raillerie tendre de l'auteur[89].

Pour reprendre les termes de Maxime Decout, le roman *Mangeclous* répond au « principe d'accumulation d'épisodes dans une trame narrative dont le fil directeur est le voyage des Valeureux, proposant en cela une structure qui rappelle celle du conte voltairien[90] ». Ce qui est mis au premier plan n'est pas l'action principale mais les digressions, sur lesquelles d'autres digressions viennent parfois se greffer, comme c'est le cas pour l'épisode de la petite lionne qui se branche sur la présentation déjà digressive de la progéniture de Mangeclous.

Une autre digression, de type parenthétique (au sens où rien n'a évolué dans l'action principale entre le début et la fin de l'épisode), a lieu au chapitre XXXVIII de *Mangeclous*. Les Valeureux sont arrivés en Occident, où ils sont venus retrouver Solal à Genève. Celui-ci les a

[87] P. Zard, art. cit., p. 235.

[88] Mangeclous télégraphie à divers comités juifs « tous extrêmement mondiaux » p. 403 : les marges communiquent entre elles, le qualificatif de « mondial », réhaussé d'un adverbe superlatif, est présenté comiquement comme le gage ultime de leur importance.

[89] Cette raillerie tendre est réservée aux personnages qui assument leur faiblesse. De manière significative, elle s'applique par exemple à Hippolyte Deume, dans *Belle du Seigneur*. En revanche, son épouse Antoinette et son beau-fils Adrien sont la cible d'une satire redoutable.

[90] Maxime Decout, « Mangeclous à sauts et à gambades », *Cahiers Albert Cohen*, 2012, n° 22, p. 27. L'auteur de l'article reprend l'expression de Montaigne, qui l'emploie pour décrire son propre style. Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, III, 9, p. 973.

tous (hormis le galant Michaël, resté en ville) envoyés camper dans le proche massif du Salève. Le comique de cet épisode ressortit à une structure d'exagération commune à celle de l'épisode de la petite lionne : les préparatifs excessifs des quatre cousins anxieux amplifient et caricaturent un trait que Cohen épingle chez son peuple : le manque d'habitude de la nature sauvage et les frayeurs qu'elle suscite chez lui. Sur deux pages entières, toutes les emplettes de cet attirail hétéroclite et encombrant sont détaillées ; elles comportent quelques éléments pratiques, mais pour la plupart du superflu.

> [Un] réchaud à pétrole ; divers instruments de musique ; des pièges à perce-oreilles ; des cartes d'état-major ; des culottes en drap de Bonneval ; des piolets ; des souliers de phoque à petites chaînes antidérapantes et ferrage Tricouni ; des blousons en cuir de rhinocéros avec manches à pivot permettant des mouvements aisés dans les précipices…[91]

Cette longue liste très drôle, couronnée par la reproduction d'une carte de visite de voyage que Mangeclous fait imprimer *ad hoc* en cent exemplaires, laisse la place au récit de leur équipée qui ne dépassera pas les contreforts du massif. Le récit est alors coupé net par une intervention de l'auteur qui, s'avisant soudain du risque de longueurs dans son écriture, s'en ouvre sans pudeur au lecteur : « Hâte de finir. Je vais aller vite et dire brièvement[92]. » Même l'humour ne se prend pas au sérieux. Lorsqu'il menace de se complaire dans une formule d'écrivain bien éprouvée et quelque peu attendue, Cohen s'empresse de gripper la mécanique. C'est aussi en cela que l'on peut parler à l'égard de ce roman, selon l'expression de Maxime Decout la reprenant de Montaigne, d'un rythme « à sauts et à gambades ».

La suite fait écho à l'épisode de la petite lionne : les Valeureux rencontrent une vache placide puis un chaton de deux mois face auquel tous prennent leurs jambes à leur cou, sauf Saltiel qui l'accueille sur ses genoux et se voit soupçonné par ses amis d'être « un peu chrétien » pour savoir ainsi dompter un tigre. Une dimension spirituelle s'ajoute à l'épisode comique lorsque Salomon, finalement gagné par la tendresse que lui inspire le petit fauve niché sur sa poitrine, lui récite discrètement le Décalogue dans une scène que nimbe une solennité très douce. Plus tard, les Valeureux sont rentrés à Genève. Parachevant le ridicule de leur expédition dont ils ont d'abord tenté de se vanter devant Michaël, Scipion et Jérémie, avouent leur aversion pour la montagne : « Il est incontestable, dit Saltiel, que la montagne a deux inconvénients qui

[91] *M*, p. 582.

[92] *M*, p. 584.

sont l'altitude et les pierres[93] ». C'est alors que les amis croisent la route d'un petit oiseau chantant l'aube. Le chapitre se clôt sur la contemplation émerveillée de ce morceau de nature pure par les sept amis, donnant lieu à une épiphanie, au sens que la critique du modernisme littéraire donne à ce terme[94] :

> Et soudain, dans une foudroyante illumination, tournoyante et craquante, Mangeclous comprit que Dieu aimait chaque être en particulier d'un amour absolu, qu'il aimait spécialement cet oiseau et spécialement le ridicule homme de rien nommé Mangeclous et son plus infime insecte et chaque reptile et même cette petite pierre pointue.[95]

Mathieu Bélisle voit, dans ce passage, une illustration de la valorisation de ce qu'il appelle, après Pierre Michon, la « vie minuscule » : entreprise à la fois esthétique et éthique consistant à la fois à grossir les traits des personnages grotesques (au premier chef Mangeclous), et d'autre part à accorder une attention particulière à des manifestations de cette vie minuscule : le chaton, l'oiseau mais aussi des insectes ou animaux plus répugnants, ou encore les personnages « en marge des marges » que sont Salomon, Scipion et Jérémie[96]. Cette valorisation de la vie minuscule est une façon pour Cohen de dire son amour du faible, de celui qui assume sa fragilité et sa rencontre avec l'échec. Le propre de la vie minuscule est aussi de donner lieu à des mouvements de bascule entre les différentes tonalités que déploie Cohen dans ses romans, lesquelles sont associés à des registres : de l'héroï-comique au lyrique (en passant parfois par des notations sèches et coupantes), du ridicule au solennel.

L'attention au détail est un élément clé de l'humour cohénien, un humour humaniste, comme le note Philippe Zard, qui y décèle une teinte chrétienne :

> La veine humoristique de Cohen est une veine humaniste mâtinée de christianisme… Un humanisme qui promet, comme les Béatitudes, le « royaume des cieux » aux pauvres et aux simples, aux humiliés et aux offensés.[97]

---

[93] *M*, p. 587.

[94] L'épiphanie désigne « l'inépuisable richesse du réel qui se manifeste (c'est le sens étymologique d' "épiphanie", une manifestation dans la lumière) pour le regard averti de l'artiste », selon le sens rappelé par Dominique Rabaté, « L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi » dans *L'instant romanesque*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 54.

[95] *M*, p. 588-589.

[96] Mathieu Bélisle, « Mangeclous ou la vie minuscule », *Cahiers Albert Cohen*, 2012, nº 22, p. 11-24.

[97] A. Cohen, *Solal et les Solal*, *op. cit.*, p. 346.

Si Solal correspond au Messie tel que la tradition juive le conçoit et l'espère selon Mathieu Bélisle[98], Salomon et les autres « petits saints naïfs » illustrent plutôt le Messie tel que le christianisme l'entend[99]. Il y a sans doute lieu de déceler une tonalité chrétienne dans cette proclamation de la dignité des petits et des humiliés, que l'on peut rapprocher du message d'amour délivré par Jésus. Mais on y distingue aussi un écho du hassidisme, ce courant du judaïsme qui voit dans chaque élément de la création une manifestation de Dieu. Cette spiritualité inspira la « pensée de la rencontre » formalisée par Martin Buber, lequel écrivit dans la *Revue Juive* fondée par Cohen. Par ses élans de joie, le petit Salomon semble répondre parfaitement à la doctrine du Baal Shem Tov[100]. Ce dernier est à l'origine du courant mystique hassidique qui, au début du XVIIIe siècle, valorisa la foi simple des humbles face à l'érudition talmudique, prônant la joie populaire contre l'élitisme austère des autorités religieuses. Le hassidisme attribue une importance toute particulière au corporel, aux repas rituels, à la joie, à la danse, au chant, à la musique, et à l'humour qui a dans cette tradition une fonction thaumaturgique, guérisseuse de la mélancolie des âmes et de leur détresse face aux horreurs des pogroms.

Ainsi, Cohen, de manière comparable à ce que fait Cossery, s'empare des décalages que produisent la coexistence et les rencontres d'un centre et de périphéries, d'une autorité et de satellites, d'un groupe et d'individus en marge de ce groupe, qui en marquent les limites en matière de tolérance sociale. Dans les épisodes humoristiques étudiés, les marginaux miment, non sans nonchalance et fantaisie, des caractéristiques du pouvoir central, révélant par là le caractère vain de ceux qui sont investis d'autorité par ce centre. L'humoriste s'attache à célébrer toute manifestation de vie, même humble, même insignifiante, par son attention au détail. Les deux auteurs sont toutefois différents sur ce dernier point : là où, chez Cossery, l'insignifiance est glaçante et révèle souvent l'inanité de l'existence, le ridicule des petits est au contraire magnifié par Cohen, au double sens où il les grossit et leur reconnaît une valeur.

---

[98] Cet aspect est étudié par Carole Auroy dans *Albert Cohen, une quête solaire*, *op. cit.* L'ouvrage se concentre sur le versant occidental de l'œuvre de Cohen, c'est-à-dire les romans centrés autour de Solal et de ses entreprises héroïques.

[99] M. Bélisle, « Mangeclous ou la vie minuscule », art cit. Le critique souligne la « christianisation » du judaïsme dans le roman, du fait de cette valorisation du petit qui rejoint le discours des Béatitudes.

[100] Baal Shem Tov est le nom donné au rabbin Israel ben Eliezer qui, né cinquante ans après les pogroms de Chmielnicky (évoqués dans le chapitre précédent, point de départ de la « période des *schnorrers* »), fonda en Pologne le courant hassidique au début du XVIIIe siècle. Voir Jean Baumgarten, *La naissance du hassidisme : mystique, rituel, société, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2006. Voir, du même auteur, *Le Baal Shem Tov : mystique, magicien et guérisseur*, Paris, Albin Michel, 2020.

3.3. Zangwill, les traits d'un humour ashkénaze-britannique

Le nom de Zangwill se rencontre dans toutes les anthologies de l'humour juif[101]. Arme du marginal, l'humour met au défi les normes prévalant dans une communauté culturelle, ou dans la confrontation asymétrique entre deux communautés. Sous les atours d'un esprit de légèreté, il peut protéger celui qui l'emploie en déstabilisant les frontières sociales, politiques et culturelles qui limitent ou étouffent les individualités. S'inscrivent dans la continuité d'une telle conception générale de l'humour les études sur l'humour juif, qui trouvent leur origine dans l'analyse qu'en a faite Sigmund Freud[102]. L'humour juif, tel que Freud l'étudie en 1905 dans *Le Trait d'esprit et sa relation avec l'inconscient*[103], s'est cristallisé aux XVIIIe et XIXe siècle dans le monde ashkénaze des *shtetls* d'Europe de l'Est, à un moment où les communautés juives font l'épreuve d'un renouveau intellectuel et culturel, notamment par les deux mouvements que sont la *Haskalah* (les Lumières juives) et le courant hassidique. Dans ce contexte où le judaïsme traditionnel se réforme de l'intérieur, la pratique de l'humour souligne la nécessité d'une telle mutation[104]. Il serait toutefois réducteur de n'y voir qu'un instrument circonstanciel. Plus en amont, l'humour juif relève d'une certaine « disposition théologico-culturelle », une « inclination à rire de soi »[105] analysée par Freud dans son étude sur le trait d'esprit, où il affirme ne pas connaître un peuple plus enclin à l'autodérision que le peuple juif, affirmation qui a été énormément reprise et commentée.

Pour comprendre de quoi relève cette autodérision, il faut voir qu'elle prend sa source dans l'écartèlement entre deux sentiments contradictoires : d'une part, l'idée constitutive que tout membre de la communauté juive fait partie d'un peuple élu par Dieu et, d'autre part, la réalité d'un destin semé d'épreuves et de souffrances pour cette même communauté. Être choisi par Dieu pour incarner ce peuple qu'il abandonne sur terre, être candidat à la punition, voilà qui ferait du peuple juif l'objet de la première blague juive, dont l'auteur serait Dieu lui-même.

---

[101] C'est toujours le titre ou un extrait de *The King of Schnorrers* qui y est cité. À titre d'exemple, Moshe Waldoks et William Novak, *The Big Book of Jewish Humor*, New York, Collins, 2006, p. 181-189. Judith Stora-Sandor (éd.), *Le Rire élu : Anthologie de l'humour juif dans la littérature mondiale*, Paris, Gallimard, 2012, p. 149-155. Marc-Alain Ouaknin, *La Bible de l'humour juif*, Paris, Michel Lafon, 2012, p. 130.

[102] Dan Ben-Amos, « The "Myth" of Jewish Humor », *Western Folklore*, 1973, vol. 32, n° 2, p. 112.

[103] Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, vol.VII.

[104] Voir le propos introductif de Jarrod Tanny à son étude de la ville d'Odessa, un des lieux où a fermenté l'humour juif d'Europe de l'Est : *City of Rogues and Schnorrers: Russia's Jews and the Myth of Old Odessa*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, p. 13-14.

[105] P. Zard, « Humour juif, humour antisémite : trouble dans le genre ? », art cit, p. 235.

Cette contradiction comique donne lieu à une certaine perspective sur l'existence que certains s'aventurent à résumer ainsi : « un humour optimiste sur le long terme, mais pessimiste sur les court et moyen termes[106] ». Ce pessimisme s'énonce sur un certain ton pour lequel le *yiddish* possède un terme : le *kvetch*, soit le besoin de se plaindre en toute circonstance. Cette complainte (que d'aucuns appelleraient complaisance) est non seulement le pendant mais aussi le corollaire de l'optimisme fondamental du peuple juif. Sans pessimisme, pas d'optimisme. Car se déclarer satisfait d'une situation, ce serait oublier que l'on est fondamentalement en exil, et ce serait donc oublier ce que l'on est. C'est parce que l'on se plaint avec l'intensité du désespoir que l'on peut justement se rappeler que l'on est en exil, que l'on n'a nulle part où aller. C'est ce qui donne la place nécessaire pour envisager d'accueillir la venue future d'un messie, c'est-à-dire espérer. C'est-à-dire tout simplement continuer de vivre.

La coexistence contradictoire des sentiments d'élection et d'abandon qui caractérise l'humour juif donne lieu à une certaine tournure d'esprit fonctionnant au moyen de traits, par lesquels il s'exprime prioritairement. Freud s'est appliqué à l'étudier dans son ouvrage qui, s'il n'est pas exclusivement consacré à l'humour juif mais bien aux interprétations techniques de l'humour en général et du trait d'esprit en particulier, rapporte un certain nombre d'histoires qui circulent dans la diaspora juive. Ces techniques sont les mêmes que les modes de travail du rêve décrites par Freud six ans plus tôt dans *L'Interprétation des rêves* : condensation, déplacement, présentation par le contraire ou par une toute petite chose. Dans un bref article de 1927 consacré à l'humour, Freud définit le trait d'esprit comme « la contribution au comique que fournit l'inconscient[107] ». Pour expliquer en quoi consiste cette contribution à l'humour que fournit l'inconscient, Freud va chercher en premier lieu des exemples de *schnorrers*.

Il y a tout lieu de croire que Freud a lu *The King of Schnorrers* en 1905, date à laquelle il publie *Le Trait d'esprit et sa relation à l'inconscient*. C'est ce que suggère Stefania Rutigliano dans un article où elle analyse de façon minutieuse la manière dont le comique de cette fiction s'articule, selon les techniques du trait d'esprit décrites par Freud[108]. En effet, si le roman de Zangwill n'est traduit en allemand qu'en 1922, Freud, qui lisait l'anglais, a bien pu prendre connaissance de la version originale alors qu'il se trouvait justement, pour la préparation de cet

[106] « *Like the Jewish people, Jewish humor is optimistic in the long run, but pessimistic about the present and the immediate future* ». M. Waldoks et W. Novak, *The Big Book of Jewish Humor*, *op. cit.*, p. XIV.

[107] S. Freud, *Œuvres complètes, op. cit.,* vol. XVIII, p. 140.

[108] Stefania Rutigliano, « Il motto di spirito e la tradizione ebraica nello "schnorrer" di Israel Zangwill », *Between, Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature*, 2016, vol. 6, nº 12.

ouvrage, en train de « collecter des histoires juives pleines de profondeur », comme il l'écrit dans une lettre adressée à Wilhem Fliess datée du 22 juin 1897. Que Freud ait lu ou non Zangwill, il reste que *Le Trait d'esprit* comporte plusieurs occurrences du personnage folklorique de *schnorrer*. L'une de ces histoires juives est annoncée par Freud comme un « modèle totalement pur et transparent du trait d'esprit par déplacement » :

> Un *schnorrer* vient solliciter un riche baron afin d'obtenir de lui un secours financier qui doit lui permettre de faire un voyage à Ostende : les médecins, dit-il, lui ont recommandé d'aller aux bains de mer pour se rétablir. « C'est entendu. Je vais vous donner quelque chose pour vous aider », dit le riche. « Mais êtes-vous obligé d'aller précisément à Ostende, la plus chère de toutes les stations balnéaires ? » Réponse du *schnorrer* sur le ton de la remontrance : « Monsieur le baron, quand il s'agit de ma santé, rien n'est trop cher pour moi. »

Suit le commentaire de Freud,

> Voilà assurément un point de vue adéquat mais qui ne l'est justement pas dans le cas d'un quémandeur. La réponse est donnée du point de vue d'un homme riche. Le *schnorrer* se conduit comme si c'était son propre argent qu'il devait sacrifier pour sa santé, comme si l'argent et la santé concernaient la même personne.[109]

En cela consiste le déplacement, qui intéresse Freud dans le cours de sa démonstration. C'est en effet le même procédé qu'emploie Manasseh Da Costa alors qu'il escamote le banquier Grobstock. Ainsi dans le chapitre 2 du roman, intitulé « *Showing how the King reigned* », Grobstock comprend que les habits qu'il a prêtés au *schnorrer*, vêtements de luxe portés mais valant encore leur prix, ont déjà été revendus. Manasseh s'en justifie de la façon suivante à son bienfaiteur : « "*You did not expect me to wear them ? No, I know my station, thank God."* »[110]

Là encore, se jouxtent sentiment d'élection (« je suis un roi qui doit tenir son rang ») et plainte outrée (« on voudrait me forcer à porter des nippes que je n'ai pas choisies »), deux éléments constitutifs de l'humour juif, dont le *schnorrer* fait le nerf de sa rhétorique.

Le roi des *schnorrer*s n'est pas qu'une machine à produire des traits d'esprit. Sa trajectoire jusqu'au chapitre final constitue le déploiement d'un trait d'esprit, une visualisation maximale de ce déplacement (« traiter l'argent du riche comme le sien ») qui a le temps de

[109] S. Freud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 68.

[110] *KS,* p. 48. « – Vous ne pensiez pas que j'allais les porter, quand même ? Non, grâce à Dieu, j'ai conscience de mon rang. » *RS*, p. 47.

s'imprimer dans l'esprit du lecteur. Si bien qu'à la prochaine occurrence du terme *schnorrer*, ce seront non seulement des histoires juives du folklore répétées avec d'infinies variations, mais aussi une formule narrative singulière qui pourront se présenter à son esprit. Cette formule est celle de l'escamoteur qui, partant du principe que les choses lui sont dues, parvient à faire fondre les privilèges où sont assis les nantis, dont les certitudes et le sentiment de bien-fondé vacillent, ne serait-ce que momentanément.

Le personnage de Manasseh chez Zangwill incarne avec force les caractéristiques d'un humour juif transhistorique et diasporique, déployé sous une forme narrative plus longue qu'une simple plaisanterie. Sa singularité tient aussi au fait que ce personnage comique illustre un humour propre à un certain courant littéraire et journalistique britannique de la fin du siècle appelé *New Humour*. C'est une période où le lectorat s'étend considérablement au Royaume-Uni, à la suite d'une loi sur l'enseignement primaire de 1870 (*Elementary Education Act*, ou *Forster's Education Act*, du nom du député qui l'a portée) : en réaction, les publications périodiques se développent. Certains écrivains prennent le parti d'assumer pleinement ce phénomène de démocratisation de la consommation littéraire plutôt que de sombrer dans un automatisme conservateur consistant à critiquer cette massification. Le label *New Journalism* leur est d'abord accolé de manière péjorative, avant qu'ils ne le reprennent à leur compte[111]. Les figures de proue en sont l'*outsider* Jerome K. Jerome (auteur de *Three Men in a Boat*[112]), l'Écossais élevé au Canada Robert Barr, et le Juif de l'*East End* Israel Zangwill : « *A small group of ambitious young men, uncertain of their social or literary status but eager to make their mark on literary London* »[113].

Zangwill collabore entre 1892 et 1895 au journal *The Idler*, où il publie *The King of Schnorrers* sous forme de feuilleton. La posture de ces auteurs, brocardée comme vulgaire par des critiques qui voient d'un mauvais œil les tenants de ce que l'on se met à nommer le *New Humour*, est celle d'un anti-intellectualisme couplé à une exubérance comique, parfois

[111] Dans une étude consacrée à la rubrique collective du journal *The Idler,* « *The Idler's club* », Laura Fiss rappelle que l'expression vient du critique Matthew Arnold. « The Idler's Club: Humour and Mass Readership from Jerome K. Jerome to P. G. Wodehouse », *Victorian Periodicals Review*, 2016, nº 49, p. 418.

[112] Paru en 1889 à Londres, J. W. Arrowsmith.

[113] Ils sont littéralement vus comme une menace pour les lettres anglaises, comme en témoigne cette critique extraite du journal de bon ton *The Standard* cité par Laura Fiss, L. Fiss, « The Idler's Club », art cit, p. 419.

slapstick[114] ; elle s'exprime dans un style accessible et informel[115]. Au sein du magazine *The Idler,* Zangwill est l'un des rédacteurs de la rubrique collective « The Idler's Club », une sorte de club virtuel qui se distingue par son ouverture : il compte de nombreuses signatures (dont celles de femmes, qui n'avaient pas droit de cité dans la majorité des clubs du *West End*) et se signale par des appels à contribution adressés directement aux lecteurs du magazine. Le titre de cette rubrique est tout à fait dans le ton du *New Humour* : « *light, self-deprecatory, conversational humour characteristic of table talk or club chatter* »[116]. La revendication du statut d'auteur oisif (*idler*) peut se comprendre comme une célébration de l'acquisition récente, par la strate sociale moyenne inférieure de la société britannique, d'un temps de loisir. Un temps qui peut justement être dévolu à la lecture. Le club, en tant qu'institution exclusive et fermée, anti-démocratique, constitue logiquement une cible privilégiée pour les auteurs du *New Humour,* prompts à rire de toute affectation sociale ou marque de snobisme. Ceci ne les empêche pas de fréquenter des clubs dans la vie réelle, à une période où adhérer à un club et souscrire à un magazine participaient souvent d'un même mouvement, le journal et le club constituant « deux formes d'entreprise à but lucratif offrant une structure au loisir et à la sociabilité[117] ». Dans ce contexte, et grâce à la fantaisie des auteurs du *New Humour*, le « club des oisifs » devient une sorte « communauté imaginaire » dont les contours peuvent être sans cesse redéfinis, du fait de son statut virtuel[118]. Avant même que ne circule, comme bon mot, la citation de Groucho Marx (au sujet d'un club californien): « *I don't want to belong to any club that will accept me as a member* », les corédacteurs de la rubrique « The Idler's club » embrassent et exaltent déjà les paradoxes de cette institution[119].

---

[114] Le terme, qui désigne un genre d'humour impliquant une dimension physique parfois violente et toujours exagérée, vient de l'anglais. Le *Slap stick* est le bâton claqueur, une férule double inoffensive et sonore, inspirée des instruments des bateleurs italiens.

[115] « *To its critics the exuberant comic writing of Jerome and his circle was anti-intellectual literary slapstick, produced by non-university educated writers for a newly literate mass readership*. » Carolyn Oulton, « "Making Literature Ridiculous": Jerome K. Jerome and the New Humour », *Dickens Studies Annual*, 2017, vol. 48, nº 1, p. 273.

[116] L. Fiss, « The Idler's Club », art cit, p. 420.

[117] « *Readers "subscribed" to both a club and a magazine; each was essentially a profit-making business that provided a structure for leisure and sociability* ». *Ibid.*, p. 416. Meri-Jane Rochelson rappelle en outre dans sa biographie qu'au début des années 1890, Zangwill fut un habitué du club des Playgoers dont il prit la direction en 1904. *Children of the Ghetto*, *op. cit.*, p. 11.

[118] L. Fiss, « The Idler's Club », art cit, p. 417. Fiss se réfère à la notion de communauté imaginaire développée par Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [1983], Londres, Verso, 2006.

[119] On trouve cette phrase sous de multiples formes, rattachée à de nombreuses situations. Dans son autobiographie *Groucho and Me,* Groucho Marx raconte qu'il l'a adressée au Delaney club, auquel, au cours de sa carrière

Zangwill a consacré des récits au thème du club et de ses mécanismes d'exclusivité : *The Bachelors' Club* (1891) et *The Old Maids' Club* (1892), réunis en 1898 sous le titre *The Celibates' Club, Being The United Stories of The Bachelors' Club and The Old Maids' Club,* Londres, Heinemann, 1898. La complaisance puérile mise par les membres à organiser la sélectivité de leur cercle passe par l'édiction d'une liste de commandements et l'établissement d'une mythologie interne, révélant un certain malaise au sein d'un monde moderne contre lequel le club se dresse comme une protection. Paru peu de temps après la publication du cycle des célibataires qui lança la célébrité de Zangwill, *The King of Schnorrers*, dont le sujet est ouvertement juif et dont l'action se déroule au XVIIIe siècle, ne semble pas, à première vue, jouer sur la même corde. C'est pourtant un récit où la mobilité sociale du héros s'accomplit à la faveur d'une force humoristique qui prend pour cible l'esprit de club ainsi que l'idée élitaire selon laquelle le loisir et l'oisiveté devraient rester des privilèges de gentlemen et de nantis. Les deux derniers chapitres, intitulés respectivement « *Showing how the King dissolved the Mahamad* » et « *Showing how the King enriched the* Synagogue », couronnent la trajectoire victorieuse du *schnorrer* qui parvient à enrayer le fonctionnement du Conseil des Cinq administrant les affaires de la communauté hispano-portugaise des Juifs londoniens. Cette institution est présentée par le narrateur selon un procédé qui rappelle celui employé pour présenter le « club des célibataires », comme on va le voir.

Répond au nom de club toute « association de personnes ayant en partage des sympathies, des vocations ou se reconnaissant mutuellement pour toute autre raison, amenées à se réunir régulièrement selon certaines règles, en un lieu propice à leur divertissement, en vue d'une coopération ou d'interactions sociales », selon l'*Oxford English Dictionary*[120]. Si l'on suit cette définition, le Mahamad n'est autre chose qu'un club de vieux messieurs désœuvrés, s'adonnant

hollywoodienne, il adhéra puis adressa sa démission au motif qu'il ne voudrait jamais appartenir à un club qui l'accepterait de l'avoir pour membre. On se réfère ici à une biographie récente de Groucho Marx où l'auteur propose une critique fournie des interprétations courantes (tant par des universitaires que par un film de Woody Allen) de cette formule. Lee Siegel, *Groucho Marx: The Comedy of Existence*, New Heaven, Yale University Press, 2015, chap. 6. Soulignant combien l'humour des Marx Brothers puise dans la culture ashkénaze, Siegel démontre qu'il serait réducteur de ne voir dans cette phrase (et, plus largement, dans l'humour juif) la manifestation d'un humour fondé sur la haine de soi : l'auto-dérision est certes ici la forme que prend l'insulte, soulignant la réversibilité de la polarité exclusion/inclusion, mais ce qui est à l'œuvre ici est avant tout, selon Lee Siegel, la négation du monde autour de soi pour se ménager un espace de liberté. *Ibid.*

[120] Nous nous référerons désormais à l'*Oxford English Dictionary* sous la forme *OED*, précédée du nom de l'entrée lexicale entre guillemets. « Club », *OED.* « *An association or society of persons of like sympathies, of a common vocation, or otherwise mutually acceptable, meeting periodically (under certain regulations) at some house of entertainment, for social intercourse and cooperation.* » L'entrée précise que ce sens devient très commun dans la vie anglaise des XVIIe et XVIIIe siècles.

à la mission de fossiliser les règles de vie arbitraires qui s'imposent depuis des siècles à la communauté séfarade londonienne. Voici comment est décrite la pièce dans laquelle se réunit périodiquement le Conseil du Mahamad : « *The Council Chamber was of goodly proportions, and was decorated by gold lettered panels, inscribed with the names of pious donors, thick as saints in a graveyard, overflowing even into the lobby*. »[121] Dans *The Bachelors' Club,* le narrateur est intra-diégétique. Il relève également les ornements des murs du salon où se réunissent les douze membres du club des célibataires (dont il fait partie). Pour pallier la pénurie de membres fidèles, le club a opté pour une grande fresque où Diane et Tolstoï, éplorés, regrettent la trahison des apostats (ceux qui ont fini par se marier) : leurs noms y sont listés en forme d'avertissement sévère[122]. Dans l'un et l'autre cas, l'attention sourcilleuse portée à des commandements dont on ne connaît plus l'origine est la garantie de l'existence de ces cercles, qui ne peuvent survivre qu'à condition que ces règles soient suivies à la lettre. Pour Zangwill, il y a là matière à une satire directe (dans *The King of Schnorrers*) ou indirecte (*The Bachelors' Club*) de l'acception littéraliste de la religion. Notons toutefois que le conseil du Mahamad est présenté au moment même où il va être mis en danger et dissous, ce qu'annonçait le titre du chapitre. C'est une institution tyrannique mais en déclin, comme le suggère la notation humoristique du narrateur qui pointe du doigt l'égocentrisme de ceux qui prétendent représenter la communauté : « [*T*]*heir oligarchy would undoubtedly be a byword for all that is arbitrary and inquisitorial but for the widespread ignorance of its existence. To itself the Mahamad was the centre of creation*[123] ».

La teneur du trait d'esprit du narrateur tient ici à un procédé fréquent dans les histoires juives. Il repose sur un contraste entre le caractère hyperbolique de l'hypothèse introduite par « si » (décrivant une situation très éloignée des conditions réelles, voire une réalité inversée), et, d'autre part, la deuxième composante de la phrase, conséquence hypothétique de la prémisse hypothétique. La pertinence de cette conséquence est douteuse car tout repose sur un aspect très ponctuel, qui se trouve grossi dans le tableau d'une réalité distordue. Ce trait d'esprit fonctionne sur le même modèle que : « Si Paris était tout petit / on pourrait le mettre en bouteille » ou « Si j'étais Rothschild / je serais plus riche que lui, car à sa fortune s'ajouterait l'argent de mes petits

[121] *KS*, p. 109. « La vaste chambre du Conseil s'ornait de panneaux où s'inscrivaient en lettres d'or les noms de pieux donateurs, serrés comme des saints dans un cimetière. Ils débordaient jusque dans le hall. » *RS*, p. 104.

[122] *The Celibates' Club…, op. cit.,* p. 8.

[123] *RS*, p. 100. « [C]ette oligarchie serait restée l'archétype absolu de l'institution arbitraire et inquisitoriale, n'était l'oubli total dans lequel elle est tombée. Le Mahamad se prenait pour le centre de l'univers. » *KS*, p. 105.

cours particuliers ». En l'occurrence, le narrateur dit que, si l'institution du Mahamad n'était pas tout à fait inconnue (elle est en effet largement oubliée à l'heure où écrit Zangwill), alors le nom propre Mahamad serait proverbial. La moquerie n'est pas sans ambiguïté : elle s'attaque à une institution fantôme, morte-vivante, dont le déclin est déjà programmé. Comme le rappelle la traductrice, ce récit nous offre « l'image d'un monde en transition, une société traditionnelle minoritaire composée d'immigrés persécutés au sein d'une société dominante[124] ». Le Mahamad est présenté au lecteur à une étape de son développement proche de la fin. Les causes du déclin de cette institution deviennent claires lorsque Manasseh est convoqué par le Mahamad parce que, rappelons-le, on lui reproche de donner la main de sa fille séfarade, à un Ashkénaze, ce qui contrevient aux règles de la communauté (les *haskamoth,* pluriel de *haskamah* qui signifie accord en hébreu). Manasseh est convoqué par le tribunal, mais le paradoxe de la situation est qu'il est le seul à connaître en détail la loi de la communauté dans la langue portugaise d'origine. Citant correctement les textes de loi, il soutient que Yankele a le droit d'épouser sa fille. Bien plus, son futur gendre devrait bénéficier des privilèges d'usage : lire la Loi à haute voix devant le Conseil lors du *shabbath* qui précèdera son mariage. L'argumentation du *schnorrer* repose sur son interprétation du statut d'étranger à la communauté. Il démontre en effet que le désir émis par Yankele de se joindre à la communauté séfarade doit être perçu comme un hommage et non comme une menace :

> "*But the Elders will not impose any such conditions on my son in-law," said Manasseh, skirting round another chair so as to bring his forefinger to play upon the Chief of the Elders, on whose left he had now arrived in his argumentative advances. "In the first place he is not one of us. His desire to join us is a compliment."*
>
> […] *Again the sonorous Portuguese rang out, thrilling the Councillors with all that quintessential awfulness of ancient statutes in a tongue not understood.*[125]

Celui qui ne fait pas partie du club est aussi celui qui en connaît le mieux le règlement, disposant des moyens de revenir à sa source en langue originale et de jouer sur les mots. Grâce à son savoir et à son esprit, le *schnorrer* force les portes du conseil le plus restreint de sa communauté,

[124] Postface de Marie-Brunette Spire, *RS,* p. 162.

[125] *KS,* p.119-120. « Les anciens n'imposeront pas de telles conditions à mon gendre, dit Manasseh en louvoyant autour d'une autre chaise pour pointer son index en direction du doyen des anciens, à la gauche duquel il était arrivé au terme de son raisonnement ambulant. En premier lieu, il n'est pas des nôtres. Son désir de se joindre à nous équivaut à un hommage. […] De nouveau, la salle s'enfla des fortes sonorités portugaises ; les conseillers tressaillirent de respect devant d'antiques prescriptions rédigées dans une langue qu'ils ne comprenaient plus. » *RS*, p. 113-114.

avant d'en provoquer la dissolution. Du même coup, il exalte discrètement et efficacement les privilèges de l'étranger (« *he is not one of us* »).

Cette résolution est à l'image de l'attitude de Manasseh dans tout le roman, où il se distingue par sa capacité à forcer l'entrée d'un espace qui lui est fermé. Quelques pages plus tôt, tandis que le Mahamad attend que le convoqué se présente, ce dernier est en train de s'entretenir avec le financier Grobstock, dont il force la complicité. Prétendant ne pas entendre les appels insistants du bedeau de la synagogue qui a le mauvais goût de l'appeler par un nom raccourci, il prend le temps de finir sa conversation (à sens unique) avec Grobstock :

> *"Tell* the gentlemen *of the Mahamad," said Manasseh, with reproving emphasis, "that I shall do myself the pleasure of being with them presently. Nay, pray don't hurry away, my dear Grobstock," he went on, resuming his place at the German magnate's side—"and so your wife is taking the waters at Tunbridge Wells. In faith, 'tis an excellent regimen for the vapours. I am thinking of sending my wife to Buxton—the warden of our hospital has his country-seat there."*[126]

La réplique de Manasseh est bien dans le ton du *New Humour* tel que décrit plus haut : affectant un ton familier (*my dear Grobstock*) pour évoquer un sujet léger (les loisirs de leur épouse) – il crée une communauté imaginaire dans laquelle il aspire de force le financier qui n'a, quant à lui, aucune envie de se laisser prendre dans cette ambiance décontractée. Du reste, sa performance ne manque pas d'autodérision. D'abord, il force la camaraderie sur un fond de sexisme, lorsque leur épouse est évoquée sous le seul angle des maux physiologiques (*vapours*). Puis, le *schnorrer* souligne son « intention » d'envoyer sa femme en cure, laissant comprendre implicitement que pour mener à bien ce projet, il faudra compter sur l'hospitalité d'un tiers – en l'occurrence, le gardien de l'hôpital qui s'avère avoir une maison de campagne à Buxton et qui n'est vraisemblablement pas au courant des intentions parasitaires du *schnorrer*. En prenant pour acquis la complicité de son interlocuteur – qui vient de se faire parasiter et doit maintenant être le témoin de l'amorce d'un nouveau cycle de parasitage –, et en le forçant à une conversation oiseuse dans la salle d'attente du tribunal communautaire, Manasseh ne craint pas de faire perdre du temps au financier. Il l'intègre de force dans son *ethos* d'oisif, de celui qui

[126] *KS,* p. 111-112. « Vous répondrez à ces messieurs du Mahamad, dit Manasseh avec une emphase chargée de reproche, que je me ferai un plaisir d'être à eux dans un instant… Non, je vous en prie, mon cher Grobstock, restez-donc, poursuivit-il en retournant auprès du financier. Ainsi votre femme est allée prendre les eaux à Tunbridge Wells ? Ma foi, c'est un excellent remède contre les vapeurs. J'ai moi-même l'intention d'envoyer ma femme à Buxton : le gardien de notre hôpital y a sa maison de campagne ». *RS*, p. 105.

traîne et divague dans cette salle des pas perdus[127]. Il montre ainsi que son loisir vaut bien autant que celui des riches.

Par ces deux forçages consécutifs, le roi des *schnorrers* contourne les barrières sociales et économiques et affirme que l'esprit de club n'a pas de raison d'être, et qu'en outre, le loisir doit être accessible à tous. L'efficace de sa stratégie tient essentiellement au ton qu'il emploie et à la légèreté avec laquelle il occulte les scrupules dont d'autres s'entoureraient. Cette stratégie, qui vise à rendre caduques les mécanismes d'exclusion, tout en maîtrisant les règles mieux que quiconque, constitue la spécificité du *schnorrer* zangwillien, qui est en cela à la fois le parangon de l'humour juif et le digne émule du *New Humour*.

***

Dans ces œuvres, qui ne se cantonnent jamais à une approche pittoresque de leur sujet, les personnages de marginaux prestigieux sont associés à différentes tonalités que l'on s'est efforcé de rendre perceptibles à travers ce chapitre. Le ton global qu'ils donnent à l'œuvre est de l'ordre de l'écart : tant entre ces tonalités décrites que vis-à-vis d'une norme. La nature de cette disposition à l'écart a été éclairée par la référence aux sources communautaires et minoritaires des traditions d'humour où puisent les trois auteurs. C'est, dans les trois cas, un humour de parasite (si l'on prête attention à l'étymologie du préfixe grec *para-* signifiant à côté, à la marge) : parasites d'un centre dont il vise une décrédibilisation, et par lequel ils ne se laissent jamais aspirer. L'objet de la suite de ce travail est de montrer en quoi ils en présentent non seulement un contrepoint, mais s'avèrent porteurs d'alternatives passant par la redéfinition des valeurs exaltées par les sociétés capitalistes occidentales.

[127] L'oisif est celui que visent les panneaux affichés par l'ordre public qui, en Grande-Bretagne, annoncent : *no loitering*.

Deuxième partie : Des chevilles oisives de la critique

Chapitre 4 – Critiques parasitaires de la modernité

Les œuvres de Zangwill, Cohen et Cossery sont orientées par des personnages qui ne cessent de passer des frontières, qu'elles soient géographiques, entre îles ou côtes méditerranéennes, culturelles, sociales ou morales. Par leur disposition à un humour d'humbles qui puise sa force dans la conscience de ce qui leur fait défaut, ils brouillent les seuils qu'ils traversent et mélangent les tons. Cette opération de brouillage renvoie vers un sens dérivé du terme « parasite », relevant du champ de la télécommunication : le parasite comme « signal imprévisible se superposant à un message et le perturbant[1] ». Leur intervention se fait sur le mode de la superposition : soit elle s'insère dans des épisodes à forte dimension comique qui viennent se surajouter à la trame principale plus sérieuse et la parodient (Cohen et Zangwill), soit cette intervention introduit une attitude d'étonnement sur le monde qui ne prétend rien y ajouter mais se contente d'en constater les abus et les absurdités (Cossery). Le décalage est le ressort de leur humour ; décalé, le parasite est étymologiquement cet être situé « à côté ». Le décalage décrit aussi la situation existentielle de personnages qui se refusent à choisir entre les deux termes de l'alternative stricte à laquelle voudrait les réduire l'expérience moderne : « vendre sa force de travail » ou « mourir de faim »[2].

Parce qu'ils refusent cette alternative, assumant d'être en décalage par rapport à la rationalité moderne, ces personnages ressortissent bien à la définition la plus courante du parasite telle que les modernes l'ont substituée à la figure antique de commensal à la table des dieux[3]. Le parasite dans le monde moderne est en effet synonyme d'un pique-assiette ou d'un écornifleur : une « personne qui vit et prospère aux dépens d'une autre personne ou d'un groupe de personnes[4] ». Myriam Roman a montré, dans un chapitre à la jonction entre l'étude socio-économique et le commentaire littéraire, comment cette figure de parasite est devenue l'objet

[1] « Parasite », Cntrl.

[2] K. Polanyi, *La Grande Transformation*, *op. cit.*, p. 222. Dans les premières pages du chapitre intitulé « Le marché et l'homme », Polanyi montre que la mise en place d'une société de marché se reconnaît dans le fait que ces dernières (contrairement aux sociétés organiques qui les précèdent) peuvent « laisser l'individu mourir de faim » comme sanction incitant au travail.

[3] « Parasite », Cntrl. Le premier sens dans la Grèce antique est une fonction : celle de « l'assistant d'un prêtre, qui prenait soin des provisions des dieux et qui était invité à prendre part aux repas communs ». Ce n'est que par extension que le parasite prend son sens péjoratif de « personne qui recherchait les repas publics au Prytanée et, par la suite, les tables bien servies chez les riches, payant son écot en empressements, en complaisances, en bassesses », avant de devenir l'un des types de la comédie gréco-latine.

[4] *Ibid*.

de discours social, particulièrement au XIXe siècle avec l'essor d'une société moderne correspondant à l'ascension et au triomphe de la bourgeoisie qui se donne la notion de production comme fondement social[5]. Dans ce contexte, le parasite a une fonction repoussoir parce qu'il incarne celui qui ne vit ni de ses biens, ni de son travail, qui est donc en dehors des circuits de production.

Il y aurait donc matière à s'interroger sur la potentialité critique et théorique de ces figures de parasites qui, comme le rappelle Michel Serres, ne sont ni tout à fait en dehors ni tout à fait en dedans : « le préfixe *para* qui signifie voisin, à côté de, mesure une distance, comme un écart léger[6] ». S'il est le lieu de la transformation, le parasite, comme le *clinamen* chez Lucrèce, induit « une déviation minime […] qui peut le rester jusqu'à s'annuler, qui peut croître jusqu'à transformer un ordre physiologique en un nouvel ordre[7] ». Cette alternative – soit un effet nul, soit la possibilité d'une transformation conséquente – constitue un indice non de sa fragilité mais d'un a-dogmatisme fondamental, d'une souplesse de comportement qui n'exclut pas la radicalité de la critique du monde occidental moderne que le parasite fait émerger. C'est en ce sens que nous nous proposons de parler, à leur propos, de chevilles de la critique des sociétés de marché : non pas des chevilles ouvrières mais bien des chevilles oisives, au sens où par leur écart loin du travail tel que la société de marché en dessine les conditions, une position de rejet radical s'articule.

1. Regards sur l'Occident moderne

L'émergence de la société de marché, dont les trois œuvres à l'étude articulent une critique, a fait l'objet d'une analyse par Karl Polanyi dont nous présenterons brièvement les apports. Polanyi a montré dans *La Grande Transformation* que l'économie de marché libre n'est pas l'expression inévitable de la nature humaine, mais une construction socio-historique. Ce n'est qu'à partir des années 1830 que le marché économique, conçu comme une entité à part entière et obéissant à des lois fixes, se met à fonctionner comme tel en Occident. Dans cet ouvrage d'économie et d'anthropologie qui eut et continue d'avoir un retentissement

[5] Myriam Roman, « Sociétés de Parasite », M. Roman et A. Tomiche (dir.), *Figures du parasite*, *op. cit.*, p. 157-176.

[6] M. Serres, *Le Parasite*, *op. cit.*, p. 256.

[7] *Ibid.*, p. 365.

important[8], Polanyi défend l'idée selon laquelle une économie de marché mute en une société de marché lorsque trois types de biens sont soumis à la logique de l'échange et se trouvent traités comme des marchandises, des quasi-marchandises ou des marchandises fictives. Les trois entités dont parle Polanyi sont le *travail*, la *terre* et la *monnaie*. Dès lors qu'elles entrent sur le marché, celui-ci leur affecte un prix.

> La transformation [vers un système de marché] suppose chez les membres de la société un changement de leur mobile d'action : le mobile du gain doit se substituer à celui de la subsistance […]. Tous les revenus doivent provenir de la vente d'une chose ou d'une autre et, quelle que soit la vraie source des revenus d'une personne, on doit les considérer comme résultant d'une vente.[9]

C'est ce qui s'est produit au cours du XIXe siècle, dont la civilisation fut économique au sens où elle choisit de se fonder sur le mobile du gain, alors même que celui-ci n'avait jamais auparavant été « élevé au rang de justification de l'action et du comportement dans la vie quotidienne[10] ».

Polanyi montre ainsi que l'installation des sociétés occidentales dans un système de marché au XIXe siècle est inédite. Si l'on considère des sociétés antérieures, on constate qu'il peut tout à fait y avoir commerce sans qu'aucun profit n'intervienne, ni en monnaie ni en nature. Le marché, que Polanyi définit comme un lieu de rencontre aux fins de troc, d'achat ou de vente, peut donc exister en dehors d'une société de marché. Cette mutation vers la société de marché ne se produit que lorsque l'on passe de marchés isolés à une économie de marchés régulés vers des marchés autorégulateurs. Voici comment Polanyi définit ces derniers, où

> […] on s'attend que les humains se comportent de telle sorte à gagner le plus d'argent possible : telle est l'origine d'une économie de ce type. Elle suppose des marchés sur lesquels l'offre des biens (y compris les services) disponibles à un prix donné sera égale à la demande au même prix. Elle suppose la présence de la monnaie, qui fonctionne comme pouvoir d'achat entre les mains de ses possesseurs. La production sera donc commandée par les prix, car c'est des prix que dépendent les profits de ceux qui orientent la production. […] L'autorégulation implique que toute la production est destinée à la vente sur le marché et que tous les revenus proviennent de cette vente. Il existe par conséquent des marchés pour tous les éléments de l'industrie, non seulement pour les biens (toujours en y incluant

[8] Selon Alain Caillé, la pensée de Polanyi constitue « la seule véritable alternative d'envergure au marxisme ». Alain Caillé, « Présentation », *Revue du MAUSS, Avec Karl Polanyi, contre la société du tout-marchand*, 2007, n° 29, p. 10.

[9] K. Polanyi, *La Grande Transformation*, *op. cit.*, p. 69.

[10] *Ibid.*, p. 54.

> les services), mais aussi pour le travail [dont le prix est le salaire] la terre [dont le prix est le revenu foncier ou la rente] et la monnaie [dont le prix est l'intérêt].[11]

Tout devient marchandise – Polanyi emploie le terme anglais de *commodity*[12]. En conséquence, on assiste à une destruction de la société organique et des protections que celle-ci accordait aux plus faibles. Polanyi examine les lois qui réglèrent l'administration des pauvres entre le XVIe et le XIXe siècle en Angleterre, et plus précisément, comment la loi de *Speenhamland* qui, en 1795, abolit le principe élisabéthain du travail forcé et instaura un « droit de vivre » sous forme de secours à domicile, appelé *outdoor relief*, fut remplacée par les *Poor Laws* de 1824 qui substituèrent les *workhouses* (maisons de travail visant à « intégrer » les pauvres tout en les punissant et en les enfermant) à l'*outdoor relief*. Ces lois de 1824 correspondent selon Polanyi au réel acte de naissance de la classe ouvrière moderne, simultanément à l'apparition d'une économie de marché. Au même moment, la pauvreté devient un objet philosophique, que l'on pense avant tout comme synonyme de dégradation :

> Ce n'est pas l'exploitation économique, comme on le suppose souvent, mais la désintégration de l'environnement culturel de la victime qui est la cause de la dégradation. Le processus économique peut naturellement fournir le véhicule de la destruction et, presque invariablement, l'infériorité économique fera céder le plus faible, mais la cause immédiate de sa perte n'est pas pour autant économique ; elle se trouve dans la blessure mortelle infligée aux institutions dans lesquelles son existence sociale s'incarne. Le résultat est qu'il ne se respecte plus lui-même, qu'il perd ses critères moraux, qu'il s'agisse d'un peuple ou d'une classe, que le processus jaillisse d'un « conflit de culture » ou d'un changement de position d'une classe à l'intérieur des limites d'une société.[13]

Dans ces mots de Polanyi réside une piste pour comprendre la teneur de la résistance qu'incarnent les personnages à l'étude. Ce qu'ils déboutent, c'est l'équation consistant à assimiler toute pauvreté à une *dégradation*. Si ces personnages gardent en effet leur dignité, c'est sans doute que leur « environnement culturel » n'est pas tout à fait détruit, car la préservation de cet environnement est une condition de la posture critique active qu'ils assument.

En ce qui concerne les œuvres à l'étude, les conditions de la société de marché que décrit Polanyi dans *La Grande Transformation* s'appliquent bien aux univers décrits par les trois

[11] *Ibid.*, p. 102-103.

[12] *Ibid.,* p. 106.

[13] K. Polanyi, *La Grande Transformation*, *op. cit.*, p. 212.

auteurs. Chacun représente de manière privilégiée tel ou tel aspect de cette marchandisation qui touche la terre, le travail et la monnaie. Ainsi, dans son roman *Les Couleurs de l'infamie,* Cossery pointe du doigt les conséquences meurtrières d'un rapport instrumental et marchand à la terre et au logement, occasion d'une critique atypique énoncée par des individus oisifs dont l'inconséquence et l'abstraction sont une arme dont on peut questionner l'efficacité, même au sein de la sphère fictionnelle.

Zangwill, quant à lui, prend au sérieux la question de la marchandisation du travail dont il montre les prodromes dans *The King of Schnorrers*, puis dans *Children of the Ghetto,* au sein des chapitres consacrés à l'aventure syndicaliste du *schnorrer* et à l'entreprise journalistique de quelques beaux-penseurs qui, malgré leurs idéaux, doivent s'adapter, sinon se soumettre, à la loi du marché.

Enfin, le motif de la spéculation financière (par laquelle l'argent lui-même devient marchandise), offre aux personnages des Valeureux, Mangeclous en premier lieu, et Solal dans leur sillage, un terrain de jeu privilégié où l'imitation débouche sur un rejet, comme s'il fallait d'abord abonder dans le stéréotype (en l'occurrence : l'attirance du Juif pour l'argent) pour être à même de le démonter tout à fait.

2. Un « plan de guerre joyeuse contre [les] sinistre[s] promoteur[s] de décombres[14] » (Cossery)

Dans la société en pleine explosion démographique qu'est l'Égypte à la fin du XXe siècle, la marchandisation de la terre prend la forme de la spéculation foncière et de la promotion immobilière. Dans *Les Couleurs de l'infamie,* son dernier roman, Albert Cossery met en scène une société qui incarne de façon littérale la formule citée plus haut de Polanyi selon laquelle, dans une société de marché, « le motif du gain doit se substituer à celui de la subsistance[15] ». Cette substitution se manifeste de façon particulièrement meurtrière dans le domaine de la promotion de construction de logements urbains, dont le roman constitue une critique à la fois oblique et redoutable.

[14] Nous reprenons dans ce sous-titre les mots du personnage des *Couleurs de l'infamie*, Karamallah qui, réfugié dans son mausolée familial, faute d'alternative de logement dans une ville devenue invivable, sous l'emprise des promoteurs immobiliers, soumet ce programme à Nimr et Ossama, venus lui rendre visite dans son cimetière. *CI*, p. 104.

[15] K. Polanyi, *La Grande Transformation*, *op. cit.*, p. 85.

2.1. Marchandisation et mobilisation de l'espace urbain

Située au Caire dans les années 1990, l'intrigue de ce roman est contemporaine du temps de son écriture. Le livre met en scène quatre personnages qui s'accommodent différemment de la misère. En voici un rapide aperçu : un ancien étudiant devenu voleur de rue (Ossama), un pickpocket professionnel délivrant ses méthodes à des élèves triés sur le volet (Nimr), le compagnon de cellule de ce dernier, ayant trouvé logis dans un mausolée à l'écart de la ville (Karamallah), et enfin un ancien miséreux devenu promoteur immobilier, faisant choux gras de la misère des autres (Suleyman).

Ossama, qui acceptait jadis « l'indigence comme une fatalité » en « honnête citoyen », se dégradant à exercer toutes sortes de professions (« coursier, cireur de chaussures, vendeur de cacahuètes, domestique ») s'est ensuite fait mendiant[16]. Dépourvu de toute tare visible, il a dû abandonner cette industrie peu fructueuse[17] et, en vertu de son « intelligence réaliste » a su changer de voie :

> Ossama était un voleur ; non pas un voleur légaliste tel que ministre, banquier, affairiste, spéculateur ou promoteur immobilier ; c'était un modeste voleur aux revenus aléatoires, [qui] avait très vite compris qu'en s'habillant avec élégance à la manière des détrousseurs patentés du peuple, il échapperait au regard méfiant d'une police pour qui tout individu d'aspect misérable était automatiquement suspect.[18]

Ossama considère que son occupation présente de voleur vaut « récupération » ; on y verrait un Robin des Bois moderne et urbain si une redistribution suivait. Mais comme tous les héros des fables de Cossery, Ossama partage plus volontiers ses points de vue sur le monde que les gains de ses rapines, celles-ci étant d'ailleurs tout juste suffisantes à sa survie. Son élégance ne remet pas en cause l'usage minimal des bénéfices de ses vols : l'élégance est l'un des moyens de survie d'Ossama, qui lui permet d'échapper aux rets de la police. Là où la mise impeccable est indispensable, le compte en banque est superflu, associé à des valeurs négatives :

> Il faut dire que l'ambition d'Ossama n'était point d'avoir un compte en banque (acte déshonorant par excellence) mais seulement de survivre dans une société régie par des forbans sans attendre une révolution hypothétique et sans cesse remise au lendemain. Son

[16] *CI*, p. 12.

[17] *CI*, p. 64.

[18] *CI*, p. 12.

> caractère enjoué le prédisposait à l'humour et aux facéties plutôt qu'aux impératifs de sombres et lointaines vengeances.[19]

Le syntagme « avoir un compte en banque » est apposé au terme « acte ». Que ce soit un acte et non un état souligne que, selon Ossama, dont la pensée est ici rapportée au style indirect libre, la collaboration au système capitaliste en place relève toujours d'un choix et non d'une situation par défaut. Improductif assumé, insensible aux charmes de l'accumulation du capital, favorisant le contournement comique plutôt que la confrontation agonistique, Ossama appartient bien à la catégorie des figures étudiés en première partie de ce travail. Voyons comment l'intrigue qui se noue autour de lui et en fait une cheville de la critique.

Ossama trouve sur la banquette arrière du taxi un portefeuille oublié contenant une lettre adressée, aux soins du « Club des notables », à un promoteur immobilier proche du pouvoir. Ossama comprend que le promoteur est poursuivi par la justice pour sa responsabilité dans la construction d'un immeuble de rapport à loyers modérés construits par son entreprise, qui s'est effondré « peu de temps après son inauguration en grande pompe par une délégation gouvernementale[20] », causant la mort d'une cinquantaine de personnes. La lecture de cette missive, manifestement de la plume d'un complice affolé par les suites judiciaires de ce désastre, provoque chez Ossama une séquence d'états. Il est d'abord « éberlué par la coïncidence », puis gagné par un sentiment positif et enfantin d'avoir obtenu par hasard quelque chose qui ne lui revenait pas :

> Bien que se considérant comme un privilégié de la providence, Ossama s'attendait à tout, sauf à cette magnifique trouvaille. Il relut la lettre plusieurs fois avec une féroce satisfaction jusqu'au moment où il comprit qu'il tenait entre ses mains une bombe et qu'il ignorait comment la faire exploser.[21]

La suspension de jugement s'accompagne d'une suspension de sentiments car, à force de se mêler, les sentiments paradoxaux s'annulent : la perplexité l'emporte.

Si la réaction d'Ossama est notable par son niveau d'abstraction, les faits évoqués, eux, illustrent une collusion réelle entre les milieux de la promotion immobilière et le pouvoir en Égypte, phénomène qui est à l'œuvre lorsque Cossery écrit son roman à la fin des années 1990,

[19] *CI*, p. 13.

[20] *CI*, p. 41.

[21] *CI*, p. 41-42.

s'inscrivant dans une logique globale de confiscation d'espaces de vie pour les pauvres en faveur de l'enrichissement des plus riches[22]. Cette dynamique urbanistique s'accompagne d'une ségrégation de l'espace héritée de la tradition britannique, qui confine les pauvres dans des quartiers dissimulés derrière des enceintes matérielles ou psychologiques[23], ou, pour évoquer un phénomène plus récent, les empile dans des constructions éloignées du centre, grignotant sur le désert. La « conquête du désert » est un lieu commun des gouvernements égyptiens depuis les années 1970[24]. Chaque gouvernement a nourri des projets de « nouvelle capitale », visant à désengorger la vallée du Nil saturée d'habitants. La terre du désert, devenue marchandise, est encore un lieu de rebut, où l'on déverse des déchets et où l'on entreprend des constructions à moindre coût (quitte à programmer leur obsolescence, c'est le cas dans le roman), mais aussi un terrain précieux et convoité, dans la perspective de villes neuves synonymes de pouvoir et de fructueuses incitations à la consommation. En second lieu, l'exploitation touristique de sites historiques en Égypte est en lien direct avec la promotion d'espaces voués à la consommation, selon une logique héritée du modèle des pays du Golfe elle-même inspirée du modèle américain du *mall*[25].

Enfin, cette marchandisation de l'espace urbain va de pair avec l'exercice d'une maîtrise sécuritaire des espaces, que Cossery signalait déjà dans *La Violence et la Dérision* paru en 1964[26]. Dans ce roman, un policier tente de déloger Karim, squatteur tranquille et désinvolte, qui occupe sa journée à la confection de cerfs-volants. Cette tentative d'éviction se fait au

[22] Sophie Pommier, « Le Caire, ville entravée », *Le Monde diplomatique*, 6 juin 2023.

[23] « À l'époque où [Ossama] lui-même vivait en honnête citoyen, acceptant l'indigence comme une fatalité, il avait eu à subir la suspicion que ses haillons éveillaient chez les commerçants et les membres bornés de l'autorité policière. En ce temps-là, il se sentait tellement vulnérable qu'il n'osait pas s'approcher de certains quartiers de la ville où brillaient les privilégiés de la fortune, de peur d'être soupçonné de mauvaises intentions ». *CI*, p. 12.

[24] Roman Stadnicki, « Sissi-City, la "nouvelle capitale" d'Égypte. Enquête sur une publicité bien gardée », *Revue du Crieur*, 2017, vol. 8, nº 3, p. 62-89.

[25]Les centres commerciaux ne sont jamais à grande distance des établissements financiers ; on se souvient que le mannequin de mendiant au début de la *Violence et la Dérision* tenait son poste à l'angle d'une bijouterie et d'une banque. *VD,* p. 8.

[26] Le destin de la place Tahrir illustre particulièrement ce phénomène sécuritaire depuis la révolution. Il est impossible d'y circuler à pied depuis que s'y est appliquée la stratégie policière selon le principe : « si le peuple a pris la rue, prenons la rue au peuple ». Une conséquence directe de cette maîtrise sécuritaire est la disparition des trottoirs qui ne fait qu'intensifier l'aspect frénétique de la circulation cairote dont Cossery donne un aperçu : « Ce n'est qu'à la faveur d'un léger ralentissement du trafic, dû à la défaillance d'un autobus écroulé sous la masse de ses voyageurs, qu'il décida de se placer délibérément sur la trajectoire d'un taxi contraint par la cohue de renoncer provisoirement au dogme de la vitesse ». *CI*, p. 39.

prétexte que l'immeuble où se trouve l'appartement qu'il occupe depuis une semaine « se situe sur une voie stratégique » de la ville maritime où se déroule le roman :

> Sache que la corniche est une voie stratégique de première importance. Des hommes politiques, des représentants d'États étrangers, des chefs militaires prestigieux empruntent quotidiennement cette voie.[27]

La mobilisation de l'espace urbain à des fins sécuritaires est d'autant plus aisément justifiée par le fait que l'occupation de Karim n'est pas lucrative. Le policier, chez lequel une ombre d'humanité demeure, souhaiterait rédiger un rapport favorable mais s'arrache les cheveux :

> [Il] voyait bien qu'il ne pourrait jamais y démontrer que la construction des cerfs-volants était un travail honnête. Pourtant, se disait-il, ces cerfs-volants, il y avait sûrement des gens qui les fabriquaient ; ils n'étaient pas un produit de la nature. Mais comment faire admettre à ses supérieurs qu'un ancien révolutionnaire, un esprit subversif, s'adonnât à cette besogne, sans qu'il soit par là-même rendu suspect ?[28]

Dans le dernier chapitre, Karim reçoit la visite d'un ancien camarade, Taher, révolutionnaire demeuré partisan de l'action directe. Taher, insupporté par le manque de sérieux de Karim auquel la lutte armée est désormais étrangère, lui demande à son tour de quitter son appartement, lui proposant de le lui racheter, car la terrasse de Karim serait l'endroit tout désigné pour lancer une bombe dans la voiture du gouverneur dont le convoi est prévu le lendemain. Karim refuse la transaction, renvoyant la révolution et les forces de l'ordre dos à dos dans leur appréhension instrumentale et violente de l'espace habité.

Karim, dans *La Violence et la Dérision,* et Ossama, dans *Les Couleurs de l'infamie,* ont en partage une propension à se plonger dans le spectacle de la rue, dont ils remarquent avec intérêt les évolutions. Pour Karim, habitant d'une ville de bord de mer, « l'absence de mendiants sur la corniche était le signe des temps nouveaux » :

> De nombreuses autos roulaient à une allure effrénée, semblables, vues de là-haut, à des jouets mécaniques détraqués. Parfois, pour le bonheur de Karim, un cocher de fiacre endormi sur son siège mettait une note humaine dans cette poursuite infernale vers le néant. Mais c'était de plus en plus rare maintenant de voir un homme au repos. La police pourchassait la paresse et la nonchalance, les jugeant des crimes contre la nation. Toute une civilisation, tout un mode de vie facile et débonnaire, tendaient ainsi à disparaître. Sur le trottoir réservé aux promeneurs, seuls quelques passants pressés d'arriver on ne sait où

[27] *VD*, p. 25.

[28] *Ibid*, p. 27.

> circulaient d'un pas rapide. Il y avait quelque chose de changé dans le paysage ; on n'apercevait pas la moindre trace de vagabond couché au soleil. Aucun corps étendu ou seulement accroupi sur le sol. La mendicité était devenue une affaire clandestine. Où donc se terraient les mendiants ? Il était peu probable qu'ils travaillassent tous en usine. Mais alors ?[29]

Dans les premières pages des *Couleurs de l'infamie*, la narration prend le temps d'une longue focalisation sur Ossama, qui s'adonne au spectacle d'une foule urbaine disposant encore d'un espace suffisant pour déambuler « au rythme nonchalant d'une flânerie estivale sur les trottoirs défoncés de la cité millénaire d'Al Qahira[30] ». Une intrigue finit par se profiler, avec l'intervention du procédé classique d'un objet trouvé par hasard dans un taxi. Le discours indirect libre d'Ossama souligne l'artificialité du procédé narratif : « coïncidence » étonnante, en effet, qui amène un sociologue des rues, voleur philosophe critique d'une société corrompue, à trouver cette pièce à conviction accablant un riche promoteur malhonnête et proche du pouvoir. Dans un roman policier ou dans un roman politique à clé, un tel procédé, qu'il intervienne avec plus ou moins de finesse, est une cheville narrative ayant pour rôle de faire basculer le héros dans l'action. C'est du moins ce que l'on croit entrevoir, mais peu de péripéties suivront. Si un lecteur à l'esprit de contradiction voulait s'efforcer d'appliquer un « schéma actanciel » au récit de Cossery, il constaterait que le héros Ossama ne va guère plus loin que la rencontre avec les adjuvants que sont Nimr et Karamallah, deux voleurs intéressés comme lui par une quête qui n'ira pas au-delà d'une discussion, elle-même sans conclusion[31].

Le roman ne tient pas à la faveur du développement d'une intrigue, qui reste embryonnaire, mais sur l'idée même de l'intrigue, brillante certes, mais presque inexploitée. Le livre se déroule au gré des rencontres entre les « actants » occupés à contempler et se repasser de main en main cette idée de départ, la faisant miroiter telle un diamant sous la lumière d'une lampe. D'abord, Ossama raconte sa trouvaille à Nimr, son ancien professeur en vol, ce qui ne débouche sur aucune action : « – Cette lettre est une funeste acquisition. Que vas-tu en faire ?

[29] *Ibid.*, p. 18.

[30] *CI*, p. 7.

[31] L'expression de « schéma actanciel » renvoie au dispositif créé par A. J. Greimas comme outil de narratologie, permettant de décomposer une action en la décomposant en six actants : le sujet, l'objet, le destinateur, le destinataire, le ou les adjuvant(s), le ou les opposants. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale: recherche de méthode* [1966], Paris, PUF, 1986.

– Je n'en sais rien encore. J'ai besoin d'un conseil. Mais je ne connais personne, à part toi, en qui je puisse avoir confiance. » Au conseil que lui donne Nimr de s'en débarrasser, Ossama se rétracte : « Je ne vais pas la brûler. J'espère en tirer au moins quelque amusement » [32].

Nimr lui suggère alors d'aller rencontrer Karamallah, l'homme qui pourra le conseiller. Comme Gohar, dans *Mendiants et Orgueilleux,* ou Heykal, dans *La Violence et la Dérision*, ce personnage est précédé par son aura. C'est « un homme extraordinaire, unique en son genre », un lettré devenu voleur qui affiche une indifférence manifeste à son sort : Nimr raconte que, même sous la torture, il plaisantait avec ses bourreaux[33]. La visite à Karamallah consiste donc en une réitération du geste métalittéraire qui relance chaque chapitre : laisser les personnages raconter une nouvelle fois l'intrigue du livre à d'autres qui s'en émerveillent. Mais son intervention a aussi une autre fonction plus concrète : pousser au maximum la critique, par le contournement, d'une société où la terre est devenue marchandise.

2.2. La tombe-habitat, état de fait ou choix assumé

De nombreux personnages cossériens sont vecteurs de ce que l'on pourrait appeler une critique de la société de marché par le contournement, au sens où ils choisissent une troisième voie : ni celle intimée par un État policier (respecter l'intérêt des propriétaires et des créanciers), ni celle désignée par le révolutionnaire (poser des bombes pour détruire cet ordre).

C'est à cette troisième voie que ressortit le choix de résidence de Karamallah. Cossery installe son personnage dans la nécropole du Caire, située au nord-est de la ville, où Ossama et Nimr viennent lui rendre visite. La « Cité des morts » est un quartier à part entière de la ville, habité depuis sa fondation, au VIIe siècle, par des gardiens des sépultures et leur famille, mais aussi des étudiants de la loi islamique et des Soufis. Les pauvres des campagnes se sont mis à y affluer en nombre au tournant des XIXe et XXe siècles et la population de cette zone a continué d'augmenter au tournant du siècle, atteignant son pic autour des années 1980, sous l'effet des pressions démographique et foncière[34] :

> Le lettré Karamallah avait élu domicile dans ce cimetière de renommée mondiale depuis que des milliers de sans-logis s'y étaient installés sans demander la permission à personne.

[32] *CI*, p. 72.

[33] *Ibid.,* p. 74.

[34]Ariane Lavrilleux, « Le Caire : l'État déloge les morts et enterre le patrimoine », *Le Figaro Magazine*, 16 avril 2021, p. 56-64. Voir également David Sims, Understanding Cairo: The Logic of a City out of Control, Le Caire, The American University in Cairo Press, 2010, p. 20.

> […] Pour Karamallah le choix de cette austère résidence avait pour origine le despotisme d'un gouvernement imperméable à l'humour et férocement hostile à toute information ayant quelque rapport à la vérité.[35]

Vivre parmi les morts résulte, pour Karamallah, d'un souci de retrait hors de la société de ses semblables, sans pour autant se faire ermite. Il continue de se sentir concerné par le devenir d'une société menée par un gouvernement dont il déplore l'indifférence aux seules valeurs louables à ses yeux : l'humour et le parler franc. Outre ces convictions idéologiques et politiques, c'est sous l'effet de la pression de ses créanciers que Karamallah, à peine sorti de prison, a trouvé refuge dans un cimetière :

> Dans un moment d'extrême euphorie, il se souvint qu'il possédait en héritage un bien inaliénable à l'abri des huissiers et des prédateurs de justice. Cet héritage, malheureusement improductif, n'était autre que le mausolée familial, érigé dans ce célèbre cimetière devenu en quelques années un site touristique pour étrangers lassés des vestiges pharaoniques.[36]

Le thème d'une critique de la marchandisation d'une terre qui devrait naturellement offrir logis aux vivants et aux morts court comme un fil rouge, dans tout le roman. Il s'incarne d'abord par le cas de corruption avérée dont Ossama prend connaissance à la faveur du portefeuille oublié. Puis l'intervention de Karamallah permet d'aborder, sous un nouvel angle, la dimension capitaliste et mortifère de la société de marché égyptienne. Si le mausolée familial de Karamallah est dit « inaliénable », le cimetière où il se tient est déjà devenu un « site touristique », donc objet de profit, dans une société où le respect de la mort a laissé la place à sa marchandisation[37]. Dans cette société décrite par Cossery, soit les habitations manquent, si bien qu'il faut se réfugier dans les tombeaux, soit elles s'effondrent par un effet d'obsolescence programmée, se refermant sur ses habitants comme des tombeaux.

La terre habitable et la tombe se superposent en divers endroits du texte. Le vieux Moaz, père d'Ossama, vit dans un « piège de charpentes et de pierres pourries[38] ». La syllepse associe la pourriture au sens propre (la décomposition du matériau organique du bois des charpentes),

---

[35] *CI*, p. 79.

[36] *Ibid*., p. 80.

[37] *Ibid*. Certains mausolées ont été détruits pour la construction de la route Salah Salem sous la présidence de Nasser et, depuis le début des années 2020, de récents projets urbanistiques prévoient la destruction d'autres tombes afin de construire un pont autoroutier, créant polémique. Mohamed Al-Shamaa, *Egypt denies destroying ancient Islamic cemeteries to build bridge*, https://arab.news/wdnj8 , 21 juillet 2020, (consulté le 9 octobre 2023).

[38] *CI*, p. 50.

à son sens figuré, car si la pierre ne peut pas pourrir à proprement parler, elle inspire le sentiment d'une décrépitude angoissante à Ossama qui voit ce phénomène se propager et gagner tous les règnes, végétal, humain, et même minéral, tandis qu'il s'échine à convaincre son père de quitter cette « maison de la mort certaine[39] ».

De son côté, le promoteur Suleyman, qui vit sur l'île résidentielle de Zamalek, valorise cette équivalence de l'habitat et du tombeau en soulignant l'effet souhaitable d'une modernité où tout est substituable. L'ironie du narrateur, jouant sur le style indirect libre, investit Suleyman d'un ton cynique et assuré qui pourrait singer celui d'un commissaire présentant une exposition d'art contemporain, quand il vante

> […] l'ère des constructions éphémères – emblèmes de la modernité – qui ne léguaient à la postérité que gravats et poussières. En langage clair, des maisons jetables. L'effondrement prématuré de sa dernière production s'était révélé d'un modernisme particulièrement faste, car parmi les gravats et la poussière gisaient les cadavres d'une cinquantaine d'humains arrivés au bout de leur médiocre existence sans le moindre préavis.[40]

Poussée à son paroxysme, la marchandisation de l'espace habitable donne lieu à une situation où « il faut construire pour une durée limitée, sinon ce sera la débâcle et la fin de l'immobilier », comme l'affirme Suleyman à Ossama, faute de quoi, « il arrivera un moment où il n'y aura plus de terrains libres pour en construire d'autres »[41].

2.3. Côtoyer l'infamie

Les promoteurs immobiliers ont chez Cossery le loisir de tuer les habitants et la liberté de s'en flatter. Quelle est la marge d'action laissée à ceux qui s'en scandalisent ? Ossama, Nimr et Karamallah vont s'unir pour subvertir cet ordre inique. Karamallah propose à Ossama : « Viens me voir demain. Nous établirons ensemble un plan de guerre joyeuse contre ce sinistre promoteur de décombres.

[39] Cossery cite ici le titre de son deuxième livre, *La Maison de la mort certaine,* où la critique de la marchandisation de la terre était déjà présente mais prenait la forme plus classique d'une opposition entre un propriétaire défaillant et des habitants en danger qui ne parvenaient pas à le mettre face à ses responsabilités. Dans *Les Couleurs de l'infamie,* le motif de l'habitation-tombeau se déploie de façon plus polyphonique, comme en témoigne le discours au style indirect libre de Suleyman analysé ci-dessous.

[40] *CI*, p. 108.

[41] *CI*, p. 127-128.

– Je suis parfaitement à l'aise dans cette sorte de guerre, promit Ossama[42]. » Comme souvent chez Cossery[43], le plan annoncé est déceptif. La guerre ne sera que verbale, et encore, à mots couverts. Ossama donne rendez-vous à Suleyman au Café des Miroirs. Il s'y rend, croyant à tort qu'il va pouvoir récupérer la pièce conviction, moyennant quelque récompense financière. Le dernier chapitre consiste en une conversation entre les quatre hommes, menée avant tout par Karamallah et Ossama, qui, jubilant, incitent Suleyman à exposer les ressorts de son industrie. Prétendant admirer l'art cynique de cet « expert en architecture », ils brandissent finalement l'amulette qu'Ossama porte autour du coup, où se trouve roulée la lettre attestant de la responsabilité de Suleyman dans l'hécatombe, et qu'Ossama affirme ironiquement garder comme « protection » ; on peut imaginer que ce chantage amenuisera la force de nuisance du promoteur, à l'avenir.

Le « plan de guerre » fomenté par les trois farceurs à son encontre est toutefois modeste :

> Écoute, cet homme représente toute l'infamie universelle. Jusqu'à présent je ne connaissais de lui que son portrait dans les journaux. Avec cette lettre providentielle, j'ai peut-être l'occasion de le voir de près. On apprend toujours quelque chose en côtoyant l'infamie.[44]

L'intention avancée ici par Karamallah, « côtoyer l'infamie », décrit bien la position assumée du parasite qui se « situe aux côtés de » et, gardant son indépendance organique tout en se nourrissant de l'hôte, ne cherche pas à le détruire.

Si une réponse à l'imposture et aux méfaits du capitalisme foncier est proposée dans le roman, elle est donc soit individuelle (le choix d'une résidence en marge du monde, parmi les morts), soit collective, mais à l'échelle d'un petit groupe d'amis sensibles au même humour. La réponse collective reste, du reste, en suspens : il s'agit uniquement de *côtoyer*, d'approcher, d'exercer un esprit critique qui ne s'embarrasse pas d'être compris de tous, ni de faire montre d'une efficacité concrète. Le plan de guerre joyeuse contre « les sinistres promoteurs de décombres », appelé de ses vœux par Karamallah, consiste en la réunion des meilleures conditions pour l'exercice de l'ironie socratique, autour d'une table de café. Le temps y est

[42] *CI*, p. 104.

[43] *Un complot de saltimbanques* présente aussi l'exemple d'un titre trompeur, qu'on y voie l'effet de la désinvolture ou de l'ironie de l'auteur : nul complot ne s'y fomente.

[44] *CI*, p. 102.

aussi en suspens : « Pourquoi es-tu si pressé ? » demande Ossama à Suleyman qui s'enquiert du devenir de sa correspondance, « Notre compagnie ne te plaît pas ? », feint-il de s'inquiéter[45].

Malgré sa hâte à révéler le sort dévolu à la lettre qu'il détient, Ossama pratique l'ironie avec une force approchant celle du maître Karamallah. Il feint d'être un étudiant en architecture passionné par l'avis du promoteur Suleyman. Quand celui-ci prétend éhontément que la cause de l'effondrement des bâtiments n'est pas due à sa négligence mais à une catastrophe naturelle, le jeune homme sait feindre avec brio la naïveté : « Je remarque, dit Ossama, que les tremblements de terre ont toujours lieu dans les régions les plus pauvres du globe. C'est à se demander si la nature n'a pas horreur des pauvres[46] ». Par ce trait d'ironie, que Suleyman ne relève pas, la théorie de Karamallah se vérifie : l'esprit des voleurs s'affine en effet au contact de cet homme abject, puisqu'Ossama formule une idée visionnaire, à savoir que les catastrophes naturelles toucheraient davantage dans leurs effets les personnes les plus pauvres de la planète. En prétendant s'étonner pour faire surgir crûment la vérité dans la psyché de son interlocuteur – ce qui est le ressort même de l'ironie socratique –, Ossama pousse à l'extrême l'idée folle, proportionnelle à la folie des modernes, selon laquelle la terre, devenue marchandise, pourrait se plier infiniment à la volonté humaine, jusqu'à se constituer l'instrument de ses iniquités, favorisant l'intérêt des riches sur celui des pauvres.

Les Couleurs de l'infamie présente une formule par laquelle des parasites qui s'assument comme tels mettent en lumière un mal précis des sociétés modernes : la promotion immobilière et la marchandisation du foncier. Le « plan de guerre » annoncé au cœur du roman n'aboutit à aucune technique de démontage de ce mal, mais sur le « rire révolutionnaire de Nimr, le rire de quelqu'un qui vient de découvrir la face ignoble et grotesque des puissants de ce monde[47] ». La

[45] *CI*, p. 132.

[46] *CI*, p. 124.

[47] *CI*, p. 133. C'est bien, en dernière instance, le rire révolutionnaire qui cimente le groupe d'amis. Jusque dans ce dernier roman, l'œuvre de Cossery porte la marque de l'influence d'un modèle du groupe d'amis provocateurs et toujours prêts à fomenter des farces, que sa fréquentation des groupes surréalistes dans les années vingt a sans doute forgée. Ceci nous évoque les propos que Anne Reynes-Delobel tenait au sujet de deux écrivains anglophones ayant fait l'expérience des marges urbaines (pauvreté, fluctuation des frontières de genre), devenue la matière concrète de leur écriture narrative dans les années 1920, à Marseille et à Berlin : Claude McKay et Robert McAlmon. Dans une conférence tenue lors de l'école d'été CIVIS *Transitive Modernities,* University of Stockholm, le 15 juin 2022, « *Problematizing "transitive modernities": Claude McKay's* Romance in Marseille *and Robert McAlmon's Berlin stories* », la chercheuse suggérait l'idée selon laquelle « c'est dans le rire que les personnages créent la communauté ».

spéculation sur le foncier constitue en effet l'un des champs privilégiés sur lesquels s'exerce la force critique des marginaux prestigieux.

3. Le schnorrer *pour la valeur humaine au-delà de la valeur travail (Zangwill)*

Dans l'axiologie des romans de Cossery, le travail n'existe pas comme valeur, il est gommé du tableau ; non seulement les personnages qui focalisent la narration ne travaillent pas, mais ils ne se préoccupent pas des conditions du travail de ceux qui s'y attellent, voire ils moquent ces préoccupations[48].

Or, dans les sociétés modernes, c'est non seulement le foncier, mais aussi le travail qui devient marchandise – ce dont l'œuvre de Zangwill rend compte. Entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle, le travail passe progressivement du statut de titre de propriété à celui de marchandise. Le fonctionnement de cette marchandisation du travail repose sur « le fait que des personnes libres proposent leurs services à leur employeur contre rémunération[49] », ce qui donne lieu à un marché du travail réglé sur le système de l'offre et de la demande. Les conséquences de cette marchandisation sont l'autonomisation de la sphère économique vis-à-vis des autres formes de relations sociales, la division du travail (décrite par Adam Smith avec l'exemple célèbre des manufactures d'épingles) et un changement de statut de la pauvreté, qui ne relève plus de la charité, de la morale ou de la philosophie politique. C'est désormais l'économie politique qui doit apporter une solution, en garantissant un marché du travail équilibré. Ces rapports de production et d'échange rattachés au mode de production capitaliste se sont affirmés dans la société anglaise du XIXe siècle et ont fourni matière à la critique de

[48] Plusieurs figures d'anciens travailleurs sont ainsi moquées dans ce roman, cf. *CI*, p. 71. Voir également le sort dérisoire qui est réservé aux figures de révolutionnaires, ainsi du vieux Moaz, père d'Ossama, « ancien ouvrier devenu aveugle à la suite d'un coup de matraque asséné sur sa tête par un policier au cours d'une émeute », qui croit pouvoir se réjouir des bienfaits de la révolution parce qu'il entend dans la rue « plus de mouvements, plus d'activités dans le quartier », tandis qu'Ossama n'ose pas lui avouer la réalité : cette effervescence n'est pas à mettre au compte d'acquis révolutionnaires, mais simplement d'un « irrésistible accroissement de la population ». *CI*, p. 47.

[49] Arnaud Diemer et Hervé Guillemin, « La marchandisation du travail dans la société anglaise de la fin du XVIIe siècle au début du XIXe siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 1 octobre 2009, n° 110, p. 53.

l'économie élaborée par Marx et Engels dont l'une des premières étapes fut justement d'analyser la force de travail comme étant devenue une « marchandise[50] ».

Le protagoniste de *The King of Schnorrers* dérègle ce fonctionnement de la société capitaliste qui trouve sa source dans la pensée anglaise du XVIIe siècle et prend toute son ampleur au XIXe siècle. Par sa conduite, il court-circuite le système de l'offre et de la demande, s'insère dans une relation contractuelle et la parasite. Par son discours, ponctuellement mais de manière significative, le personnage de Melchitsedek Pinchas dans *Children of the Ghetto* opère aussi une remise en cause du travail devenu marchandise au cours du XIXe siècle, qui fait signe vers une revalorisation de la valeur humaine.

3.1. « *Before him strode the schnorrer* »

Selon John Locke qui, au XVIIe siècle en Angleterre, pose les bases du libéralisme économique, la propriété privée se fonde sur le travail. Le philosophe replace l'homme dans l'état de nature et présente le monde comme un ensemble de ressources. Dans l'univers décrit par cette hypothèse de pensée, la loi de nature prescrit non seulement que tout homme possède sa propre personne, mais qu'il possède également le produit de son travail.

> Le travail de son corps et l'ouvrage de ses mains sont vraiment à lui. Toutes les fois qu'il fait sortir un objet où l'état de Nature l'y a mis et l'a laissé, il y mêle son travail. Il y joint quelque chose qui lui appartient et, par là, il fait de lui sa propriété.[51]

Avant Adam Smith, John Locke, autre penseur de l'économie politique des Lumières anglaises, introduit des étapes essentielles du libéralisme économique : le travail devient le titre fondamental de la propriété. De plus, le travail est productif : il confère une valeur aux biens, et cette valeur donnée par le travail est plus grande que celle offerte par la nature seule. La conception lockienne du travail est relativement vaste : « il s'agit du travail du corps (effort physique) et du travail des mains (habileté), mais également du *travail propriétaire*, du *travail*

[50] Karl Marx, *Le Capital*, livre I [1867], Éditions sociales, 1977, p. 68. Voir A. Diemer et H. Guillemin, « La marchandisation du travail dans la société anglaise de la fin du XVIIe siècle au début du XIXe siècle », art cit, p. 53.

[51] John Locke, *Deux traités du gouvernement*, Paris, France, Vrin, 1997, p. 153. « The labour of his body, and the work of his hands, we may say, are properly his. Whatsoever then he removes out of the state that nature hath provided, and left it in, he hath mixed his labour with, and joined to it something that is his own, and thereby makes it his property. » *Two Treatises of Government* [1689], Chapter 5 *Of Property*, sect. 27.

loué ou du *travail du capital*[52] ». Un travail peut se louer ou se vendre. La valeur du travail est déterminée par le prix du marché du produit créé par le travail. L'exemple-type du *travail loué* est la relation maître-serviteur : le serviteur se distingue de l'esclave (dont le travail est acheté) par l'origine contractuelle et la nature temporaire de cette relation. En s'intéressant particulièrement à la relation maître-serviteur, Locke introduit l'idée de travail salarié et, avec elle, une première analyse du processus de l'offre et de la demande. Cette rétribution du service par le salaire, quoiqu'elle reste dans la sphère domestique, est une première étape de la marchandisation du travail. Avec le personnage de Wilkinson, le valet de Grobstock, *The King of Schnorrers* met en scène une telle relation ; la façon dont le *schnorrer* s'insère dans cette relation offre une critique originale de ce ressort de l'économie politique que nous avons brièvement décrit.

On rencontre Wilkinson quand son maître rentre chez lui, chargé d'un saumon qui appartient à Manasseh, acheté avec les guinées qu'il vient de recevoir de la main de Grobstock. Ce dernier, entourloupé, se retrouve à porter le saumon dont la tête dépasse d'un sac de course, posture peu conforme à sa position de financier. Pour éviter de se montrer en situation d'infériorité vis-à-vis de l'énergumène dont il n'assume pas la compagnie, Grobstock tend le saumon à son valet et croit ainsi garantir, momentanément du moins, l'opinion qu'il a de lui. Il témoigne par là d'une crainte que son serviteur ne le quitte (rupture du contrat) ou qu'il se mette à accomplir ses tâches avec négligence (non-respect des termes du contrat). C'est sur cette inquiétude que se fonde la stratégie du *schnorrer* qui va mettre en péril le contrat de ce travail salarié en parasitant la relation maître-serviteur. Il commence par supplanter le maître lorsqu'il menace d'appeler Wilkinson pour qu'il lui rapporte tout de suite sa « propriété » : le saumon. Pour donner du poids à son chantage (couronné de succès puisqu'il obtiendra une autre pièce de monnaie), Manasseh personnifie le mépris de classe, montrant qu'il envisage Wilkinson comme une pure marchandise. Il n'a aucun doute quant à la diligence du serviteur à exécuter ses ordres : « *Not obey me! A servant! Why he is not even black! All the Sephardim I visit have black pages—much grander than Wilkinson—and they tremble at my nod*[53] ».

[52] A. Diemer et H. Guillemin, « La marchandisation du travail dans la société anglaise de la fin du XVIIe siècle au début du XIXe siècle », art cit, p. 55.

[53] *KS*, p. 28. « Il ne m'obéira pas ? À moi ? Lui, un domestique ? Alors qu'il n'est même pas noir ! Tous les séfarades de ma connaissance ont des laquais noirs nettement plus imposants que Wilkinson et je les fais trembler d'un simple signe de tête. » *RS*, p. 31.

L'obéissance de Wilkinson constitue une « marchandise » inférieure à l'obéissance du serviteur noir, que Manasseh reconnaît comme d'autant plus valable qu'elle est un signe extérieur de richesse (valeur symbolique). Cette obéissance de moindre valeur est tout de même achetée par le *schnorrer,* qui gratifie le placide valet d'une pièce de monnaie, qu'il vient de recevoir de la main de son maître. Plus tard, c'est en faisant fond sur cette obéissance achetée par avance que Manasseh va, en l'absence du maître, obtenir du serviteur une tâche physique que Grobstock n'a jamais osé lui demander d'accomplir. Grobstock est alors horrifié par le tableau qu'il découvre :

> *Suddenly his pupils dilated. A picture from without had painted itself on his retina. It was a picture of Wilkinson—Wilkinson the austere, Wilkinson the unbending—treading the Tenterground gravel, curved beneath a box! Before him strode the Schnorrer. Never during all his tenure of service in Goodman's Fields had Wilkinson carried anything on his shoulders but his livery. Grobstock would have as soon dreamt of his wife consenting to wear cotton. He rubbed his eyes, but the image persisted. He clutched at the window curtains to steady himself.*[54]

L'insistance sur le caractère visuel de la scène révèle combien Wilkinson est pour Grobstock un écran sur lequel se projettent ses ambitions sociales. Il ne souhaite pas voir son serviteur accomplir des tâches de bête de somme, une telle confusion des genres le contrarie. Il faut déconstruire cette offuscation en rappelant que, si Wilkinson n'est pas l'esclave de Grobstock (le contrat entre maître et serviteur est celui d'un travail loué), l'esclavage n'est pas encore aboli au Royaume-Uni à la fin du XVIIIe siècle. Du reste, la fortune de Grobstock est intrinsèquement liée à l'exploitation esclavagiste, puisqu'il est l'un des vingt-quatre Directeurs de la fructueuse *East India Company*, laquelle domine, depuis sa fondation en 1600, les flux commerciaux dans l'océan Indien où circulent du coton, de l'opium, du sucre mais aussi des esclaves[55].

[54] *KS*, p. 38. « Tout à coup, ses pupilles se dilatèrent. Une scène extérieure venait de s'imprégner sur sa rétine : Wilkinson, l'austère Wilkinson foulait le gravier du Tenterground, ployant sous le poids d'une malle, précédé du Schnorrer qui cheminait d'un pas tranquille. Jamais, depuis qu'il servait à Goodman's Fields, Wilkinson n'avait porté sur ses épaules autre chose que sa livrée. Pour le financier, c'était aussi invraisemblable que d'imaginer son épouse vêtue de cotonnade. Il eut beau se frotter les yeux, la vision persista. Il s'agrippa aux rideaux pour recouvrer son équilibre. » *RS*, p. 39.

[55] La charte accordée le 30 décembre 1600 par Elisabeth I accorde notamment à l'*East India Company* le monopole sur le commerce avec le sous-continent indien et une vaste partie de l'Asie du sud-est. Par le biais de comptoirs établis sur les côtes indienne et chinoise, les échanges se développent dès le début du XVIIe siècle. Au terme de la guerre de Sept Ans (1756-1763), l'*East India Company* s'impose comme une puissance incontournable dans le sous-continent dont elle prend progressivement le contrôle, bien que l'Inde britannique ne devienne officiellement une colonie qu'en 1858.

L'indignation de Grobstock est donc bien hypocrite, ce que va venir démontrer le tour joué par Manasseh.

Grobstock ressent en outre une once de satisfaction à voir son bon serviteur ainsi courbé et humilié : « *Besides, he felt a secret pleasure in Wilkinson's humiliation – but for the Schnorrer he would never have known that Wilkinson's gold lace concealed a pliable personality*[56] ». On peut lire dans tout ce passage une référence à la théorie hégélienne du maître et du serviteur[57]. Tandis que le serviteur découvre son maître sous un nouveau jour, empressé et anxieux, le maître, éprouve un plaisir coupable qu'il n'assume pas, mais surtout, sa relation qui l'unit, en miroir, avec son serviteur n'est pas conscientisée de son côté : « *The proverb "Like master like man" did not occur to Grobstock at this juncture*[58] ». Or le point de bascule de la théorie du maître et du serviteur chez Hegel consiste précisément dans une prise de conscience donnant lieu à « l'en et pour soi », qui intervient chez le serviteur avant d'advenir chez le maître – avec cette réserve que chez Hegel, le mouvement dialectique est logique et non chronologique. On peut penser que Wilkinson a déjà pris conscience de ce qu'il est, et donc supposer qu'une révolte affleure déjà, derrière le masque servile et les galons dorés.

Aussi, en parasitant la relation du maître et du serviteur, le *schnorrer* force-t-il le maître à faire face aux véritables motifs qui régissent cette relation, ce à quoi Grobstock résiste. Loin d'être une pure relation de services, avec des intérêts bien compris, ce contrat de travail est un objet de fantasme où se cristallisent des élans narcissiques et sadiques, fondant une relation inique, moins stable qu'elle n'en a l'air. Grobstock chancelle. Le *schnorrer* fonctionne comme un catalyseur de la critique de cette relation maître/serviteur, en s'imposant en hôte importun. En bénéficiant par procuration des services d'un valet qu'il accable d'un travail physique inédit, prétendant sans honte se faire le relais du maître, il met à plat les termes du contrat[59]. Apparemment le *schnorrer* ne fait que « précéder » le serviteur courbé sous sa malle et empocher les pièces du maître qu'il redistribue pour subvenir à ses besoins. Mais cette conduite crée les conditions pour que le serviteur prenne conscience de sa condition ; il compose un

[56] *KS*, p. 40. « De surcroît, l'humiliation de Wilkinson lui inspirait un secret plaisir : sans le *Schnorrer*, jamais il n'eût soupçonné que ces galons dorés cachaient une personnalité malléable. » *RS,* p. 41.

[57] Nous adoptons le choix de traduction (maître/serviteur plutôt que maître/esclave) de Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière de cette théorie. Georg Wilhelm Friedrich Hegel [1807], *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1993, p. 216-227.

[58] *KS*, *Ibid.* « Le proverbe "Tel maître, tel valet" ne lui effleura pas l'esprit sur le moment » *RS,* p. 40.

[59] « *And, pray, how came you to carry his box? – You told me to, sir! – I told you! –I mean he told me you told me to, said Wilkinson wonderingly. Didn't you?* » *Ibid*.

horizon hors-texte sur lequel la dialectique hégelienne peut se dessiner. Similairement à ce qui se produit chez Cossery, la révolution ne s'opère pas dans le corps du texte et la dialectique reste en suspens. Dans l'intervalle, Wilkinson est toutefois apparu sous un jour inattendu. Transcendant le simple type du valet, du domestique salarié, il sort de son rôle. Quand bien même il n'en serait sorti qu'une fois sous l'influence de cet hôte incongru, il détient désormais les moyens d'imaginer d'autres rôles.

3.2. « *I must have my profits like anybody else* »

Le *schnorrer* s'approprie donc le fruit du travail des autres, soit pour sa valeur d'usage (la force physique de Wilkinson, les habits de Grobstock qu'il porte) soit pour sa valeur d'échange (les habits de Grobstock qu'il revend à un fripier, les sous qu'il lui soutire). Un autre moyen de déstabiliser le marché du travail consiste à court-circuiter le système de l'offre et de la demande, en imposant l'achat du fruit de son propre travail. Il propose par là une redéfinition de ce que l'on appelle communément « travail ».

Une telle redéfinition a lieu lorsque le *schnorrer* réclame des sous au financier, au prétexte que ce dernier l'aurait contraint à un travail forcé : « *Since you made me a middle-man, since you have forced me into the fish trade, I must have my profits like anybody else*[60] ». Lorsqu'il a épuisé l'argument selon lequel tout travail mérite salaire, Manasseh convoque la Loi[61]. Puis, voyant que cet argument ne suffit pas, il se lance dans le chantage, menaçant d'humilier le maître devant son serviteur[62].

La facilité qu'a Manasseh à inventer des professions impliquant rémunération est un talent partagé par le personnage de Cohen, Mangeclous, qui exerce les offices de « non-calomniateurs » auprès des notables corfiotes.

> À ses activités d'égorgeur synagogal de poules, de conseil juridique, de faux témoins d'accidents, de faux créancier de faillis et de pressureur de raisins – à l'époque des vendanges ses grands pieds faisaient merveille et étaient fort appréciés des vignerons –

[60] *KS* p. 27. « Puisque vous me transformez en intermédiaire, puisque vous me forcez à faire le commerce du poisson, j'ai le droit à mes profits, comme n'importe qui d'autre. » *RS*, p. 30. La notion de travail forcé a cours au moment où écrit Zangwill, alors que les profits liés à l'esclavage ont été en partie remplacés par ceux résultant de contrats qui « obligent » des travailleurs (*indentured labor*), notamment pour le compte de la Compagnie des Indes orientales.

[61] « *It is ordained in Exodus that if a man shall deliver unto his neighbour an ass, or an ox, or a sheep, or any beast to keep, then for every matter of trespass, whether it be for ox, for ass, for sheep, for raiment, or for any manner of lost thing, the man shall receive double, and therefore you should pay me six guineas.* » *KS* p. 28.

[62] "Very well," said the *Schnorrer* imperturbably, and, lifting up his voice, he called "Wilkinson!" *Ibid.*

> Mangeclous ajoutait la lucrative profession de non-calomniateur des notables. Sa clientèle de non-calomniés était peu nombreuse mais bien choisie. C'est ainsi qu'en ce jour il se proposait de rendre visite au banquier Meshullam, au notaire Élie Cohen, à un grand marchand de tissus et au greffier du tribunal rabbinique.[63]

Mangeclous mendie en spéculant non pas sur sa parole, mais sur la promesse d'une retenue de sa parole. Dans ce passage, son activité est énoncée dans des termes que l'on emploierait pour évoquer une profession respectable : « sa clientèle », puis « ses abonnés », qui le mettent sur le même plan que ces notables, chez qui il extorque de l'argent au moyen d'un paresseux *racket*. Les notables rançonnés exercent dans des champs d'activité où Mangeclous excelle par ailleurs, lui qui multiplie les minuscules opérations de spéculation mobilières ou immobilières et prodigue des conseils juridiques et rabbiniques :

> Il alla donc voir ces opulents personnages et tint à chacun d'eux, avec quelques variantes mais sur le même ton gracieux, le discours habituel : « Ô charmant considérable, ô paume ouverte, ô sultan suintant de largesses, aimé de mon cœur naïf, donne-moi la redevance de non-calomnie, soit une drachme pour cette semaine, et je m'engage à ne pas dire du mal de toi et de ton honorable famille pendant sept jours. Moyennant cette modique somme, je ne dirai pas – que Dieu garde ! – que ton honorable épouse fut une sans-vertu, que ta délicieuse fille est une puante quant à la bouche et risque en conséquence de mourir vierge, que ton cousin a fait probablement banqueroute à Trieste et qu'on ne sait pas pourquoi ton grand-père n'a pas été en prison. » La rétribution perçue, il bénissait le donateur et croyait devoir causer un peu politique pour sauver la face et donner un air aimable à sa visite. Après avoir siroté la minuscule tasse de café, il prenait majestueusement congé et se rendait chez un autre abonné.[64]

Comme Manasseh, Mangeclous est un parasite, en premier lieu parce qu'il se fait accueillir selon les termes qu'il impose, alors qu'il vient extorquer de l'argent – l'article défini « la » indique que la tasse de café lui est systématiquement offerte – mais aussi parce qu'à travers ses activités parallèles, il modifie à la marge, c'est-à-dire ni vraiment de l'intérieur ni vraiment de l'extérieur, la définition de professions reconnues qui, accolées à des noms bien plus typiquement juifs que celui de Mangeclous, figurent comme s'il s'agissait de fournir des exemples archétypaux, sans consistance, de trajectoires sociales réussies. Mangeclous, quant à lui, s'auto-institue dans l'exercice de ces professions sans s'embarrasser de diplômes, inutiles en l'occurrence pour faire reconnaître sa légitimité dans ces fonctions. Il parachève ainsi sa

[63] *Mangeclous*, p. 57.

[64] *Ibid.*

figure de parasite de professions – le génitif fonctionnant ici de manière à la fois objective et subjective : il *parasite les professions* et il est *un parasite professionnel*.

Les talents de *schnorrer* de Mangeclous trouvent un digne émule dans le personnage de Melchitsedek Pinchas, qui dans le chapitre VII de *Children of the Ghetto* incarne lui aussi une mendicité joyeuse, à peine dissimulée derrière la vente forcée de ses services. Il tente de vendre un recueil de poèmes autoédités au rabbin Shemuel, lequel n'a pas d'autre solution que de l'inviter à sa table :

> "*I have written articles for the jargon papers. They jump at me – there is no man on the staff of them all who has the pen of a ready writer. I can't get any money out of them, my dear Rebbitzin, else I shouldn't be without breakfast this morning, but the proprietor of the largest of them is also a printer, and he has printed my little book in return. But I don't think I shall fill my stomach with the sales. Oh! the Holy One, blessed be He, bless you, Rebbitzin, of course I'll take a cup of coffee; I don't know anyone else who makes coffee with such a sweet savor; it would do for a spice offering when the Almighty restores us our Temple. You are a happy mortal, Rabbi. You will permit that I seat myself at the table?" Without awaiting permission he pushed a chair between Levi and Hannah and sat down; then he got up again and washed his hands and helped himself to a spare egg. "Here is your copy, Reb Shemuel", he went on after an interval.*[65]

Pinchas court-circuite le système de l'offre et de la demande, tant dans l'imposition de sa présence à la table du rabbin que dans la vente de son recueil, chacune forcées.

Dans *Children of the Ghetto*, la figure du *schnorrer* se superpose à celle de l'écrivain puisque Melchitsedek est présenté comme un poète qui vit tant bien que mal de sa plume et se montre prêt à tout pour faire paraître ses productions. Il s'essaie de façon impulsive à toutes les formes : articles de presse sur tout sujet ou pièces de théâtre écrites à la hâte (ce que l'anglais appelle *hack writer*), tout en revendiquant des compétences rares (comme en témoigne l'expression de la citation précédente : *the pen of a ready writer*). Cette trajectoire s'inscrit en symétrie du personnage d'Esther qui, à l'inverse, comprend l'écriture comme une

[65] *CG,* p. 138. « - J'ai écrit des articles pour les journaux yiddish. Ils me courent après car dans leurs rédactions il n'y a personne qui ait une plume d'écrivain. Je n'arrive à tirer d'eux aucun argent, ma chère Rebbitzine, autrement je ne serais pas sans avoir déjeuné ce matin ; mais le propriétaire du plus grand d'entre eux est aussi imprimeur, et il a imprimé mon petit livre en paiement de mes articles. Mais je ne crois pas que les ventes me rempliront l'estomac ! Oh, le Très-Haut – béni soit-Il – vous bénisse Rebbitzine, oui, je prendrai volontiers une tasse de café. Je ne connais personne qui fasse un café d'une saveur aussi exquise. Il pourra passer pour une offrande d'épices quand le Tout-Puissant nous rendra notre Temple. Vous êtes un heureux mortel, Rebbi. Vous permettez que je prenne place à votre table ? Et sans attendre de permission, il avança une chaise entre Lévi et Hannah, et s'assit. Il se releva, se lava les mains, et prit un œuf. – Voici votre exemplaire, Reb Shmuel, poursuivit-il après une pause. » *EG*, p. 110.

activité engageant sérieusement sa pensée. Elle ne peut se risquer à s'exposer personnellement aux critiques, c'est pourquoi son premier roman est publié sous le pseudonyme de Mr Armitage.

En donnant corps à ces deux approches de l'écriture, *Children of the Ghetto* se fait l'écho d'un débat qui agite les milieux intellectuels anglais depuis des décennies, quant au statut commercial de l'écriture. Lorsque George Gissing publie en cette même année 1892 le roman *New Grub Street*, il ravive une tradition satirique du XVIIIe siècle qui prenait déjà pour cible la tendance à faire de l'écrit une marchandise comme une autre[66]. Le livre de Gissing entérine l'association entre d'une part une certaine pratique de l'écriture commerciale, produisant des travaux de mauvaise qualité, et, d'autre part, un lieu : Grub Street, une rue de l'est de Londres[67]. Poètes, auteurs de notices de dictionnaires ou de petites histoires écrites à tour de bras, éditeurs et libraires peu regardants quant à la qualité de la marchandise : tels étaient les acteurs de cette économie. S'ils ne limitaient pas leur exercice à l'unique tronçon de cette rue, l'expression *Grub Street* continue, à l'époque de Zangwill, d'être la synecdoque en usage pour se référer à une approche mercantile de l'écrit, qui éclaire l'aventure du journal fondé par le personnage de Raphael, l'âme sœur d'Esther.

L'aventure du journal *Flag of Judah*[68] occupe les chapitres III, IV et IX de *Grandchildren of the Ghetto.* Malgré toute la bonne volonté de son directeur, et ses ambitions de faire de cette entreprise un organe de nourriture spirituelle essentiel pour sa communauté, ce journal devient essentiellement le lieu de rencontre des intérêts mercantiles de la part de l'imprimeur et des sponsors publicitaires. S'ajoutent à cela à des manipulations politiques, puisque le journal est racheté par le riche Mr Goldsmith, candidat à la fonction de député de la circonscription de Whitechapel[69].

Zangwill dresse ici un portrait satirique virulent du monde de la presse. Le montage du premier numéro est relaté sur un mode héroï-comique : tout est en retard et rien ne se passe comme prévu. Au milieu de ce chaos, quelques heures avant la sortie du journal, Raphael, à bout de nerfs et épuisé, griffonne à la va-vite, dans le fiacre qui le mène à l'imprimerie, un

[66] Patrick Brantlinger, « Bohemia Versus Grub Street: Artists' and Writers' Communities in Nineteenth-Century Paris and London », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 1983, vol. 16, n° 4, p. 25.

[67] Grub Street est devenue Milton Street en 1830. Une partie de celle-ci a disparu aujourd'hui, absorbée par les habitations du *Barbican center* construites dans les années 1970.

[68] Selon M.-J. Rochelson, *The Flag of Judah* présente de nombreuses similarités avec le *Jewish Standard*, ce qui laisse penser que l'expérience de Raphael reflète en grande partie celle de Zangwill dans sa carrière de journaliste.

[69] *EG*, p. 389 ; *CG*, p. 351.

« conte talmudique » pour remplir une page vide. Malgré lui, ce jeune homme si appliqué se transforme en *hack writer* contraint d'écrire n'importe quoi pour fournir une matière sans nécessité que, ironie du sort, beaucoup liront – ce numéro est un succès. Ses collaborateurs lui avaient assuré que rien n'était plus aisé de remplir un numéro : non seulement « les journaux vivent de leurs annonces », comme l'affirme le sioniste Gradkodski, mais « la presse juive toute entière pourrait vivre uniquement de contributions volontaires », selon le directeur adjoint, surnommé le Petit Sampson[70]. Une ressource comme une autre est la traduction d'articles parus dans les organes de presse de leurs confrères européens ou, plus aisée encore, le recyclage d'articles américains : « *Jewish paper could be entirely supported by voluntary contributions.* […] *And so the merry-go-round goes eternally on. Ta dee rum day. You rely on me for your foreign news*[71] ». Le déniaisement de Raphael quant à ces pratiques journalistiques rappelle la scène d'*Illusions perdues* où Lousteau expose à Lucien de Rubempré les ressorts d'un monde de la presse dans lequel les convictions importent moins que la capacité à faire du bruit, à créer les conditions d'un débat qui générera la matière pour d'autres articles. En ce qui concerne la critique littéraire et théâtrale, la polémique est « le piédestal des célébrités » :

> Les actrices payent les éloges, mais les plus habiles payent les critiques, le silence est ce qu'elles redoutent le plus. Aussi une critique, faite pour être rétorquée ailleurs, vaut-elle mieux et se paye-t-elle plus cher qu'un éloge tout sec, oublié le lendemain.[72]

À en croire Lousteau (ce que fait Lucien), un article n'a de poids que parce qu'il va en susciter d'autres – peu importe son contenu, qui n'a aucune valeur d'usage. Si, dans *Illusions perdues*, Lucien se sent obligé de quitter son cénacle de poètes et de faire un choix entre l'écriture mercantile et la bohême, ces deux milieux sont beaucoup plus mêlés chez Zangwill que chez Balzac. Raphael a « fréquenté des rêveurs », comme Lucien, dans un monde plus privilégié car il a étudié à Oxford ; chez l'un comme chez l'autre, la fréquentation du monde de la presse convoque le trope de la redescente sur terre d'un jeune homme éthéré resté trop longtemps dans sa tour d'ivoire. Raphael se voit obligé d'obéir aux lois du marché, faisant appel à un courtier

[70] *CG*, p. 356 ; *EG*, p. 396.

[71] *CG*, p. 358. « […] et le manège continue éternellement de tourner… ta-ra-di-ri-dum… Comptez-sur moi pour vos nouvelles à l'étranger ». *EG*, p. 400-401.

[72] Honoré de Balzac, *Illusions perdues* [1837-1843], Paris, Garnier Flammarion, 1990, p. 264. Zangwill a su faire montre d'une telle agilité de plume préconisée par Lousteau : collaborateur de plusieurs revues en même temps, il a rédigé des critiques théâtrales de la même pièce sous différents noms : pour *Ariel* (visant un lectorat non spécifiquement juif) ou pour le *Jewish Standard* sous le pseudonyme de Marshallik. Voir M.-J. Rochelson, *A Jew in the Public Arena*, *op. cit.*, p. 40.

en publicité, malgré les tourments dans lequel cela le plonge ; il se plie aux tours malicieux de son directeur-adjoint dont le seul cap est de complaire à un lectorat susceptible d'acheter le journal ou de s'y abonner[73]. En tant que directeur du journal, Raphael obéit à un schéma assez classique d'alternance entre soumission au principe de réalité[74] et persistance dans l'exigence, ainsi quand il fait paraître un « subtil essai sur la version des Septante[75] ».

Quelle est la position du *schnorrer* dans un tel milieu où les idéalistes se prêtent malgré eux au jeu de la publicité opportuniste ? Mechitsedek Pinchas évolue dans le monde de la presse de façon plus ambivalente que Raphael, car il en embrasse sans scrupules les deux versants : mercantile et désintéressé. Il est, d'une part, tout à fait acquis à l'emploi commercial de l'écriture, auquel il n'hésite pas à avoir recours comme moyen de subsistance. Sidney Graham rapporte ainsi que Pinchas lui a envoyé son livre avec une dédicace en hébreu (que Graham n'a pas réussi à lire) et la demande d'un chèque (à laquelle il n'a pas répondu)[76]. Son coup de force est ailleurs : « [*Raphael*] *did not fear death, but he feared Pinchas, and had fallen into the cowardly habit of bribing him lavishly not to fill the paper*[77] ». Soucieux de son profit, Pinchas accepte le pot-de-vin peu conventionnel que lui offre Raphael : le payer pour ne pas écrire. En vendant son silence, le *schnorrer* court-circuite une nouvelle fois le système de l'offre et de la demande selon un schéma proche du monnayage de la non-calomnie mis en place par Manasseh et Mangeclous.

En l'occurrence, le silence de Pinchas ne prévient pas la menace d'un dénigrement, mais celle du déversement d'un trop plein d'idées, idées que les directeurs du journal ne jugent d'ailleurs pas sans intérêt :

---

[73] Lançant une souscription au profit du journal, il divise l'annonce de son propre don de vingt livres en une multitude de petites sommes réparties sur plusieurs semaines, attribuées à des noms et à des initiales imaginaires. Le narrateur conclut d'ailleurs avec ironie que la méthode aura un effet contraire puisque très peu de lecteurs se sentent obligés de cotiser face à cette imposante colonne. *EG*, p. 481 ; *CG*, p. 416.

[74] Il doit inventer des naissances pour complaire au lectorat, ce qui suscite le commentaire suivant du narrateur : *« Raphael hesitated: his moral fibre had been weakened. It is impossible to touch print and not be defiled »*, *CG,* p. 413; « Raphael hésita, sa résistance morale avait faibli. On ne peut toucher à la presse sans se salir », *EG*, p. 476.

[75] « *What is the use of your elaborate essay on the Septuagint, when the public is dying to hear who's dead ?* » CG, p. 412. *EG,* p. 475. La Septante est la traduction grecque de la Torah faite par des Juifs d'Égypte au IIIe siècle avant l'ère chrétienne.

[76] *EG,* p. 446 ; *CG*, p. 392.

[77] *CG*, p. 418. « [Raphael] ne redoutait pas la mort, mais il redoutait Pinchas, de sorte qu'il avait pris la lâche habitude de le soudoyer grassement pour éviter qu'il ne remplisse le journal. » *EG,* p. 484.

"After all, we have had some very good things lately. Those articles of Pinchas's are not bad either."

"They're so beastly egotistical. Still his theories are ingenious and far more interesting than those terribly dull long letters of Henry Goldsmith which you will put in."[78]

Dans ce dialogue entre Raphael et Samson (le directeur adjoint), Pinchas est comparé à Goldsmith, juif assimilé du West End, dont il constitue l'exact symétrique, à l'autre bout du spectre social. Goldsmith est suffisamment riche pour acheter un organe de presse afin de s'assurer un canal de propagande en vue des élections où il se présente comme député ; en résulte un conflit d'intérêt dont le directeur adjoint n'est pas averti, et dont rougit la moralité de Raphael. Le *schnorrer* opère ici, dans le discours du directeur adjoint, comme un objet témoin qui permet de révéler ironiquement la corruption d'une presse peu indépendante des intérêts de chacun, lesquels se monnaient.

Il est d'autant plus surprenant, pour le lecteur de voir, quelques pages plus loin, l'actionnaire Goldsmith nommer Pinchas directeur du journal à la place de Raphael, qui se voit de ce fait démis de ses fonctions dans le chapitre XV, au moyen cavalier d'une simple lettre. La première réaction de Pinchas est fort humaine et favorise l'amitié et le sentiment fraternel plutôt que son intérêt propre : il refuse. Une fois cet élan généreux passé, il accepte tout de même la proposition et s'empresse de remplir les pages du journal de son autobiographie[79].

Dans cette serre de la presse où mûrissent les idées et où se monnaient les mots, le *schnorrer* se distingue des autres personnages par le fait que les dilemmes moraux ne le restreignent en rien. Pleinement averti des mécanismes mercantiles du milieu, il se montre prêt à les mettre de côté lorsque, débridé, il peut enfin s'épancher et laisser libre cours à son individualité. Une fois les scrupules moraux formulés et dépassés, sa pulsion égotiste est plus forte que tout. Le terme *egotistical,* employé, par Samson au sujet du *schnorrer,* est remarquable : il nous rappelle que le journal fondé par Raphael n'avait pas *a priori* vocation à

[78] *CG,* p. 412. « – Après tout, nous avons passé de très bonnes choses, ces derniers temps. Et les articles de Pinchas ne sont pas mauvais.

– Mais ils sont effroyablement pleins de sa propre importance [*egotistical*]. Pourtant son anglais s'améliore, ses théories sont astucieuses et infiniment plus intéressantes que les longues et mornes épîtres de Goldsmith que vous tenez à publier." » *EG*, p. 475.

[79] « *My blessed editor has been writing four columns of his autobiography in his most original English, and he wants to leave out all the news part to make room for 'em.* » CG, p. 483. « Mon cher directeur a écrit quatre colonnes d'autobiographie dans son anglais le plus original, et pour les caser, il veut qu'on supprime toute la partie "Nouvelles". » *EG*, p. 569.

accueillir le genre autobiographique[80]. Tout grotesque qu'il est, avec ses apparitions clownesques et son corps encombrant, Pinchas pratique lui aussi l'introspection avec un certain recul. Juste avant l'annonce de sa nomination comme directeur du journal, il se confie à Raphael :

> *"I have been thinking vat have I come to after all these years, all these vanderings. Nothing! Vat vill be my end? Oh. I am so unhappy."*
>
> *"But you are better off than you ever were in your life. You no longer live amid the squalor of the Ghetto; you are clean and well dressed: you yourself admit that you can afford to give charity now. That looks as if you'd come to something—not nothing."*
>
> *"Yes," said the poet, looking up eagerly, "and I am famous through the vorld.* Metatoron's Flames *vill shine eternally." His head drooped again. "I have all I vant, and you are the best man in the vorld. But I am the most miserable."*
>
> *"Nonsense! cheer up," said Raphael.*
>
> *"I can never cheer up any more. I vill shoot myself. I have realized the emptiness of life. Fame, money, love—all is Dead Sea fruit."* [81]

Le succès ne le comble pas, et cette noirceur soudaine résonne avec les accès suicidaires dont Mangeclous, son avatar cohénien est aussi la proie[82].

Le poste de Pinchas à la tête du journal *The Flag of Judah* reste précaire, car il peut être remercié aussi vite qu'il a été nommé, mais il obtient avec lui les moyens d'exercer son travail d'écriture qu'il n'inféode pas à la relation mercantile. Le profit qu'il en tire n'est pas de l'ordre de la tranquillité matérielle ; c'est un profit artistique et créateur, celui-là même que Raphael

---

[80] Ce genre a été renouvelé par Henri Beyle alors qu'il s'inventait en Stendhal, dans son *Journal* (1801-1817), puis les *Souvenirs d'égotisme* (1892), et surtout *La Vie de Henry Brulard* (1890), dans lesquels il donne naissance une écriture de l'intime où s'affûte une prise de conscience de soi au prisme de l'instinct.

[81] *CG*, p. 479-480. « Qu'est-ce que jé fei après toutes ces années, toutes ces erronces ? Rien ! Commont jé vei finir ? Oh, jé svis très malhéré. –Mais votre situation est bien meilleure que par le passé. Vous ne vivez plus dans le Ghetto et sa misère, vous êtes propre et bien habillé. Vous-même, vous admettez que vous pouvez vous permettre de donner à des œuvres. Il semble que vous êtes arrivé à quelque chose, pas à rien. –Voï, dit le poète, levant des yeux curieux, et jé svis célèbre dans lé monde entier. *Les Flammes de Métatoron* brilleront éternellement. Sa tête retomba. Jé suis tout cé qué jé veui, et vous, vous êtes le meilleur des hommes. Mais moi, jé svis lé plis malhéré. –Sottises ! Reprenez-vous ! –Jé né pê plis. Jé vei me suicidei. Jé découvert lé vide de la vie. Lé gloire, l'argeont, l'amour, c'est tout des fruits de la mer Morte, des fruits creux. » *EG*, p. 562.

[82] « Cet étrange bonhomme était tout à fait sérieux et ne se jouait pas une comédie. Il avait souvent de fulgurantes mélancolies. A quoi bon vivre puisqu'on devait mourir et que la terre était peuplée de méchants ? Debout, tout long et nu mais coiffé de son haut-de-forme, il transpirait d'idées noires. Impudique comme un battant de cloche, il allait et venait, répétant que M était un raté, fort laid et fort inutile. Et surtout pas de Dieu, pas de but dans l'univers. Insupportable. » *M*, p. 440.

n'a pas réussi à préserver. Comme Esther, qui se donne, elle, les moyens de l'écriture en se protégeant d'un pseudonyme à la façon de Stendhal, Pinchas est l'une des seules vraies figures d'écrivain dans le roman : celles qui proposent une vision du travail échappant à la loi de sa marchandisation.

Esther et Pinchas, l'une en version sérieuse et l'autre parodique, partagent en outre le fait d'avoir à alternativement revêtir ou réfuter l'attribut de *schnorrer*[83] qui leur colle à la peau. C'est encore du *schnorrer* que vient la critique discursive de la marchandisation du travail lorsqu'il se greffe à une lutte syndicale.

3.3. « *With the strikers* » - Le messianisme du *schnorrer*

La carrière de *leader* syndical de Melchitsedek va faire long feu car son implication dans les réunions de grévistes n'est qu'un élan parmi les nombreux qui l'animent, toujours en dilettante. Dans le chapitre XV, « *The Holy Land League* », il s'était enthousiasmé pour la cause sioniste, proposant d'écrire la « Marseillaise de la Palestine » et s'imposant comme trésorier de l'organisation[84]. Le voilà « avec les grévistes », (« *With the Strikers* ») dans le chapitre XIX du premier volume. C'est toujours comme parasite que Pinchas se greffe à de telles causes. Ces scènes le figurent occupé à défendre bec et ongles un espace de parole que les représentants centraux des organisations rechignent à lui laisser. L'épisode de l'appel à la grève apporte des éléments importants sur la manière dont la figure du *schnorrer* s'articule à une critique de la société capitaliste : le discours qu'il prononce à cette occasion révèle un messianisme particulier, intimement lié à un usage décalé et ludique de la langue.

Le chapitre commence dans le salon privé d'un pub, alors que Melchitsedek discute d'égal à égal avec Simon Wolf, *leader* du mouvement juif ouvrier de l'*East End*. La discussion

[83] L'adjectif nominalisé de *schnorrer* est accolé à Esther par son prétendant déçu, Levi, fils du Reb Shemuel, à la fin du chapitre VII de *Grandchildren of the Ghetto.* « *You're a stuck-up, conceited little thing. You think because you live in a grand house nobody is good enough for you. But what are you after all? a Schnorrer—that's all. A Schnorrer living on the charity of strangers. If I mix with grand folks, it is as an independent man and an equal. But you, rather than marry anyone who mightn't be able to give you carriages and footmen, you prefer to remain a Schnorrer*. » *CG,* p. 407. Levy lui rappelle la condition de son père et la renvoie à une généalogie de *schnorrer*, comme si cette qualité était une tare dont on hérite. L'attribut est ensuite assumé par Esther lors d'un bref passage à la focalisation interne, alors qu'elle prend la décision de se défaire de l'influence paternaliste des Goldsmith et de quitter leur emprise pour, retournant au Ghetto, se confronter au monde réel. Dans ce passage, l'insulte de *schnorrer* agit donc sur elle comme un catalyseur de la révolte individuelle contre un destin qu'elle refuse soudainement et dont elle choisit de s'arracher, pour retourner au *ghetto*.

[84] Au cours de son aventure sioniste, Pinchas propose d'ailleurs de remplacer le chant national de l'état d'Israël, écrit par Naphtali Herz Imber, qui fut l'un des modèles de son personnage Zangwill révélant volontiers ses sources par cette référence ironique. Voir *CG*, p. 222 ; *EG*, p. 219.

porte sur l'une des entraves au succès du mouvement : la foi des ouvriers qui assagit des âmes encore majoritairement religieuses. Le poète défend une stratégie de conciliation. Mordant de bon cœur dans un sandwich au jambon, il expose à Wolf la nécessité de jouer avec habileté, sans se mettre à dos les orthodoxes. La *persona* d'un *schnorrer* machiavélien s'inscrit au premier plan du tableau du paysage syndical londonien que Zangwill brosse ici à grands traits. Au second plan, il y a la foule de grévistes :

> *Clever young artisans from Russia and Poland with a smattering of education, a feverish receptiveness for all the iconoclastic ideas that were in the London air, a hatred of capitalism and strong social sympathies.*[85]

Ceux-là sont animés d'une haine tenace pour les *sweaters*, ces patrons d'usines employant une masse salariale à bas coût et les exploitant jusqu'à la corde. Alors que Pinchas traverse des rues pleines de grévistes, il se plaît à engager le débat avec chacun d'eux. Le *schnorrer* affiche sa son plaisir à argumenter, à faire durer la discussion. Le narrateur rattache ce caractère exubérant à ses origines « orientales », plutôt qu'à de véritables convictions politiques : « *Pinchas walked home through streets thronged with excited strikers, discussing the situation with oriental exuberance of gesture, with any one* [*sic*] *who would listen*[86] ».

Cette exubérance contribue d'ailleurs à renforcer la position de décalage du *schnorrer* vis-à-vis des grévistes, dont les doléances sont certes modestes, mais concrètes : « [...] *these poor slop-hands (who could only count upon six hours out of the twenty-four for themselves, and who, by the help of their wives and little ones in finishing, might earn a pound a week)*[87] ».

Le tableau de ces existences d'une précarité extrême se poursuit, où la modestie des revendications (des journées de travail de douze heures et d'infimes ajustements de salaire) ajoute au ton pathétique adopté ici par le narrateur. Celui-ci conclut toutefois par une pirouette métalittéraire dont le lecteur de Zangwill est désormais familier : mentionnant que la salle de

---

[85] *CG,* p. 258 ; « C'étaient de jeunes et bons artisans arrivés de Russie et de Pologne avec quelques bribes d'instruction, fébrilement réceptifs à toutes les idées iconoclastes flottant dans l'air à Londres, qui vomissaient le capitalisme et avaient de fortes convictions sociales. » *EG*, p. 265.

[86] *CG,* p. 262 ; « Pour retourner chez lui, Pinh'as emprunta des rues pleines de grévistes surexcités qui, avec une éxubérance toute orientale, discutaient la situation avec quiconque voulait bien les écouter. » *EG,* p. 270. L'exubérance toute orientale, attribuée aux grévistes dans la traduction française, nous semble plutôt revenir à Pinchas, étant donné la structure de la phrase et sa ponctuation, dans la version originale.

[87] *EG, Ibid. ; CG, Ibid.* « […] ces pauvres ouvriers en confection (qui ne disposaient que de six heures par jour pour eux-mêmes et qui, avec l'aide de leurs femmes et de leurs petits pour les finitions, pouvaient espérer gagner une livre par semaine) ».

réunion accueille souvent une troupe de théâtre *yiddish* qui y donne des tragédies et des farces devant cette population accablée par le labeur, il ajoute, présentant la réunion où parlera Melchitsedek comme une représentation théâtrale : « *In real life you always get your drama mixed, and the sock of comedy galls the buskin of tragedy. It was an episode in the pitiful tussle of hunger and greed, yet its humors were grotesque enough* »[88]. La mention de la troupe de théâtre *yiddish* à cet endroit du texte a un sens précis : elle attire l'attention du lecteur sur la dimension spectaculaire de ces mouvements de grève, et sur la composante théâtrale et possiblement narcissique des orateurs. Le discours délivré par Pinchas devant la foule de grévistes est donc un moment annoncé et attendu : le *schnorrer* va-t-il se muer en syndicaliste portant des revendications sérieuses dans des circonstances tragiques, ou le comique va-t-il l'emporter ?

Avant de répondre à cette question, il faut revenir à la façon dont Pinchas est caractérisé en regard du *leader* ouvrier Simon Wolf lors de leur entretien privé, en amont de la réunion syndicale. Si ce dernier se montre sensible aux arguments pragmatiques du *schnorrer* lorsqu'il lui conseille de mettre de l'eau dans son vin athée afin d'emporter une plus grande adhésion des travailleurs majoritairement pratiquants, il semble aussi passablement agacé par le personnage, lui affirmant sans ambages qu'il n'est pas prêt à se laisser déloger de son poste : « *You want to oust me from my position.* […] *After I have worked the thing for years, I don't want to see a drone come in and take the credit*[89] ».

Le terme *drone* employé par son adversaire à l'endroit de Pinchas peut se traduire par « parasite » en français. Par cette insulte, l'ouvrier syndicaliste renvoie Pinchas au bruit robotique de son constant bavardage. On retrouve l'étymologie déjà évoquée de mot *Schnorr* en allemand, ronronner ou bourdonner[90] : même s'il déborde de bonnes idées, le *schnorrer* se fait chasser tel un insecte et suscite toujours, à un moment ou à un autre, un geste de rejet sanctionnant le trop-plein de sa présence et ses bruits importuns. Se défendant d'ambitions carriéristes, Pinchas se ménage une tolérance amusée mais méfiante de la part du syndicaliste, où l'on voit que sa tactique de *schnorrer* est toujours la même : il teste les limites, se fait

[88] *CG,* p. 263. « Dans la vraie vie, l'élément dramatique est toujours complexe, le socque de la comédie côtoie le cothurne de la tragédie. Là se déroulait le pitoyable combat de la faim et de l'avidité, et le grotesque n'en était pourtant pas absent. » *EG*, p. 271.

[89] *CG*, p. 259. « Après des années de travail, je veux pas voir un parasite se ramener et rafler tout le mérite. » *EG*, p. 265.

[90] Voir *supra*., chapitre 2.1.4.

rabrouer et soutire moins qu'il requérait initialement, mais toujours une petite part – en l'occurrence, du temps de parole.

C'est donc sur la sellette qu'il va s'adresser aux grévistes et leur adresser un discours inspiré. Des références s'y bousculent, que son auditoire ne saisit pas, et Pinchas doit suggèrer lui-même les moments d'applaudissement : « *The poet paused for the cheers which came in a mighty volume. Few of those present knew what Socialism was, but all knew the word as a shibboleth of salvation from sweaters*[91] ». Lassalle et Marx s'y côtoient, invoqués – pour leur appartenance culturelle plus que pour leur pensée – comme argument d'autorité pour asseoir l'idée phare qui anime tout son propos : « *Socialism is Judaism and Judaism is Socialism, and Karl Marx and Lasalle, the founders of Socialism, were Jews* »[92]. Dans le discours de Melchitsedek Pinchas, messianisme politique et messianisme religieux vont de pair. Tous les principes fondateurs d'une société plus juste se trouvent déjà dans la Bible, et Moïse fut le premier socialiste[93]. Sa vision d'un socialisme non-étatique n'est pas sans rappeler la vision des tenants d'un socialisme utopique pré-marxiste, qui trouva des formulations chez divers penseurs européens (Richard Owen, Charles Fourier, Saint-Simon…), que les apôtres d'un marxisme dominant, s'appuyant sur le pamphlet polémique d'Engels, rangèrent au magasin des accessoires. Cette conception utopique du socialisme, qui a vocation à s'adresser à tous, se fonde sur une vision optimiste de l'homme, que retranscrit le discours de Pinchas : « *Singly we are sand-grains, together we are the simoom […] We must become better Jews, we must bring on Socialism, for the period of Socialism on earth and of peace and plenty and brotherly love is what all our prophets and great teachers meant by Messiah-times* »[94]. Cette conjugaison d'un messianisme religieux et d'un messianisme politique emporte la foule dans une adhésion qui finira néanmoins par soudainement dérailler.

---

[91] *CG,* p. 265. « Le poète s'interrompit pour les applaudissements, qui vinrent par flots. Peu parmi les assistants savaient ce qu'était le Socialisme, mais tous savaient que ce mot désignait la doctrine qui permet de s'affranchir des *Sweaters*. » *EG,* p. 274.

[92] *CG*, p. 265. « Le Socialisme c'est le Judaïsme et le Judaïsme c'est le Socialisme. Karl Marx et Lassalle, les fondateurs du Socialisme, étaient des Juifs. » *EG,* p. 274. Zangwill consacra l'une des biographies romancées qui composent son recueil *Dreamers of the Ghetto* à Ferdinand Lassalle (1825-1864), homme politique et théoricien allemand du socialisme.

[93] *CG,* p. 265; *EG,* p. 274.

[94] *CG,* p. 265-266. « Seuls, nous sommes des grains de sable, ensemble, nous sommes le simoun. […] Nous devons devenir de meilleurs Juifs, nous devons faire advenir le Socialisme sur la terre, l'ère de la paix, de l'abondance, de la fraternité est ce que tous nos prophètes et nos grands maîtres appelaient les temps messianiques ». *EG*, p. 274.

Comme annoncé plus haut par le narrateur, du sérieux au comique, le pas est vite franchi et Mechitsedek Pinchas saute ce pas à pieds joints lorsqu'il affirme, ivre de sa propre parole, que son nom le prédestine à devenir *Member of Parliament* comme le suggèrent ses initiales « MP ». Recyclant un argument qu'il avait déjà employé pour tenter d'asseoir sa légitimité comme membre de la Ligue de la Terre Sainte (MP valait alors pour « Le Messie de Palestine », *Messiah of Palestine* [95]), Pinchas fait ici preuve d'une confiance dans la langue et dans les jeux qu'elle permet, rappelant la tradition cabbalistique. Pourtant, ce ne sont pas ces jeux de mots qui le décrédibilisent aux yeux de la foule, mais une fatale erreur qui va le condamner. Comblé par l'enthousiasme de l'auditoire, il allume un cigare et, par ce geste, rompt l'impératif de ne pas allumer de feu le vendredi soir. Dévoilant malgré lui ses convictions de libre-penseur, le voilà démasqué par une foule en furie qui éjecte de force cet impie ; ainsi s'achève sa brève carrière de harangueur des grévistes.

Le réseau de références dans lequel Melchitsedek Pinchas se drape, tandis qu'il discourt, le conduit à se comparer à Lord Beaconsfield (Benjamin Disraeli) [96] et à convoquer de faux-messies, censément pour s'en démarquer (« *the Messiah … will not come with mock miracle like Bar Cochba or Zevi* »)[97]. Une fois son impiété démasquée, il s'en remet à l'autorité du Baal Shem Tov : « *I believe with the Baal-Shem that God is more pleased when I smoke my cigar than at the prayers of all the stupid Rabbis. How dare you rob me of my cigar?* »[98] Mais il prêche une parole trop ambitieuse pour ceux qui l'écoutent. S'il parvient à formuler un espoir messianique, c'est pour un instant, qui ne dure que le temps de son laïus.

Une fois le *schnorrer* forcé au silence, que reste-t-il, sinon l'empreinte de sa propre confiance en sa parole ? *«* [*T*]*he poet* […] *made no further effort to use any other weapon of offence but his tongue* »[99]. Le chapitre s'achève sur une longue citation du *Cantique des Cantiques* que chaque pieux gréviste entonne, rentré chez soi. Cette juxtaposition de deux formes de discours est étonnante : le prêche politique d'une part, et d'autre part une prière

[95] *EG*, p. 219 ; *CG*, p. 222.

[96] Référence qu'il a en commun avec Mangeclous, voir *infra*, chapitre 3.3.2.

[97] Cette citation, par Pinchas, du faux-messie Sabbataï Tzevi (dont l'orthographe varie dans l'alphabet latin), ressemble à un déni au sens psychanalytique : le fait de refuser de reconnaître comme sien une pensée, un désir, un sentiment ou, en l'occurrence, une affiliation.

[98] *CG,* p. 267. « Moi, je crois, avec le Baal Shem, que Dieu est plus satisfait quand je fume mon cigare que devant les prières de tous ces stupides rabbins. Comment osez-vous me voler mon cigare ? » *EG,* p. 278.

[99] *CG,* p. 267. Le poète, déchu de son piédestal, n'a « d'autre arme offensive […] que sa langue. » *EG,* p. 277.

religieuse adressée sous la forme élégiaque d'un cri d'amour à une bien-aimée, où se loge une célébration de la joie, cette joie qui est justement le fondement du courant hassidique fondé par le Baal Shem Tov. Par cette conclusion ironique du narrateur, il semble que la vision hétérodoxe de Pinchas, quoique bannie, ne soit pas complètement oubliée.

Par sa conduite – le parasitage d'une relation salariée ou le court-circuitage du système de l'offre et de la demande – plus encore que par ses harangues révolutionnaires, inspirées mais avortées, le *schnorrer* zangwillien opère bien comme une cheville de la critique du marché du travail. Le chapitre « *With the strikers* » est un moment crucial du texte où se mesure la vision messianique que véhicule le personnage, le figurant tour à tour comme assumant le rôle d'un politicien imbus du pouvoir performatif de sa propre parole, ou d'un cabaliste confiant dans les jeux de mots et les jeux du sort. Pragmatisme et utopisme font bon ménage chez le *schnorrer*. Son enthousiasme vise à faire entendre une voix alternative que tous, à un moment ou un autre, jugent inaudible : on le traite de « *drone* »*,* on le conspue, et finalement, on ne sait pas dans quelle mesure le message qu'il porte est reçu. Ce choix de l'aporie se signale par une fin de chapitre polyphonique, où la parole est donnée aux ouvriers priants, sans pour autant que leurs pensées ne soient révélées au lecteur.

4. Derrière l'amour de l'argent, la critique des actifs (Cohen)

4.1. Amour, fascination, vénération

La fascination des Valeureux pour l'argent est l'un des ressorts de l'humour cohénien : le plus souvent ils n'en ont pas, mais ils le vénèrent avec ardeur, sous quelque forme qu'il apparaisse, qu'il s'agisse du montant représenté par un sou, ou des puissantes fonctions associées à l'administration financière. On le voit particulièrement lorsque les Valeureux sont amenés à se répartir les ministères avec portefeuille du futur État juif, enivrés par un faux télégramme que Mangeclous a rédigé, prétendument de la part de Chaim Weizmann, invitant Saltiel à en constituer le gouvernement. Leurs altercations sont « particulièrement violentes » lorsqu'ils se disputent le très convoité ministère des Finances, qui échoit finalement à

Mattathias « sous la réserve, imposée par Mangeclous, que Mattathias rendrait le soir les clefs de la caisse[100] ».

Qu'ils vénèrent la monnaie et son administration ne signifie pas pour autant qu'ils cherchent toujours à se l'accaparer individuellement ; c'est plutôt le fait d'en côtoyer les signes ou d'en parler qui semble, à leurs yeux, donner de la valeur à l'argent et aux finances. On sait que l'un des clichés antisémites les plus courants attribue aux Juifs un caractère cupide : on a vu combien Cohen se montrait prêt en jouer dans la pièce *Ézéchiel*, au risque de s'attirer les foudres tant des critiques antisémites que des critiques de Juifs vigilants. C'est encore le cas dans le cycle de *Solal et les Solal.* Ainsi, lorsqu'il rend visite à ses fils adorés (et non moins affamés), Mangeclous parvient à leur faire sauter le déjeuner qu'il leur « rachète » par une pièce d'un sou, pour se garder le plaisir de le dévorer. Ce déjeuner consiste en des

> […] pâtes à l'ail qu'il engouffra en dix minutes tout en en vantant au petit auditoire la pesanteur, réjouissante aux estomacs vides, ainsi que le fin fumet flatteur. Pour se réconforter, *les pingouins frottaient chacun leur sou jusqu'à le rendre pareil à une pièce d'or*.[101]

L'idolâtrie de la monnaie caractérise aussi le peuple céphalonien. Mangeclous a amassé « pas mal d'argent en se faisant montreur de monnaie américaine », en l'espèce : un dollar acheté à un touriste qu'il exhibe à une foule ébahie aussi par sa faconde[102].

Un autre cliché bien connu est le Juif spéculateur. De ce point de vue, Cohen n'épargne pas les Valeureux. À Mattathias est accolé le type de l'avare qui ne dédaigne aucun petit profit, bien qu'on le dise millionnaire. Il spécule, au sens où il joue des différences de prix sur le marché, employant par exemple des petits enfants comme pêcheurs. Matthatias est toutefois plus homme d'affaires que spéculateur au sens strict de « faire travailler l'argent ». Les « mystères de la finance[103]» obsèdent Mangeclous, lequel, comme on l'a vu se fait, peut se faire assureur[104]. Boursicoteur, il l'est aussi en imagination lorsque, confondu par Solal qui révèle connaître l'auteur du faux télégramme signé Chaim Weizmann, Mangeclous se met à regretter

[100] *M*, p. 512.

[101] *M*, p. 396. Nous soulignons.

[102] *M,* p. 375.

[103] *M,* p. 405.

[104] Voir *supra*, chapitre 3.3.2.

tout ce que la réussite de son stratagème lui aurait apporté : que n'a-t-il eu le temps de bénéficier d'entrées dans la finance de Jérusalem !

> Ô confitures juteuses de dattes farcies d'amandes et de clous de girofle ! Ô mangements perdus ! Ô condoléances à moi-même ! Et si j'avais été ministre quelles superbes banques j'aurais fondées à Jérusalem pour mon propre profit personnel et intime ! Et quels coups de bourse à coup sûr, connaissant les secrets des délibérations sur la dévaluation que je me serais empressé de décréter immédiatement ![105]

On pense ici à une fausse rumeur qui a longtemps couru sur le compte de l'une des plus célèbres figures de la spéculation boursière, Nathan Mayer Rothschild (1777-1836), premier de la branche anglaise de la Famille Rothschild et fondateur de la banque londonienne. Ce fils d'un banquier de Francfort ayant émigré à Manchester puis à Londres aurait, selon un pamphlet antisémite, fait fortune en étant informé avant tout le monde par un pigeon voyageur de la victoire britannique à Waterloo, ce qui lui permit de spéculer[106].

Dans le rêve de Mangeclous où il serait ministre des Finances, le boursicoteur tient les informations de source sûre puisqu'il est dans le secret de la délibération entre lui et lui-même conduisant à ses propres décrets puisqu'il a, dans son scénario imaginaire, évincé son cousin Mattathias pour prendre sa place. La figure de Rothschild est un incontournable du folklore juif depuis le XVIIIe siècle. Il revient comme antonomase de « l'homme riche » dans toutes les blagues ayant pour objet l'argent ou la réussite sociale, et très souvent comme interlocuteur du *schnorrer*. Le nom Rothschild, qui figure dix-neuf fois dans le seul roman *Les Valeureux* (une fois sur deux à l'occasion d'anecdotes ou de vérités générales proférées par Mangeclous), est l'objet tantôt de révérence, tantôt d'un élan agressif procédant d'un désir mimétique. Il est à la fois inaccessible et omniprésent par le langage et les fantasmes qu'il libère : « Rothschild n'[est] devenu baron que moyennant pourboire ! »[107] Autrement dit : moi, *schnorrer*, je pourrais bien devenir Rothschild, dont la dynastie a commencé par un modeste établissement de prêt sur gage. Le *schnorrer* et le spéculateur, deux types des clichés antisémites, sont bien les deux faces d'une même médaille.

---

[105] *M*, p. 537.

[106] Cette rumeur proviendrait d'un pamphlet antisémite publié en 1846, intitulé *Rothschild Ier Roi des Juifs*, rédigé par le polémiste Georges Dairnvaell. Voir, à ce sujet, Olivier Dard, « Mythologies conspirationnistes et figures du discours antipatronal », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2012, vol. 114, n° 2, p. 139-140.

[107] *V,* p. 694.

L'amour de la spéculation anime Mangeclous au point qu'elle pénètre son intimité. Lorsqu'il retrouve son épouse Rebecca affairée à ses routines purgatives, ils échangent de brèves nouvelles sur le cours des actions. On ne saura pas si le mobile de ce dialogue est pure curiosité ou intérêt de détenteurs de parts :

> – Tu as vu que la De Beers a monté ?
>
> – Qu'elle soit bénie, répondit Mangeclous.
>
> – Quand elle baissera, il faudra en acheter.
>
> – Avec joie.[108]

Les doux surnoms qu'ils se donnent mutuellement puisent dans le lexique de la finance, suggérant la tendresse avec laquelle ils considèrent ces questions spéculatives :

> – Obligation à lots, soupira-t-elle tendrement, tu ne m'écoutes pas !
>
> – Oui, créance hypothécaire de mon cœur, je suis à vous, je termine ma correspondance britannique.[109]

L'adoration monétaire des Valeureux culmine lorsqu'ils perçoivent les signes d'une monnaie stable. Saltiel rapporte trembler pour la France, « car [il] crain[t] qu'elle ne [lui] dévalue encore son franc[110] ». Au chapitre IV des *Valeureux*, Mangeclous affirme :

> [J]e mange souvent avec Sa Majesté, mais le soir seulement parce qu'à midi Elle déjeune toujours à la Banque d'Angleterre, Bank of England, avec les grands financiers, pour parler d'importations, exportations, droits de douane, et surtout de la livre sterling, monnaie à nulle autre pareille.[111]

Une telle appréciation des monnaies stables se comprend à la lumière du contexte. En effet, l'essentiel de la fiction écrite par Albert Cohen s'ancre dans l'Europe des années 1930, moment où s'effondre l'équilibre monétaire international. Cette dévotion pour les signes extérieurs de la stabilité monétaire est loufoque dans le cas des Valeureux, parce que la monnaie d'échange qu'ils emploient consiste plutôt en de petites coupures, ou divers éléments de trocs

[108] *M,* p. 387. La De Beers désigne un conglomérat diamantaire sud-africain très lucratif dans l'entre-deux guerres.

[109] *M,* p. 68.

[110] *M,* p. 31.

[111] *V*, p. 50.

– hormis pour Matthatias dont les causes de la grande richesse demeurent nimbées de mystère. Cette vénération trouve son apogée dans la définition que prodigue Mangeclous en réponse à la question de Salomon : l'étalon-or, affirme-t-il sans ciller, « c'est un grand cheval tout en or qu'on met dans les caves de la banque. Plus il est gras et plus le change est bon[112] ». Outre la référence directe au veau d'or sur laquelle nous reviendrons, Mangeclous manifeste sa foi cratylienne dans le langage, reposant sur la croyance en un rapport sans médiation entre les noms et ce qu'ils désignent[113].

En même temps que comique, ce fétichisme des Valeureux pour la monnaie stable est l'indice de l'intuition d'un danger sérieux et imminent. On retrouve le thème de la peur de la dévaluation dans deux des derniers chapitres *Belle du Seigneur* (XCIII et XCIV). Apatride, rejeté de tous, Solal se vit comme environné d'antisémites. Sa trajectoire est celle d'une déchéance. Il a été puissant et riche et, au faîte de sa gloire, sa richesse constituait déjà une vengeance par anticipation pour tous les déconsidérés, comme s'il pressentait sa chute. Il se demande alors s'il ne devrait pas « se remettre à spéculer à la Bourse pour la vengeance d'être riche ? Spéculer reste permis à un exclu. Tout peut être interdit à un paria sauf de multiplier de l'argent par une opération de l'esprit, ultime réconfort. Non, plus le courage de spéculer[114] ».

Quelques lignes plus haut sur la même page, intervient l'un des rares moments où une date est mentionnée dans le roman : le « lundi 10 septembre 1936 ». Ce caractère exceptionnel de l'irruption d'une date dans la diégèse rappelle la prégnance du climat politique dans l'Europe occidentale que Cohen donne comme cadre à sa fiction. En septembre 1935, les lois de Nuremberg ont été adoptées par le Reichtag en Allemagne, entérinant l'exclusion des Juifs de toute une partie de la société civile, et les reléguant au rang de citoyens de seconde zone. Le mot « juif » devient un terme employé pour critiquer toute forme d'expressions culturelles auxquelles le régime nazi est opposé, et un outil de critique de tous les aspects de la société moderne : le capitalisme, mais aussi la mobilité internationale. Cette dégénérescence

[112] *M*, p. 266.

[113] Ce rapport se manifeste en d'autres instances, comme lorsque, un peu plus loin, Saltiel emploie des mots qui l'auréolent de prestige aux yeux de Mangeclous, lequel en conçoit une fureur jalouse. Genève est présenté par Saltiel comme un ancien « marais putride ». « Oh, pourquoi n'était-ce pas lui qui parlait, pas lui surtout qui *putride* ? […] De jalousie, il sentit sa poche à fiel lui éclater dans le foie. Quand donc ce maudit Saltiel aurait-il fini ? Il considérait chaque phrase de son ami comme un vol et une usurpation. » *M,* p. 531. Pour Mangeclous, la valeur d'un mot rare est comme une pièce de monnaie, elle révèle directement la valeur de ce qu'elle permet de se procurer et de celui qui l'utilise.

[114] *BS*, p. 1498.

extrêmement rapide du statut des Juifs en Europe au cours des années 1930 s'appuie sur un antisémitisme économique moderne qui réactive le mythe ancien du Juif associé à l'argent et au pouvoir. Cette association entre le Juif et la banque provient initialement de ce qu'au Moyen-Âge, il revenait aux Juifs d'exercer les métiers d'argent, au bénéfice des souverains. Six siècles plus tard, dans une Europe en pleins bouleversements, cette nouvelle mouture de l'antijudaïsme se base sur le stéréotype du Juif capitaliste, diabolisant tout particulièrement de grandes familles qui combinent toutes les caractéristiques : l'argent, le pouvoir et l'influence, et la présence internationale, comme en témoignent les caricatures qui font florès dans la presse de l'époque[115].

Solal qui, pour reprendre ses termes, est devenu un « paria », n'a même plus l'envie d'exercer la fonction laissée historiquement aux Juifs. Au chapitre XCIV, alors qu'il a échoué dans un café, il apprend, en même temps que la foule, la nouvelle de la dévaluation du franc suisse[116]. Par un élan de fuite en avant, il prend position devant les occupants du café avec grandiloquence, en faveur de l'austérité monétaire, ce qui lui donne l'illusion de faire partie des bons citoyens suisses. Attablé à une table de ce café, il fait la rencontre d'un instituteur retraité suisse, du nom de Sallaz, avec lequel il partage un moment agréable de factice cohésion. Se faisant passer pour le consul de Suisse à Athènes, il prétend être le neveu d'un conseiller fédéral ; sous cette fausse identité, Solal, qui n'est pas diplomate pour rien, affirme exactement ce que son interlocuteur veut entendre et exalte de façon convaincante les belles valeurs de la Suisse, pays de montagnes et de stabilité monétaire, terre de Cantiques et d'enracinés. Derrière ces valeurs apparemment bénignes, on voit se profiler le spectre du rejet de ce qui est *autre*, particulièrement les Juifs, soupçonnés d'être à l'origine de toutes les catastrophes, y compris monétaire, du fait de leur rôle dans la spéculation qui engendre inflation et dévaluation.

On trouve donc, dans l'admiration naïve des Valeureux et dans la performance désespérée de Solal, qui en constitue le double tragique, la peinture d'une survalorisation de la stabilité monétaire qui révèle, en creux, la perception d'un déséquilibre dangereux. Ce danger

[115] Pour un contexte général sur l'histoire des Juifs en Europe occidentale, on renverra notamment au chapitre d'Annette Wieworka, « L'Europe occidentale de la fin du XIXe siècle à la Seconde Guerre mondiale », *in* Jean Baumgarten, Rachel Ertel et Annette Wieviorka, *Mille ans de cultures ashkénazes*, Paris, Liana Levi, 1998, p. 287-293. Voir également Carol Iancu, *Les mythes fondateurs de l'antisémitisme : de l'Antiquité à nos jours*, Toulouse, Privat, 2017.

[116] *BS*, p. 1521-1522.

va bien au-delà de l'enjeu monétaire, particulièrement dans les années trente, où la crise financière puis économique favorisa la montée du nazisme.

Après ce passage en revue des différentes instances du culte singulier des Valeureux pour l'argent et son pendant, à la fois plus tragique et réaliste, en la personne de Solal, il faut chercher à comprendre précisément quel rôle ambivalent jouent les personnages de parasites dans l'énoncé d'une critique du marché financier et se ses corollaires sur les plans éthiques et politiques[117].

4.2. Critique par l'imitation

Dans le marché financier des sociétés occidentales du début du XXe siècle, la monnaie est une marchandise dont le prix varie. Ce phénomène est au fondement du principe de la spéculation, comportement consistant à gagner de l'argent en achetant ou en vendant des marchandises, des actifs financiers ou des devises avec l'intention de les revendre ou de les racheter à une date ultérieure, en bénéficiant d'une évolution favorable du prix de ces marchandises ou de ces actifs. La spéculation est traditionnellement critiquée pour plusieurs raisons. L'une d'elles consiste à dire qu'elle n'est pas morale, en tant qu'activité non productive : il s'agit de gagner de l'argent sans rien faire. Cette idée est au fondement de la critique que déploient les réformateurs sociaux, particulièrement au XIXe siècle[118]. Il serait acrobatique d'associer une telle critique, d'ordre moral et politique, étayée par la prise en compte de la valeur méliorative du travail, à la perspective des Valeureux et de Solal. Il est autre mobile à la critique de la spéculation, plus pragmatique. Il consiste souligner que la spéculation contribue à l'instabilité des marchés ou à des crises graves, comme celle des années 1930 ou, plus récemment, des *subprimes* ou de la dette grecque[119].

---

[117] Le motif du parasite est un lieu commun de la verve de cet antisémitisme économique moderne. Pour un exemple parmi d'autres, en amont des années 1930, on citera le socialiste Alphonse Toussenel, qui, dans son pamphlet intitulé *Les Juifs, Rois de l'époque – Histoire de la féodalité financière* publié en 1845, oppose les « parasites improductifs » et le monde du travail, voyant dans les Juifs l'incarnation de ce parasitisme vivant du travail d'autrui. Jean-Philippe Schreiber, « Les Juifs, Rois de l'époque d'Alphonse Toussenel, et ses avatars : la spéculation vue comme anti-travail au XIXe siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2001, vol. 79, n° 2, p. 534.

[118] Voir le chapitre intitulé « Sociétés de parasite », *in* M. Roman et A. Tomiche (dir.), *Figures du parasite*, *op. cit.*, p. 167-175.

[119] Pour nuancer ce rapide résumé des mécanismes financiers, on reconnaîtra que la spéculation n'est pas toujours déstabilisante. Elle l'est en période de défiance : alors, l'action des spéculateurs a un effet cumulatif déstabilisant et peut entraîner une vraie crise sur une devise ou un autre marché, ce qui fut le cas à la fin des années 1920 aux États-Unis et en Europe.

Quand les Valeureux et Solal signifient vocalement leur attachement à une stabilité monétaire, c'est, pour les uns, par mimétisme naïf et, pour l'autre, par mimétisme avisé et inquiet, non pas du fait de véritables convictions. Leur défense de la stabilité monétaire n'a rien à voir avec le fait qu'ils auraient à cœur de défendre leurs intérêts propres, relatifs à la détention de parts d'action, ou à la protection de leur pouvoir d'achat. Quand il prétend s'attrister de la dévaluation du franc suisse dans le chapitre XCIV de *Belle du Seigneur*, Solal, banni de la communauté de ses concitoyens, est de toute façon peu préoccupé par le maintien de son train de vie ; quant aux Valeureux, qui vivent dans une société insulaire décrite par Cohen en des termes utopiques où le troc semble prévaloir, ils ne sont guère concernés par cette crise. La teneur de la critique que ces personnages formulent à l'égard de la marchandisation de l'argent doit donc se trouver ailleurs.

Les Valeureux savent que les acteurs du marché financier relèvent d'une sphère qui leur est, au fond, inaccessible, depuis le *ghetto* de Céphalonie où un dollar se montre comme un animal de foire. Une attitude récurrente des Valeureux consiste à s'inventer des contacts avec les gagnants de ce monde, en allant parfois très loin dans le fantasme de la proximité. L'exemple le plus mémorable de cette pratique chère à Mangeclous est la longue épître qu'il adresse à la reine d'Angleterre, occupant tout le chapitre XXII des *Valeureux*[120]. S'adresser aux puissants ou en parler comme s'ils étaient des connaissances intimes afin que leur éclat retentisse sur lui : ce procédé ressortit aussi au cratylisme du personnage, car en parler rend la chose existante. Aussi la finance fait-elle partie du vocabulaire courant de Mangeclous, qui l'intègre non seulement à sa sphère domestique dans ses dialogues avec Rebecca, mais aussi à ses prières quotidiennes adressées à l'Éternel[121]. Il l'intègre encore à son deuil, ainsi lorsqu'il parle de l'un de ses fils défunts, son préféré :

> […] décédé à l'âge de sept jours […] qu'il appelait Petit Mort. Il s'en était entiché, inexplicablement persuadé que Petit Mort, s'il avait vécu, serait devenu un terrible milliardaire.[122]

[120] Dans le « petit supplément de bavardage » ajouté au *post-scriptum* de cette lettre (qui consiste essentiellement en des conseils culinaires adressés à la souveraine), Mangeclous souligne toutefois qu'il lui semble essentiel que l'État juif possède ses propres billets de banque.

[121] « Il enroula ensuite les courroies sacrées sept fois autour de son bras gauche, bâcla sa prière, remercia Dieu de l'avoir fait homme et non point femme, le pria de virer ses péchés au débit du compte céleste de ses ennemis […] » *M,* p. 381.

[122] À chaque anniversaire du décès de Petit-Mort, Mangeclous s'adonne en outre à des activités de contrebande « sous ses voiles de veuve ». *M*, p. 376.

Le rêve « d'en être », d'appartenir aux gagnants du marché, intervient dans de nombreux épisodes centrés autour de Mangeclous, dont les épîtres ont pour vocation à conjurer la distance qui le sépare de ces êtres fantasmés.

Arrêteons-nous sur une occurrence de ce rêve, qui embarque tous les Valeureux dans le délire de la richesse. Saltiel qui lance la première ligne de cette intrigue, qui, entrecoupée par l'épisode de la petite lionne, court jusqu'au chapitre IX. Le petit vieillard a reçu un mystérieux chèque de trois cent mille drachmes, à partager entre les cinq Valeureux, et assorti d'une lettre cryptée, sans signataire :

> Ils étaient fous de joie et ne savaient que faire pour l'exprimer. Salomon sautait à la corde. Mangeclous chantait en hébreu, aboyait, renversait les bancs et les tables, giflait Moïse le Sourd, discourait en diverses langues inconnues, récitait des nombres énormes, arrachait les poils de sa barbe, donnait des baisers passionnés au chèque. Ensuite il essaya de s'étrangler. Ensuite il se roula à terre en contrefaisant l'épileptique. Ensuite il se releva, arracha la corde des mains de Salomon qui sautait et fouetta le petit bonhomme indigné tandis que l'avare Mattathias, délirant de bonheur, faisait de prudents petits sauts sur place. Saltiel les regardait avec une douce indulgence et Michaël fumait.[123]

Bientôt, les effusions s'arrêtent car Mangeclous veut éprouver l'aspect et les contours de ce bout de papier dont la matérialité lui apparaît soudain douteuse, alors qu'à première vue, les détails suffisaient pour en accréditer le caractère officiel : « Un véritable chèque avec fioritures, timbres et succulentes petites rayures sur lesquelles était inscrite la sainte somme ! ». Passé la première vague de joie, Mangeclous est pris d'un élan sceptique quant aux limites de ce précaire signe de richesse future :

> Il reprit le chèque, le palpa, le scruta de ses petits yeux en vrille, introduisit les deux ailes de sa barbe dans sa bouche et les mastiqua pour mieux méditer […] Qui pouvait lui prouver qu'il n'y avait pas deux ou trois ou même sept autres chèques dans cette enveloppe ?[124]

La folie enthousiaste des Valeureux face au chèque peut se lire comme une référence burlesque à l'épisode du veau d'or dans l'Ancien Testament[125]. Alors que Moïse tarde à descendre du mont Sinaï où il s'entretient avec Dieu, le peuple hébreu en exode dans le désert demande au frère de Moïse, Aaron, de lui procurer des « dieux qui marchent », autrement dit qui puissent

[123] *M*, p. 366.

[124] *Ibid.*

[125] Exode 32, 1-11 ; 15-17 ; 20-21.

être adorés. Aaron récolte les bijoux de la foule et, avec le produit de la fonte, il fait confectionner un veau d'or. Satisfaits, les Hébreux se divertissent et se prosternent. Un premier indice de la présence de ce sous-texte dans le roman de Cohen est le clin d'œil au protagoniste absent de la scène qui, dans le texte biblique, se fera l'émissaire de la colère de Dieu et, revenu avec les tables de la Loi, ordonnera la destruction de cette idole profane (naissance de l'iconoclasme). Chez Cohen, Moïse apparaît sous la forme d'un caméo burlesque : « Moïse le Sourd », un vieux Céphalonien dont il n'est plus jamais question ensuite, et qui n'a d'autre fonction que de permettre à Mangeclous de passer ses nerfs. La référence au veau d'or pour condamner l'idolâtrie de l'argent n'a rien d'original et fait partie des passages obligés de sermons religieux prenant pour cible le monde moderne, qu'ils soient proférés dans un contexte juif ou chrétien.

Plus particulier est l'emploi que fait Cohen du motif du chèque qui, objet d'idolâtrie – il est question de la « sainte somme » – en lieu et place d'objets ou de pièces en métal incorruptible, ne vaut qu'en tant qu'il est un signe valable dans un système codifié. Les « fioritures et succulentes petites rayures », parce qu'elles garantissent le caractère officiel du document, deviennent par une logique associative elles-mêmes désirables voire délectables[126]. C'est selon cette même logique que Saltiel l'appelle « tchèque » lorsqu'il croit momentanément l'avoir égaré, comme pour en accentuer le prix par l'adjonction du son [t͡ʃ] qui pare le mot d'une consonance anglaise et auréole d'une valeur plus grande encore le document disparu[127]. La tautologie enserrant l'appréhension du chèque, un document dont la véracité dépend de signes qui ont de la valeur parce qu'on leur a donné de la valeur, enthousiasme les Valeureux au sens étymologique du terme : ils sont comme habités par un démon et leur folie doit s'exprimer physiquement, comme s'il fallait redoubler de manifestations tangibles pour contrebalancer cette irruption du codifié abstrait, tout droit descendu des autorités centrales dans leur province écartée[128].

L'écart entre les gagnants et les exclus du marché financier s'agrandit lorsque les Valeureux découvrent que le chèque est assorti d'une lettre cryptée. Les compères se mettent à l'ouvrage pour déchiffrer ce mystérieux message qui noie bientôt, dans l'ombre de l'incertitude,

[126] *M*, p. 366.

[127] *M,* p. 380. Le terme « tchèque » revient aux chapitres IV et VII.

[128] « un chèque sur la Banque Commerciale de Grèce à Athènes », *M,* p. 366.

la joie brève procurée par l'annonce, la vue, la palpation et le humage du chèque[129]. C'est précisément parce qu'ils ne savent pas la décrypter que les Valeureux supposent que cette lettre fait signe vers une plus grande somme. Ils y découvrent un alignement pêle-mêle de chiffres, lettres et symboles typographiques où figure, parmi le charabia, la notation de 303 000 000 francs.

> Messieurs, dit Mangeclous d'une voix altérée, à boire car ceci est un drame. (Il but, remercia, relut le cryptogramme.) Nous sommes à la veille de notre grande fortune ! Il y a ici le secret d'un trésor. Un trésor de trois cent trois millions ![130]

Le décret de Mangeclous après cette première lecture va immédiatement revêtir une valeur beaucoup plus importante que la somme inférieure, indiquée sur le chèque officiel. S'ouvre alors un long passage où les Valeureux s'adonnent à la logique de la spéculation. Selon cette logique, ce qui *promet* d'advenir l'emporte sur le présent donné : le trésor potentiel vers lequel fait signe la lettre brille plus que la somme fixe, bêtement indiquée par le chèque. La recherche du principe organisateur du cryptogramme canalise l'attention et toute l'énergie des cousins : « Que signifiaient les autres chiffres ? Des longitudes sûrement ! Mais pourquoi deux points d'exclamation après xp ? »[131]

Pour percer le mystère, ils redoublent d'inventivité et se livrent à une série de spéculations qui évoquent les méthodes occultes cabalistiques. Dans la tradition mystique juive de la Cabale, le principe organisateur n'est pas le *logos* mais le langage lui-même. La lecture cabalistique du monde requiert une méthode de pensée attentive au langage et à tout ce qui en émane : les rêves, les lapsus, les rébus, les plaisanteries. Il s'avérera que ce cryptogramme est l'œuvre d'une plaisanterie de Solal, adressée à ses cousins naïfs. L'objet de la lettre est simplement de leur donner rendez-vous à Genève. Moins que l'issue du mystère, ce qui nous importe est l'ampleur prise par cette recherche spéculative qui devient une occasion pour le narrateur de singer les mécanismes de la spéculation des théories occultes. L'un des rares mots reconnaissables dans ce charabia est « lac ». Mangeclous s'accroche désespérément à des signifiants qu'il investit tour à tour d'une signification exacerbée comme si le signifié avait

[129] Il est dit, par une revivification de ce verbe, que Mangeclous « subodora » le chèque, puis il demande à en « humer » le délicieux fumet. *Ibid.*

[130] *M,* p. 370.

[131] *Ibid*.

vocation à se faire reconnaître dans le monde réel, quoique désigné par un nom commun dans la missive :

> – Trea en anglais veut dire arbre ! Donc le trésor se trouve au pied d'un arbre, près du lac !
>
> – Oui mais quel lac ?
>
> – Eh bien, nous ferons le tour des lacs du monde, dit Mangeclous avec quelque irrésolution, et nous chercherons l'arbre.[132]

L'interprétation de cette scène repose sur la polysémie de la « spéculation » qui est en cours ici, tant au sens d'une opération financière que d'une recherche abstraite et théorique. Chacun des Valeureux négocie son émotion et son envie de bénéficier de ce mystère. Les méthodes s'affinent :

> Pour faciliter les recherches, il peignit peu après, en gros caractères, le cryptogramme sur le mur blanc de la taverne. Les Valeureux regardèrent violemment les signes de mystère.
>
> – Sezc !
>
> – Hal !
>
> – Ejo !
>
> – Trea ![133]

Cohen joue sans doute ici sur l'intertexte biblique du festin de Balthazar, tirée du chapitre 5 du livre de Daniel. Un jour, le roi Balthazar organise un banquet et se sert pour cela de la vaisselle d'or et d'argent volée à Jérusalem par son père Nabuchodonosor II. Soudain, Balthazar et ses commensaux voient apparaître une main qui se met à écrire sur un mur l'inscription suivante : « *mene mene tekel upharsin* ». On convoque les savants de Babylone, mais tous s'avèrent incapables d'interpréter le cryptogramme. Seul Daniel sait donner une interprétation de la phrase. Celle-ci accuse Balthazar de s'être approprié la vaisselle spoliée. L'interprétation de Daniel repose sur une méthode de déchiffrement et une subtilité de prononciation qu'il est ardu de rendre en français[134]. Parmi les peintres divers s'étant attelés à

[132] *M,* p. 372.

[133] *M,* p. 372-373.

[134] Daniel 5: 1–5, 25–8

la représentation de cet épisode, Rembrandt est l'un des rares à s'être risqué à peindre les inscriptions mystérieuses. Il a transcrit ce « code » à l'image dans le tableau *Le Festin de Balthazar* daté de 1636-1638 (voir ANNEXE 1). Pour ce faire, il a choisi de disposer le texte en colonne, et non de droite à gauche comme s'écrivent l'hébreu et l'araméen. Cohen l'a peut-être à l'esprit lorsque les Valeureux s'attellent à peindre le cryptogramme sur un mur, sous la forme d'une « colonne » face à laquelle bute toute lecture interprétative :

> Pendant toute la nuit, les malheureux transpirèrent devant la colonne. Les yeux exorbités, ils ahanaient, faisaient des efforts, fixaient le terrible texte si intensément qu'ils en avaient des brûlures aux yeux et que des larmes sillonnaient leurs joues ardentes.[135]

Dans l'épisode du livre de Daniel, nul ne sait déchiffrer le sens des lettres dessinées lors de ce miracle, parce que Dieu a sciemment crypté le message, tout comme Solal a savamment agencé son rébus (il suffit, pour le lire, de ne considérer que les lettres sans tenir compte des chiffres et des signes typographiques, comme le révélera Saltiel). Dans les deux cas, les signes opaques créent un affolement que l'on perçoit sur la toile de Rembrandt, et qui constitue le point de départ d'une recherche effrénée chez les Valeureux, en particulier chez Mangeclous qui se met à spéculer sur sa spéculation : prétendant avoir trouvé la clé de l'interprétation, il affirme qu'il ne dira le secret que si on lui reconnaît le droit à trois cent millions sur les 303 000 000 promis. Il monnaie la valeur de sa révélation, tablant qu'il peut gagner plus (« Et les trois sont à partager entre vous et c'est bien assez ») : dans sa hâte, il calcule mal[136]. Son coup de poker échoue, car, en vérité, il n'a rien décrypté et le secret ne sera révélé qu'au chapitre IX par Saltiel aux Valeureux.

Cette révélation intervient après une cérémonie de mascarade où Saltiel jubile face à une foule céphalonienne en délire, avertie de l'énigme sur laquelle transpirent les Valeureux depuis plusieurs jours. Les Céphaloniens attendent la clé du mystère, mais Saltiel jouit du prestige que lui apporte la connaissance du code, sans la livrer. Cette scène de folie collective évoque des épisodes de frénésie historiquement avérés, ayant touché des populations entières en Europe de l'Est au XVIIe siècle, qui sont advenus à la suite de vagues de pogroms, dans un contexte favorable à l'écho de l'aura mystique de faux-messies tels que le cabaliste Sabbataï Tzevi[137].

---

[135] *M,* p. 372.

[136] *M,* p. 42.

[137] Voir Gershom Scholem, *Sabbataï Tsevi: Le Messie mystique, 1626-1676*, [1957], traduit par Marie-José Jolivet et Alexis Nouss, Paris, Verdier, 1983. Voir *supra.,* chapitre 3.3.2.

Emmenée par Mangeclous, la foule supplie ici Saltiel et s'adonne à des actes de contrition spectaculaire qui tournent au grotesque :

> […] pour apitoyer Saltiel il arracha à pleines poignées les poils de sa poitrine. Des milliers de congénères l'imitèrent. Un coup de vent balaya ces toisons arrachées et ce fut comme un nuage noir qui vola vers la violette mer soyeuse et luisante. Sept mille hommes suppliaient, frappaient leurs poitrines épilées, proposaient de l'argent pour obtenir satisfaction, gémissaient que l'île entière allait mourir et que les Juifs ne pourraient plus jamais dormir.[138]

Une interprétation cabalistique de l'événement suit ce passage, par quoi le déchiffrement de la lettre est présenté comme un événement dangereux comparable à la survenue jadis d'une « torpille égarée par un cuirassé anglais », dont la manipulation peu avisée par le père de Michaël, ferronnier, avait occasionné vingt morts quelques décennies plus tôt :

> Un sage vieillard rappela que c'était sous le même signe zodiacal qu'était survenu l'Événement de la Bombe, une trentaine d'années auparavant. Il en déduisit que le secret déchiffré par Saltiel devait être dangereux et qu'ils ne seraient pas trop de tous les fils de l'île pour en discuter le sens, la portée et les conséquences.[139]

Entre ces deux événements, qui furent chacun l'occasion d'une folie destructrice, quoique présentée loin de toute tonalité tragique, dans ce roman comique, le parallèle est signifiant. Chacun voit une manifestation du centre surgir soudainement dans une zone éloignée, préservée de la modernité, périphérie qui se portait mieux sans ses bombes et sans ses chèques. Notre hypothèse est que, par le biais de ces multiples signes qui invitent à lire la lettre de Solal sous l'angle de l'interprétation cabalistique, le texte de Cohen pointe, de façon détournée et ironique, vers d'autres situations qui résistent à la compréhension. Ainsi se trouve désignée en creux l'incompréhension du profane pour les mécanismes du marché financier. Cet épisode permet d'énoncer l'un des mystères de l'existence moderne : le fait même que l'argent puisse être émis de façon immatérielle, et que le sort de chaque individu dépende de ces mécanismes qu'il ne comprend guère.

En tentant d'être partie prenante du marché financier, les bonshommes impossibles de Cohen désignent avec humour l'arbitraire de son pouvoir en même temps que sa fragilité périlleuse. Cette dualité peut entraîner la folie des hommes, susceptibles de perdre toute dignité

[138] *M,* p. 100.

[139] *M,* p. 101.

face aux manifestations de la toute-puissance de l'argent et de l'opacité des mécanismes qui en régissent le cours. Ailleurs dans *Mangeclous*, les Valeureux ravagent une chambre d'hôtel quand ils apprennent le prix exorbitant de la nuitée (qui leur a été offerte par Solal, certes, mais l'indignation reste intacte) :

> — Ô voleur de directeur du Ritz, que ta fille meure avant sa mère et que ta femme meure avant toi ! — Mes enfants, dit Mangeclous, cela ne peut se passer ainsi ! Vengeons-nous ! Il se leva, alluma toutes les lampes dans les quinze pièces, fit couler l'eau chaude dans les cinq baignoires cependant que Saltiel téléphonait une seconde fois au portier pour le charger de dire au directeur qu'il était un pharaon.[140]

Les Valeureux sont des chevilles de la critique, et ce même lorsqu'ils encaissent leur chèque et se retrouvent soudain détenteurs d'une somme importante à placer : « presque un demi million français » qui, réparti en cinq parts (même inéquitables, car Salomon se sacrifie), ne permet à aucun des amis de se dire véritablement riche. Le chapitre XXXVII de Mangeclous relate l'anxiété avec laquelle ils se livrent à l'opération risquée d'aller encaisser le chèque et déposer l'argent dans un établissement bancaire de confiance : ils en visitent trois qui leur paraissent tous douteux avant d'opter pour le Crédit Suisse qui trouve grâce à leurs yeux : « Les employés avaient des têtes bien grasses, bien honnêtes et les clients fourmillaient[141]. » Sous l'influence de l'argent qu'ils possèdent, les Valeureux se voient transformés le temps d'un bref chapitre en capitalistes inquiets de tous les dangers que leur capital peut encourir, soit sous forme d'espèce (c'est pourquoi ils camouflent les billets dans du papier journal froissé dissimulé entre des légumes au fond d'un panier à provision) soit sous la forme d'unité de compte, une fois l'argent déposé :

> Et ils allèrent, atteints de la maladie des riches. Ils étaient inquiets, craignaient des dévaluations, des grèves, des faillites, des guerres. De plus, ils se sentaient pauvres. Tel est le mystère des riches. Ils se préoccupaient de placements sûrs et n'en trouvaient pas.[142]

[140] *M*, p. 575.

[141] *M,* p. 579.

[142] *M,* p. 380. Une note de Philippe Zard dans l'édition de référence mentionne une intervention d'auteur dans l'édition originale de 1938 qui s'intercalait après « le mystère des riches » : « (Et cela me rappelle la réflexion d'un clochard : "Je suis contre le communisme. Quand tout le monde sera riche, qui me donnera de l'argent ?") »

Pour clore ce sommaire fulgurant, valant comme un diagnostic psychologie collective, le narrateur rapporte l'évolution de leur positionnement politique, conséquence directe d'une part de capital trop vite acquise :

> Enfin, ils se rendaient compte que les dictatures avaient du bon et que le Duce était un homme très intelligent et même pas bête du tout. Quant à Léon Blum, ils le trouvaient décidément moins sympathique.[143]

Mangeclous se met bientôt à souhaiter « que le gouvernement de Genève soit un peu antisémite. Car ceux-là tiennent tout bien en ordre[144]. » Toutes ces déclarations, dont les plus violentes sont sans conteste celles de Mangeclous, sont énoncées sporadiquement comme si la richesse était une tare (« atteints de la maladie des riches ») qui fait dire ces choses-là. En bref, les Valeureux sont en proie à une crise de richesse qui sera vite guérie par l'effet du meilleur remède : une dépense inconsidérée, puisqu'ils vont s'affubler d'un équipage rocambolesque en vue d'une petite randonnée dans le Mont Salève.

On lira avec profit le passage que nous venons d'analyser en parallèle de celui où, dans le chapitre XLI du même roman, les Deume contemplent le lingot d'or qu'ils ont acheté huit jours avant par crainte de dévaluation. En apparence, les mêmes considérations traversent ces personnages : « Oh, ces socialistes ! [s'exclame Madame Deume] Mais enfin, qu'est-ce que ça peut bien leur faire qu'il y ait des gens qui aient quelque chose de côté ? »[145] Le couple est perclus d'inquiétude par la perspective d'une dévaluation. Il y a cependant une différence de taille avec la scène précédemment étudiée : la préoccupation des Valeureux est immédiate, elle ne se dissimule derrière des bons sentiments hypocrites[146]. De plus, ils sont unis dans la joie comme dans la peur, tandis qu'Antoinette, incapable d'exprimer simplement ses pensées et

[143] *Ibid.* Notons qu'il est dit de Mangeclous, le seul de Valeureux qui recèle une part de violence (il rosse sa femme et malmène ses enfants), qu'il est « partisan de méthodes fascistes » (*M*, p. 376). Il est aussi le seul de la bande à refuser d'entrer dans une église (*M*, p. 581). Cohen esquisse avec ces notations une sorte de parodie de l'anticlérical rouge-brun, qui tranche avec le reste des personnages des Valeureux dont les préoccupations politiques sont soit humanitaires (Saltiel et Salomon) soit inexistantes (Mattathias et Michaël).

[144] *M,* p. 580.

[145] *M,* p. 606.

[146] Le narrateur revient explicitement sur ce goût de l'argent chez Mangeclous, dans *Les Valeureux*, p. 682 : « Comme on voit, Mangeclous n'aimait pas l'argent, mais l'idée de l'argent et en parler beaucoup et se rengorger de ses capacités. Son amour de l'argent était poétique, innocent et en quelque sorte désintéressé. »

sentiments, minaude face à son mari, se défendant grossièrement de son idolâtrie[147] puis employant des détours pour avouer son inculture[148]. La fin du chapitre relate sans transition les projets de placement en bourse du couple, puis la toilette intime d'Antoinette Deume : ceci achève de souligner le parallèle avec le ménage de Mangeclous, parallèle qui présente deux appréhensions symétriques de l'argent. Chacune de ces appréhensions comporte sa part d'idolâtrie, mais là où Mangeclous, Rebecca et les Valeureux le font de façon patente et assumée, expulsant les sentiments égoïstes que l'argent suscite comme on se purge, du côté de la bourgeoisie genevoise au contraire, on retient, on chérit et on entretient des sentiments où fermentent volontiers des haines sociales et raciales[149].

***

Les trois œuvres de fiction à l'étude font figurer des personnages fortement identifiés ethniquement, culturellement et socialement. Bien qu'ils évoluent dans des sociétés qui subissent un processus de « désintégration », qui se comprend comme la liquidation de la société organique et des protections offertes par les institutions traditionnelles, leur « infériorité économique » ne les fait pas céder, pour reprendre les termes de Polanyi[150]. Ils ne perdent pas leurs critères moraux et continuent de se respecter, parce que leur environnement culturel demeure intact, quand bien même la survivance de cet environnement n'est pas reconnue par leurs pairs. Chez Cossery, Ossama, Nimr et Karamallah parviennent, le temps d'une scène, à imposer à un entrepreneur immobilier de faire offrande de son précieux temps au dieu de l'oisive conversation. Chez Zangwill, Manasseh fait entendre aux vieux croulants du Mahammad que l'attention minutieuse à l'esprit du texte de la Loi prévaut sur les règles communautaires circonstancielles. Chez Cohen, les Valeureux, nimbés de leur aura insulaire, font prévaloir la fraternité et la joie de vivre sur la tyrannie de l'argent fou, même quand celui-ci semble leur dicter un comportement idolâtre et égoïste. Si ces personnages gardent,

[147] « – Ça compte, un lingot d'or, dit M. Deume. – Non, Hippolyte, dit Mme Deume, les yeux levés au ciel. Il n'y a que les réalités invisibles qui comptent. Il n'y a que Dieu qui compte, ajouta-t-elle tandis que sa main continuait de caresser la négligeable matière. » *M,* p. 606.

[148] « — Tu sais que pour les choses matérielles je ne suis pas très compétente. Qu'est-ce que c'est que cet embargo ? » *Ibid.*

[149] Voir par exemple la peur de Madame Deume à l'égard de la bohémienne dont elle croise le chemin et, lui ayant donné vingt centimes, ferme sa porte à double tour. *M*, p. 628.

[150] K. Polanyi, *La Grande Transformation*, *op. cit.*, p. 212.

finalement, les deux pieds hors de la sphère de la dégradation que le XIXe a assignée aux pauvres de manière implacable, c'est par un mélange d'attachement quasi-solipsiste à certaines valeurs qui constituent la charpente d'un environnement culturel plus solide qu'il n'en a l'air, et d'une souplesse de comportement qui se fonde sur l'attachement à la parole comme espace de traitement des tensions du monde moderne. C'est donc aussi une pratique de la parole parasitaire, à la fois critique et autotélique, qui a fait l'objet de ce chapitre. Par la discussion imposée comme épreuve à un bandit des hautes sphères, par la harangue du *schnorrer* aux grévistes et sa pratique originale de l'écrit, et par les spéculations des Valeureux sur l'argent, ses sources et ses placements, les violences du monde moderne résultant de la marchandisation de la terre, du travail et de l'argent sont pleinement traitées dans ces œuvres.

Il s'agit maintenant d'identifier le socle de valeurs que ces figures permettent de redéfinir, en se penchant plus précisément sur les formes pratiques prises par la critique qu'elles formulent.

Chapitre 5 –*Tricks* et valeurs – Les parasites à l'œuvre

Si les personnages à l'étude sont vecteurs d'une critique, ils ne sont ni des nihilistes ni des anarchistes porteurs d'un souhait de destruction de l'ordre établi, et fournissent plutôt un « point de vue pour dénoncer la cruauté des liens sociaux[1] », sans chercher à les dissoudre. Ces figures proposent une troisième voie à l'alternative offerte par les sociétés occidentales capitalistes, invitant à choisir entre l'individualisme d'une part et la dissolution dans un groupe social d'autre part. Afin de comprendre de quelle nature est cette troisième voie, il faut prendre la mesure des arts de faire de ces parasites en prêtant attention à leur mobilité tactique. Elle passe par une pratique du jeu, du trait et du tour (*trick*), par un spectacle public qu'ils jouent pour d'autres ou un spectacle intime qu'ils se jouent à eux-mêmes, spectacle toujours ouvert et participatif. Dans ce recours constant au rêve qui les meut s'opère une certaine redéfinition de valeurs, au premier rang desquelles la charité et l'hospitalité, qu'ils trouvent abîmées et dévoyées au sein de l'univers social figuré par le récit.

On confirmera par là une hypothèse posée au début de ce travail, selon laquelle les marginaux prestigieux sont des personnages-embrayeurs au sens que donne Dominique Maingueneau à cette notion : ils « peuvent dire les valeurs qui devraient fonder tout groupe[2] ». Cette fonction herméneutique demeure pour le moins paradoxale, tant elle est proportionnelle au degré de rejet centrifuge dont ils font l'objet dans le monde social.

1. Tricks and treats*, ou l'art du perdant-gagnant*

Dans *L'Invention du quotidien,* premier tome de ses *Arts de faire,* l'anthropologue et historien Michel de Certeau propose une lecture des manières qu'a l'homme ordinaire de se soustraire à la rationalisation des conduites quotidiennes caractéristiques de l'existence occidentale moderne[3]. Contredisant l'idée selon laquelle la modernité serait notre destin, il y analyse les *arts de faire*, ruses subtiles et tactiques de résistance par lesquelles l'usager-consommateur, ciblé par la société de marché dont nous venons de décrire certains fondements

[1] Myriam Roman, « Sociétés de Parasites », in M. Roman et A. Tomiche (dir.), *Figures du parasite*, *op. cit.*, p. 175.

[2] D. Maingueneau, *Le Discours littéraire*, *op. cit.*, p. 104. Maingueneau s'intéresse à cet endroit de ce chapitre aux personnages d'errants et à l'homme aux mille tours.

[3] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

et mécanismes, en détourne les règles et les codes, et se réapproprie l'espace et l'usage à sa façon[4]. Certeau trouve, dans les pratiques de la consommation, des traces d'une certaine créativité. Il distingue deux types de pratiques, ou arts de faire.

D'un côté, la stratégie, qui postule un lieu d'exercice (une stratégie militaire ou scientifique implique la délimitation d'un lieu « propre », d'un champ où elle s'exerce). Elle suppose la détention d'un savoir, qui lui-même présuppose un pouvoir préalable. La stratégie est l'arme des forts.

À l'inverse, la tactique, selon Certeau, est l'art du faible, parce qu'elle n'existe que dans le lieu de l'autre. La tactique doit

> […] jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. Elle n'a pas le moyen de *se tenir* en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi. […] Elle fait du coup par coup. Elle profite des « occasions » et en dépend, sans base où stocker des bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties.[5]

À partir de cette binarité, Certeau, qui écrit en 1980, développe des notions (pouvoir, usage, appropriation) témoignant de ce qu'il doit au paradigme critique des années 1970 – on pense, en le lisant, aussi bien aux philosophes de l'École de Francfort, qu'au sociologue Henri Lefebvre, aux situationnistes ou à Jean Baudrillard. Dans leur sillage ou parallèlement, Certeau critique les motifs d'action des acteurs de la société moderne, que les auteurs précédemment cités ont dénoncé chacun dans leurs termes : acceptation de valeurs factices véhiculées par une culture de masse, aliénation, soumission à des situations dont on se retrouve spectateur passif, fétichisme. On a vu plus haut que des visions critiques de teneur comparable pouvaient être portées au crédit des figures à l'étude qui opèrent comme des chevilles de la critique par leurs modes d'action plutôt que par leurs discours.

Dans ses travaux sur les pratiques culturelles quotidiennes, Certeau ne se contente pas de déplorer l'aliénation de l'individu dans la société moderne. En considérant l'action du quotidien avec la plus grande attention, il prend au sérieux la question de « ce qu'agir veut

[4] Jean Séguy, « Certeau (Michel de) L'Invention du quotidien t.I, Arts de faire », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 1992, vol. 80, nº 1, p. 249-250.

[5] M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1, Arts de faire*, *op. cit.*, p. 60-61.

dire[6] ». Son approche guide celle que nous voudrions adopter pour appréhender les arts de faire des personnages marginaux du corpus.

De fait, les personnages à l'étude ne possèdent rien en propre. Lorsqu'ils agissent pour obtenir quelque chose et/ou le consommer, ils se placent toujours en marge du système marchand et selon des modalités qui ne sont pas réglées pour les normes du système culturel environnant[7]. Ils ressortissent à une situation de marginalité qui les aiguille vers une pratique tactique, la seule qui leur soit disponible, et qui offre en retour des possibilités de jeu plutôt que de contrôle ou d'emmagasinement :

> Ce [que la tactique] gagne ne se garde pas. Ce non-lieu lui permet sans doute la mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant. Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne. Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse.[8]

La manœuvre tactique impose un affûtage constant de l'esprit et des gestes : il faut se montrer suffisamment agile pour savoir jouer avec les conditions données. Dans le jeu tactique, la variable d'ajustement est le *temps*, que l'on peut encore compresser ou de dilater, alors qu'il est impossible d'empiéter sur les *espaces* cadastrés de nos sociétés, fondées sur la propriété privée. Ainsi, la tactique procure une agentivité à des personnages dont on pourrait s'attendre à ce qu'ils en fussent privés, dans des espaces normalement dévolus à l'exercice de la stratégie. La métaphore du braconnage suggère l'importance de la prestesse, voire de la furtivité dans la pratique tactique. Certeau souligne que la tactique dans le domaine de l'action est le pendant du mot d'esprit dans le champ de la rhétorique, pratique discursive qui a aussi à voir avec la chasse[9]. De fait, l'autre traduction de *wit* en français, le « trait d'esprit », évoque la flèche

---

[6] François Dosse, « L'art du détournement. Michel de Certeau entre stratégies et tactiques », *Esprit*, avril 2002, nº 283, p. 222.

[7] Une différence de taille existe ici entre Cossery et les deux auteurs juifs du corpus. Chez Cohen et Zangwill, l'enjeu du repas et l'achat d'objets de toutes sortes occupent des places primordiales dans le récit (à titre d'exemple, on verra la scène du repas dans *The King of Schnorrers* étudiée plus bas, et on repensera à l'équipée des Valeureux dans le Mont Salève où ces derniers achètent compulsivement tout ce qui leur passe par la tête, à toute fin inutile). Le motif de la nourriture et plus largement de la consommation est rigoureusement absent de l'univers cossérien, où les personnages ne mangent et n'achètent rien si ce n'est de la drogue, évoquée de façon allusive ou occasionnellement explicite lorsque Gohar, en manque au début du roman *Mendiants et orgueilleux*, finit par obtenir sa dose quotidienne de hachisch (*M&o,* p. 85). La tactique des personnages cossériens se déploie donc dans un autre champ qui n'est pas celui de la consommation.

[8] M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1, Arts de faire*, *op. cit.*, p. 61.

[9] « L'art de "faire des coups" est un sens de l'occasion. Par des procédés que Freud précise à propos du mot d'esprit, il combine des éléments audacieusement rapprochés pour insinuer l'éclair d'autre chose dans le langage

décochée au bon moment, sous réserve que l'on ait su trouver une faille dans la surveillance du pouvoir propriétaire. La flèche du braconnier et le trait de l'humoriste sont davantage une affaire d'instant que de lieu.

Dans cet « art de faire des coups dans le champ de l'autre », dans ces « mobilités manœuvrières et polymorphes, trouvailles jubilatoires, poétiques et guerrières »[10], Certeau distingue en outre une certaine affinité avec d'autres règnes, animal et végétal.

> Ces pratiques présentent en effet de curieuses analogies, et comme d'immémoriales intelligences, avec les simulations, les coups et les tours que certains poissons ou certaines plantes exécutent avec une prodigieuse virtuosité. Les procédures de cet art se retrouvent dans les lointains du vivant […], elles assurent des continuités formelles et la permanence d'une mémoire sans langage, depuis le fond des océans jusqu'aux rues de nos mégalopoles.[11]

L'hybridité, la croisée entre différents règnes, est aussi l'une des caractéristiques de la figure transculturelle que nous voudrions introduire ici, le *trickster*.

Certeau ne mentionne pas cette figure, hormis par une référence en note[12] ; il est certain qu'il l'a à l'esprit dans le chapitre où se trouve son développement sur la tactique (« Logiques : jeux, contes et arts de dire »). Les contes et légendes constituent non seulement un espace où le discours stratégique d'un peuple s'articule, mais un musée vivant, bouillonnant de tactiques. Y figurent des personnages hybrides, simulateurs, fournissant un modèle pour le conteur, le camelot, l'écrivain, et aussi pour celui dont l'art consiste à savoir les écouter (l'auditeur, le lecteur). À ces tactiques participent les manipulations linguistiques, « [d]es "tours" (ou "tropes") qui inscrivent dans la langue ordinaire les ruses, déplacements, ellipses, etc. que la

---

d'un lieu et pour frapper le destinataire. Zébrures, éclats, fêlures et trouvailles dans le quadrillage d'un système, les manières de faire des consommateurs sont les équivalents pratiques du mot d'esprit ». *Ibid.*, p. 62.

[10] *Ibid.*, p. 64-65.

[11] *Ibid.*, p. 65.

[12] *Ibid.*, p. 43. La note 26 de cette page fait mention de l'ouvrage de Denise Paulme et Claude Bremond, *Typologie des contes africains du décepteur. Principes d'un index des ruses,* Urbino, 1976, consacré au « décepteur », figure analogue au *trickster* que Claude Lévi-Strauss reprend dans son *Anthropologie structurale* pour les fusionner. Sur la pratique esthétique du *trickster* et le rapprochement entre la théorie de Certeau et cette figure, voir Gerald R. McMaster, « Borderzones: The 'Injun-uity' of Aesthetic Tricks », *Cultural Studies*, 1995, vol. 9, n° 1, p. 74-90.

raison scientifique a éliminés des discours opératoires pour constituer des sens "propres"[13] » ainsi que l'art de reconnaître ces ruses et d'y répondre.

On retrouve la figure mythique du *trickster* dans les mythologies et traditions orales de nombreuses cultures. Il porte le nom de Coyote chez les Amérindiens, de Br'er Rabbit, ou de Singe chez les Africains-Américains. Dans la tradition littéraire française, il recoupe la figure de Renart ou encore, dans la littérature de langue allemande et néerlandaise, le personnage de fiction Till L'Espiègle[14]. Par l'intelligence rusée qu'il déploie, ou grâce à la détention d'un secret qu'il sait bien garder, il joue des tours (*tricks*) aux autres personnages, fait vaciller les normes et met en danger les comportements traditionnels.

> Personnage qui perturbe toutes les catégories, le *trickster* est lié au chaos, mais également à la création du monde, à la cosmogonie et à la scatologie. Il est caractérisé par la ruse, la débrouillardise, et son caractère protéen.[15]

Le *trickster,* dans ses modalités d'action, se caractérise par son recours à l'arme du faible qu'est la ruse, le fait de jouer sur le terrain de l'autre. Le *trickster* traverse les frontières, que ce soit sur un plan ontologique, métaphysique ou biologique (entre le néant et l'être, le domaine des divinités et celui des hommes, le règne humain et les règnes animal, végétal ou minéral…), économique et social (le non-cadastré et le cadastré, le monde des pauvres et celui des riches, les puissants et les opprimés) ou sur les plans du genre et du registre (les récits cosmologiques et fondateurs où figure le *trickster* contiennent aussi des épisodes farcesques, scatologiques). Il y a au moins deux corollaires à ces passages de frontière : d'une part le *trickster* a souvent la fonction d'un médiateur, il permet la communication entre ces différentes sphères. D'autre part, il peut avoir tendance à brouiller ces frontières, voire à en annuler l'efficacité. Circulant au sein d'un espace interstitiel, il floute la frontière entre le vrai et le faux.

Le deuxième critère à prendre en compte pour définir le *trickster* revient en fait à aussitôt nuancer les corollaires énoncés plus haut, car ce personnage ne met pas tout à fait en péril le système qu'il déstabilise. Même lorsqu'il tire son épingle du jeu, les règles de celui-ci restent globalement les mêmes. Il semble en effet que le *trick* soit un élément permettant de définir

[13] M. de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1, Arts de faire*, *op. cit.*, p. 43.

[14] Le nom du personnage connaît de nombreuses variantes orthographiques : Till Eulenspiegel en allemand, Dyl Ulenspegel en bas-allemand, Tijl Uilenspiegel en néerlandais… à la mesure des nombreuses versions du récit de ses origines.

[15] C. Pinçonnat, « Échos picaresques dans le roman du XXe siècle : mise en perspective et tentative de problématisation », art cit. Note 20 p. 16 pour la citation.

celui qui le pratique, bien plus qu'il ne modifie durablement l'environnement où le tour s'opère. On achève de s'en convaincre en passant en revue les diverses acceptions du mot *trick* dans l'*Oxford English Dictionary*[16]. La première famille de sens désigne les tours en eux-mêmes, exécutés avec des intentions variables : soit plutôt malveillantes (« *crafty or fraudulent device of a mean or base kind ; an artifice to deceive or cheat* »), soit plutôt facétieuses « *freakish or mischievious act* […] *a hoax, a practical joke* »), soit démontrant une maîtrise voire une ingénierie notables (« *a piece of jugglery* »). La deuxième grande famille de sens y voit un signe distinctif, un trait de comportement (« *a characteristic expression of the face or voice, a peculiar feature* »), au point qu'on parle de « *tricks of the trade* », pour désigner les techniques utilisées dans certaines professions. Le propre de ces techniques consiste dans le fait que seuls ceux qui les pratiquent les connaissent et les reconnaissent… Ainsi en va-t-il des techniques du *schnorrer*, dont on commence à voir qu'il présente bien des points communs structurels avec le *trickster*.

Le troisième critère définitionnel concerne l'état dont part le *trickster* : un état de manque. Son agir est conditionné par cette faim originelle qui le conduit à chercher ailleurs, à empiéter sur ce qui ne lui revient pas de droit. Il est « l'intelligence née de l'appétit[17] », autre manière de dire que son ingéniosité se développe à proportion des besoins qui le creusent et le meuvent.

Le *trickster* a fait l'objet d'études de folkloristes, de critiques littéraires et d'anthropologues. Dans la tradition des études littéraires, il rejoint la figure du *pícaro*, du parasite et de l'escamoteur. Dans le champ de l'anthropologie, avant que Lévi-Strauss ne l'analyse au prisme de l'anthropologie structurale[18], Paul Radin a consacré un ouvrage à cette figure, dans lequel il étudie le cycle de *Wakdjunkaga*, ou « Celui-qui-joue-des-tours », que Radin traduit en anglais par le terme générique de *trickster*[19]. Cet ouvrage faisant date comporte aussi des contributions de Karl Kerényi et Carl Jung[20]. Pour l'universitaire américain Paul

[16] « *Trick* », *OED*.

[17] « *The mythology of trickster figures is, by one reading, the story of intelligence arising from appetite*. » Lewis Hyde, *Trickster Makes This World: Mischief, Myth and Art*, Edinburgh, Canongate Books, 2017, p. 76.

[18] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris [1958], Plon, 1974, vol.XI, p. 235-265. Lévi-Strauss associe cette figure à celle du « décepteur », du moyen-français où décevoir signifie tromper (un sens qu'a gardé le terme anglais *to deceive*).

[19] *Wakdjunkaga* est un personnage structurant de la culture orale winnebago, peuple amérindien originaire de ce qui est aujourd'hui le Wisconsin et l'Illinois, que Radin étudie dès les années 1920.

[20] Paul Radin, Karl Kerényi et Carl Gustav Jung, *The Trickster: a Study in American Indian Mythology*, New York, Philosophical Library, 1956. *Le Fripon divin : un mythe indien*, Genève, Georg, 1993. Dans le sillage de la traduction en français de cet ouvrage collectif, on trouve parfois l'expression de « fripon divin », mais nous

Radin, issu de l'émigration juive d'Europe de l'Est et disciple de la psychologie jungienne, le *trickster* est non seulement le héros d'un cycle mais aussi une figure psychique archétypale qui traverse les cultures[21]. L'étude de Jung, figurant en troisième partie de l'ouvrage, élargit la perspective de l'étude de cas menée par Radin et présente le *trickster* comme une figure plurielle qui personnifie voire incarne ce qu'il appelle « l'ombre ». Cette ombre consiste dans les failles de la personnalité consciente, sous-estimées par l'homme moderne qui a tendance à les attribuer à des causes extérieures (destin, hasard) pour oublier qu'elles viennent de l'intérieur : « *The trickster is a collective shadow figure, an epitome of all the inferior traits of character in individuals*[22] ». Jung insiste sur la pluralité (*collective*), les visages multiples et contradictoires d'une figure mouvante venue du fond des âges, difficile à saisir : « *In many cultures, his figure seems like an old river-bed in which the water still flows*[23] ». Aucun des trois auteurs de l'ouvrage, qui s'intéressent au *trickster* dans ses versions respectivement amérindienne, grecque antique et archétypale, n'oriente ses recherches vers l'origine du courant est-européen et particulièrement ashkénaze de cette figure[24].

1.1. Le *trickster* juif, héritages et avatars

Deux figures du folklore *yiddish* issues de personnages historiques nourrissent en premier lieu la veine du *trickster*. D'une part, le Baal Shem Tov, rabbin polonais du XVIIe siècle (originaire d'une province faisant actuellement partie de l'Ukraine) qui, en fondant le hassidisme, réhabilita la piété de l'ignorant et la foi simple corrélée à la joie. Ce courant mystique répondit à un besoin très fort de réjouissance dans les communautés juives d'Europe de l'Est, après une période sombre de plusieurs décennies marquées par les pogroms qui coûtèrent la vie à des dizaines de milliers de Juifs, à la suite du soulèvement cosaque de 1648.

---

choisissons pour notre part de garder le terme de *trickster* qui a l'avantage de caractériser cette figure par ce qu'elle fait (les *tricks* ou tours qu'elle opère) plutôt que par une identité fixe quoique duale ; étant donnée la dynamique protéenne qui l'anime, le *trickster* n'est pas plus fripon que grand seigneur, pas plus divin qu'animal.

[21] « *In picaresque tales, in carnivals and revels, in sacred and magical rites, in man's religious fears and exaltations, this phantom of the trickster haunts the mythology of all ages, sometimes in quite unmistakable forms, sometimes in strangely modulated guise. He is obviously a psychologem, an archetypal psychic structure of extreme antiquity.* » Carl Jung, « *On the Psychology of the Trickster Figure* », P. Radin, K. Kerényi et C.G. Jung, *The Trickster*, *op. cit.*, p. 200.

[22] *Ibid.*, p. 209.

[23] *Ibid.*, p. 201.

[24] Relevons que chacun possède pourtant, à des degrés divers, des attaches linguistiques ou culturelles en Europe centrale ou de l'Est. Carl Jung est né en Suisse allémanique, Kerenyi est un Hongrois d'expression allemande et Paul Radin est né à Łódź d'un père rabbin dans une famille qui émigra ensuite aux États-Unis.

Le hassidisme est parfois présenté comme une réponse, parmi d'autres, aux attentes messianiques au sein de communautés marquées par ces tragédies, alors même les mouvements de conversion de masse entraînés par les prétendus messies Sabbataï Tzevi et Jakób Frank furent d'autres réponses à ces attentes. Le Baal condense autour de sa figure charismatique une pluralité d'idées mystiques, de croyances populaires, de pratiques rituelles et son mouvement accorde une importance cardinale au corporel, aux repas rituels, à la joie, à la danse, au chant et à la musique qui entourent la prière[25]. Ainsi pratiquée, c'est la prière elle-même qui devient l'expression de l'enthousiasme mystique plutôt qu'un ensemble doctrinal – le Baal n'a d'ailleurs laissé que très peu de textes écrits. Cette pratique libre, se rapprochant du chamanisme par la thaumaturgie au moyen d'amulettes ou de philtres et la transe, donne lieu à des recoupements avec les fonctions du personnage du *trickster*[26]. Dépourvu de légitimité classiquement doctrinale, le hassidisme intervient sur un terrain aux frontières mouvantes et non définies : il se propage rapidement dans les territoires est-européens dans les années qui suivent la mort du Baal sans s'accompagner pour autant de revendication territoriale. Ce mouvement se fonde sur le seul charisme d'une figure adepte de tours et de surprises, revêtant une dimension spectaculaire et persuasive.

Le contexte messianique qui entoure l'avènement du hassidisme et sa structuration communautaire sont aussi à prendre en compte pour resituer l'autre figure historico-mythique du *trickster* juif. Hershele Ostropoler (1757–1811), connu essentiellement par la tradition orale, apparaît dans une multitude de contes et récits du monde ashkénaze. Que sait-on de Hershele ? Son esprit et son sens de l'humour lui valurent une carrière de bouffon itinérant : se déplaçant de cour en cour, il fut notamment employé à la cour du *rebbe hassidim* Borukhl de Toultchine qui souffrait de crises de mélancolies[27]. Hershele évolue dans ce contexte hassidique où l'humour et la joie sont des recours voire des remèdes, au cœur d'une période historique sombre. Dans le folklore ashkénaze, Hershele est à la fois un sage et un benêt, un champion de la vérité et un menteur, un mécréant et un homme pieux, et il est toujours pauvre comme Job. D'autres bouffons juifs nourrissent les faisceaux conduisant à cette lignée du *trickster* juif :

[25] J. Baumgarten, *Le Baal Shem Tov*, *op. cit.*

[26] « *There is something of the trickster in the character of the shaman and medicine-man, for he, too, often plays malicious jokes on people, only to fall victim in his turn to the vengeance of those whom he has injured.* » Carl Jung, « On the Psychology of the Trickster Figure », P. Radin, K. Kerényi et C.G. Jung, *The Trickster*, *op. cit.*, p. 196.

[27] Dans le hassidisme, on appelle un rabbin : *Rebbe*. Relevons que Rebbe Borukhl était le petit-fils du Baal Shem Tov.

citons Motke Chabad de Lithuanie, 1820–c. 1885, dont certains bons mots sont d'ailleurs aussi attribués à Hershele Ostropoler (venu de Galicie) et vice-versa. Son humour serait acerbe et satirique, quand on attribuerait à Hershele une dimension plus farceuse.

Hershele Ostropoler a fait l'objet d'une étude approfondie au sein d'un ouvrage récent consacré à la figure du « juif soviétique », dont le *trickster* est l'un des visages. Sasha Senderovich y a montré comment l'écrivain juif russe Isaac Babel revisite ce personnage folklorique dans la nouvelle écrite en 1918 « *Chabos Nakhamou* », où Hershele se fait passer pour un « homme de l'au-delà », ce qui lui permet de manger à l'œil auprès de la femme de l'aubergiste qu'il dupe, avant de duper l'aubergiste à son tour, parti à sa poursuite. Dans cet exemple étudié avec beaucoup de précision par Senderovich, Hershele correspond bien aux critères énoncés plus haut : il est animé par la faim et le besoin, il fonctionne ou feint de fonctionner comme un médiateur entre différentes sphères (les pauvres et les mieux-lotis ; l'humain et le spirituel), il joue en outre au sein d'un espace liminal (la route, le seuil de la porte de l'auberge) où des règles mouvantes (administratives, légales mais aussi linguistiques) organisent le monde où il évolue, un monde en pleine mutation où le régime archaïque tsariste sera bientôt remplacé par un système soviétique aux ambitions modernistes[28]. Il est à la fois opprimé et persuasif[29].

Au terme de son étude, Senderovich invite à voir dans la posture d'Isaac Babel, éclairée par son parcours biographique, celle d'un *trickster.* Babel fut à la fois affilié au régime soviétique (dont il finira par être victime) et auteur d'une critique oblique dirigée contre les excès de ce régime[30]. Ici, le *trickster* traverse le seuil du métalittéraire et agit comme par contagion sur la posture de l'auteur.

---

[28] Pour le détail de cette histoire et la manière dont Hershele joue de la confusion créée par la traduction entre l'hébreu et le russe, on se référera au chapitre intitulé « The Soviet Jew as a Trickster. Isaac Babel and Hershele Ostropoler », Sasha Senderovich, *How the Soviet Jew was made*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2022, p. 218-272. Voir également la note de la traductrice dans « Chabos Nakhamou » d'Isaac Babel, *Œuvres complètes*, traduit par Sophie Benech, Paris, Le Bruit du temps, 2011, p. 855. Babel projetait d'inclure cette nouvelle, écrite en 1918, à un « cycle Hershele » où ce personnage figurerait dans plusieurs récits, mais il ne reste aucune trace du projet, en dehors de ce texte.

[29] « *Babel's characterization of the Jewish trickster [is] both oppressed and persuasive* ». Voir la recension du livre de S. Senderovich par Bryan Cheyette, « *How the Soviet Jew was made* by Sasha Senderovich. Beyond the Pale, The Precarious existence of a "hybrid" figure »*, Time Literary Supplement*, 3 mars 2023.

[30]« *"Shabos-nakhamu", then, can be read as a tale from a cycle of stories by someone pretending to be – or humorously but knowingly comparing himself to – the famous Yiddish trickster. When all the direct and implicit references to Hershele Ostropoler are assembled from across Isaac Babel's oeuvre, Babel emerges as a writer who, posing as a trickster not unlike Hershele, generated a repertoire of stories that illustrate how narrative*

Quels traits cette figure mythique et littéraire revêt-elle lorsqu'elle vient s'inscrire dans un contexte européen occidental moderne ? Qu'y a-t-il du *trickster* juif dans les figures de *schnorrers* de Zangwill et de Cohen ? Et que retenir de cette transformation du personnage, ombre de l'homme moderne, destructeur et sauveur ?

1.2. Le tour consolateur : *trickster* en regard de l'horreur (Zangwill)

Le chapitre IV de *The King of Schnorrers* fait intervenir un personnage de *schnorrer* ashkénaze en attente de confirmation de son statut. On s'intéressera moins, ici, au Roi des *Schnorrers* incontesté, qu'à Yankele, jeune Ashkénaze aspirant à être adoubé par l'imposant Séfarade. Manasseh lui fait miroiter la main de sa fille. Afin de prouver ses capacités de vrai *schnorrer* (montrer qu'il maîtrise les *tricks of the trade*), Yankele doit réussir l'impossible : se faire inviter à dîner chez le rabbin le plus avare de la communauté.

> *Rabbi Remorse Red-herring was an unofficial preacher who officiated at mourning services in private houses, having a gift of well-turned eulogy. He was a big, burly man with overlapping stomach and a red beard, and his spiritual consolations drew tears. His clients knew him to be vastly self-indulgent in private life, and abstemious in the matter of benevolence* […][31]

Yankele ne cache pas son désespoir en apprenant la teneur de l'épreuve qui lui est imposée : non seulement l'homme est marié (la pique misogyne au passage suggère que les épouses sont le principal obstacle au *schnorrer* pour l'accès aux ménages), mais en plus, il est connu pour sa réticence à exercer le devoir de charité qui lui incombe : « *At no time had anyone else taken meals in his house, except by law entitled*[32] ». Il est dit qu'il doit des sommes faramineuses aux *schnorrers.* Le rabbin est le propriétaire d'une demeure située dans les beaux quartiers : « *The Rabbi had apartments in Steward Street, Spitalfields, an elegant suite on the ground-floor, for he stinted himself in nothing but charity*[33] ». Il parvient à dépenser le minimum pour les autres

---

playfulness worked in a range of complicated and historical contexts during the first two decades after the Bolshevik Revolution. » S. Senderovich, *How the Soviet Jew was made*, *op. cit.*, p. 271.

[31] *KS*, p. 83. « Rabbi Hareng du Remords était un prédicateur sans chaire. Doué pour les éloges bien tournés, il assurait les services mortuaires chez les particuliers. Gros et grand, avec un ventre bedonnant et une barbe rousse, c'était un homme dont les paroles de consolation arrachaient des larmes. Ses clients le savaient aussi intensément sybarite dans sa vie privée que frugal en matière de charité […] ». *RS*, p. 79.

[32] *KS*, p. 86. « Jamais personne n'avait été convié à partager ses repas, sauf ceux qui étaient accrédités par la Loi. » *RS*, p. 82.

[33] *KS*, p. 86-87. « L'appartement du rabbin se trouvait à Steward Street, dans le quartier de Spitalfields : un logement élégant situé au rez-de-chaussée, car le locataire ne se privait de rien sauf des joies de la charité » *RS*, *Ibid.*

tout en se conformant aux obligations qu'impliquent sa fonction. Il est, sans conteste, du côté des gagnants et des bedaines pleines. Tout est en place pour que l'importun Yankele échoue : il est mis à l'épreuve sur un terrain *a priori* hostile, tandis que le rabbin, lui, a les règles de son côté.

La scène où Yankele réussit à s'immiscer chez le rabbin Hareng du Remords met en œuvre plusieurs ressorts comiques. Le comique de caractère puise dans le type de l'avare, présentant le personnage par le biais d'une série d'anecdotes qui le précèdent. Le motif de l'avarice est décliné dans le domaine du prêche : sa profession de rabbin requérant de fournir quelques sermons pour les funérailles. Il en gratifie ses ouailles à l'occasion, toujours selon la règle du moindre effort. Glanant quelques informations sommaires sur l'identité du défunt, il déroule l'un de ses cinq sermons :

> *He knew exactly which of his five consolatory addresses to deliver – they were all sufficiently vague and general to cover considerable variety of circumstances, and even when he misheard the replies in the passage, and dilated on the grief of a departed widower's relict, the results were not fatal throughout. The few impossible passages might be explained by the mishearing of the audience. Sometimes – very rarely – he would venture on a supplementary sentence or two fitting the special occasion, but very cautiously, for a man with a reputation for extempore addresses cannot be too wary of speaking on the spur of the moment.*[34]

Le rabbin est ici très clairement campé dans le champ des stratèges, et non celui des tacticiens. Il joue sur un terrain qui lui est acquis, quoi qu'il fasse, de même que lui est acquise l'adhésion de son auditoire. Quelle que soit la bourde lâchée lors d'une de ses médiocres oraisons funèbres, nul ne songerait à contredire cet esprit obtus. La seule trace de moquerie dont il fasse l'objet transparaît dans le sobriquet qu'on lui donne dans la communauté, *Rabbi Remorse-Herring* (« rabbin Hareng du Remords[35] »), qui lui confère une aura à la fois ridicule et mystérieuse en

[34] *KS*, p. 83. « Il savait lequel de ses cinq discours de consolation il allait délivrer : ils étaient suffisamment vagues et assez truffés de généralités pour couvrir un champ quasi infini de situations et, même lorsqu'il avait mal entendu les réponses qu'on lui avait faites dans le vestibule et dissertait sur le chagrin de la veuve d'un veuf, le résultat n'était pas nécessairement fatal. Les passages par trop impossibles, on pouvait toujours les imputer à l'ouïe déficiente de l'auditoire. Quelquefois – très rarement –, il risquait une ou deux phrases supplémentaires qui cadraient avec l'occasion, non sans une pointilleuse circonspection, car un orateur réputé pour ses dons d'improvisateur ne saurait trop se méfier de l'inspiration du moment. » *RS*, p. 80.

[35] Le surnom du rabbin provient de la seule fois où il s'est risqué hors du genre nécrologique, et a tenté d'illustrer le thème du remords par une anecdote plutôt vaseuse sur ses propres hésitations, un jour de marché, entre plusieurs étals de harengs. *KS*, p. 84 ; *RS*, p. 81. En anglais, *red herring* désigne un hareng saur mais aussi, au sens figuré, un leurre, une fausse piste. La traduction à laquelle on se réfère a fait le choix d'insister sur l'aspect ironique du surnom, plutôt que de se risquer à une adaptation auquel il semblait résister.

même temps qu'elle introduit dans le texte une dimension de conte, où le personnage de l'opposant revêt souvent le nom ou les atours d'un animal.

La scène ressortit aussi au comique de situation, car Manasseh rend la tâche ardue en se présentant avec Yankele chez le rabbin, le soir où ce dernier doit se faire inviter. Le lecteur a déjà été témoin de la virtuosité de Manasseh, maître en la matière, et se sent en mesure d'évaluer l'habileté des *tricks* que Yankele s'apprête à mettre en œuvre. La première épreuve consiste à passer le seuil du ménage du rabbin, par quoi l'on retrouve la structure de liminalité constitutive du *trickster*[36]. Le sort de Yankele dépend de cette étape initiale qu'il réussit en plusieurs étapes graduées. Usant de ruses plus ou moins fines, tantôt heureuses et tantôt infructueuses, il parvient jusqu'au hall en faisant usage de la flatterie la plus basse. Puis c'est en rappelant son adversaire à l'ordre (c'est-à-dire aux règles prescrites par la religion juive, dont le rabbin est censé être le garant et le représentant) qu'il réussit à se faire inviter à dîner, bien à contrecœur pour le rabbin qui lui suggère de rentrer dîner chez lui, au moment où son épouse apporte un plat fumant :

> *"Then go home and have your dinner," said the Rabbi. […] "Oh, I don't think I ought to go avay and leave you midout a tird man for grace," he said, in tones of prophetic rebuke. "Since I be here, it vould be a sin not to stay." The Rabbi, having a certain connection with religion, was cornered; he was not able to repudiate such an opportunity of that more pious form of grace which needs the presence of three males*.[37]

Il ne suffit pas de s'asseoir à table, il faut encore manger. Comme on ne l'y invite pas – sous l'impudent prétexte que l'on manque de vaisselle à viande –, et comme Yankele ne se voit offrir qu'un plat vide, il riposte par une habile tactique consistant à priver son hôte d'appétit, pour récupérer sa pitance. Apprenant que le rabbin vient de Grobno où il tenait une boutique de spiritueux, le *schnorrer* en herbe lui donne des nouvelles des habitants de la ville. S'engage un long dialogue, rythmé par les questions du rabbin s'enquérant des habitants, et d'autre part les réponses laconiques de Yankele. Les actualités se suivent et se ressemblent, c'est une hécatombe. Gabriel, le chantre à la synagogue, Mendelssohn le maçon, ses enfants, sa belle-fille… tous sont morts – du choléra ou le cœur brisé, les explications sont laconiques. Du point de vue de l'intrigue, c'est l'effet obtenu qui compte : ces annonces morbides coupent l'appétit

[36] Le motif de la porte et du seuil est ainsi présent de manière significative à plusieurs reprises dans le cycle du *trickster* Winnebago tel que rapporté par Radin, voir *The Trickster*, *op. cit.*, p. 29, 30, 47, 48, 71, 73, 85, 106.

[37] *KS*, p. 91-92. « Eh bien, rentrez déjeuner chez vous. […] – Oh ! jé ponse pas devoir partir maintenont : qui férait lé troisième pour la prière ? dit-il sur un ton de prophétique reproche. Pvisque jé svis ici, cé sérait un péché dé m'on aller. Entretenant certains liens avec la religion, le rabbin était le dos au mur : comment refuser l'occasion de dire la bénédiction la plus pieuse ? » *RS*, p. 87-88.

du rabbin qui cède son assiette à Yankele, lui permettant malgré lui d'obtenir le titre de *schnorrer* – puisqu'il l'a laissé manger à sa table. La scène s'achève, comme en un conte, par une résolution instantanée. À la faveur de l'acte performatif de l'ingestion de nourriture, dès que Yankele a mangé, il a gagné. « *You have married me* », annonce-t-il au rabbin qui reste abîmé dans une situation d'ironie dramatique dont le narrateur ne le ne sortira pas – il ne comprend rien au véritable enjeu véritable de ce repas –, tandis que Yankele, radieux, quitte la table au bras de son futur beau-père.

Dans cette scène, le *schnorrer* répond bien sa fonction originelle et historique : colporter les nouvelles d'une communauté à l'autre. Il se fait aussi *trickster* par l'exercice d'un « tour » (*trick*) au sens que rappelle l'*OED,* « artifice pour tromper ou tricher », qu'il emploie sur le terrain de son hôte et auquel il s'adapte, saisissant l'occasion (alors qu'il n'a peut-être jamais été à Grobno), décochant sa répartie au coup par coup, dans une économie de mots proportionnelle à sa concentration d'improvisateur, un talent dont le narrateur précisait un peu plus haut que le rabbin en était dépourvu puisqu'il a recours à des sermons tout préparés. L'aisance de Yankele dans le mensonge est d'ailleurs retenue contre lui par Manasseh, qui lui reprochera de mentir ouvertement (« *A first-class Schnorrer never lies*[38] »), tandis que l'art du *schnorrer* consiste dans l'équivoque, c'est-à-dire le fait se réserver la possibilité de botter en touche lorsque le sens premier de ses propos ne lui est plus avantageux[39]. Une certaine marge de tolérance est acceptée par le roi des *schnorrers* dans l'exercice de son art ; le tour, pratiqué avec adresse, est suffisamment convaincant pour qu'il lui accorde sa récompense. On pense à la formule rituelle prononcée par les enfants américains pour Halloween, veille de la Toussaint et avant-veille du jour des morts : « *Trick or treat ?* » (« Un mauvais tour ou une gâterie ? »). En frappant à la porte du rabbin, Yankele joue son mauvais tour et obtient sa gâterie.

L'enjeu de la scène va au-delà de l'obtention de sa récompense par le *schnorrer*. Ce qui se joue là n'est pas que le duo comique entre deux types : le parasite et le bourgeois avare. C'est aussi la confrontation indirecte de deux façons d'évoquer la mort. On peut supposer que ce n'est

[38] *KS*, p. 100. « Un *schnorrer* de première classe ne ment jamais », *RS*, p. 95.

[39] Un exemple de ces jeux sur les mots consiste dans la nature de la dot de sa fille, que Yankele se représentait comme mirobolante. En fait, l'argent de la synagogue est un ticket de loterie, et la parcelle de « Terre sainte » qu'il lui promet consiste en une simple boîte emplie de quelques poignées de terre prélevée en Palestine (on peut faire l'hypothèse que Zangwill s'inspire ici d'un épisode des « Enfants du Randar », la nouvelle de Leopold Kompert faisant figurer un *schnorrer*. Voir L. Kompert, *Scènes du Ghetto, op. cit.* p. 180). Enfin, la province en Angleterre que détient le roi des *schnorrers* n'est en fait qu'une parcelle correspondant à un cadastre établi par les mendiants du quartier, pré carré que Manasseh propose de partager avec son gendre. *KS,* p. 101-103 ; *RS,* p. 96-98.

pas un hasard si *Rabbi Remorse Red-herring* est justement spécialisé dans les sermons de funérailles, dont il s'acquitte fort mal. Son gagne-pain se résume à fournir un discours standardisé qu'il délivre sans prêter nulle attention à son public ou à la situation donnée. Yankele s'empare quant à lui de l'annonce nécrologique comme moyen pour gagner son pain. Sans plus de scrupules que le rabbin, Yankele instrumentalise les morts, réels ou fictifs. Mais la différence réside dans le fait qu'il se risque par là en terrain inconnu, improvisant et usant d'une tactique qui le met sur le fil, aux aguets des réactions de son interlocuteur. Quand bien même le récit de cette hécatombe de Grobno serait inventé pour l'occasion, il énonce une certaine vérité : l'horreur du sort que connaissent périodiquement les Juifs d'Europe de l'Est, notamment à l'époque diégétique (fin du XVIIIe siècle) et génétique (fin du XIXe siècle) du roman. Si ce tour de passe-passe fait disparaître la pitance du rabbin, dans la scène, il fait aussi apparaître, dans le texte, le fantôme d'une population aux conditions de vie précaires et sujettes aux persécutions – dont le type du *schnorrer* émane. L'une des fonctions de ce bulletin d'actualité fait par l'apprenti-*schnorrer* est d'orienter le regard du rabbin en direction d'un monde qu'il a quitté, et à prendre sa part d'horreur, lui qui est venu se replier dans un beau quartier londonien où il mène une existence paisible. À la cinquième annonce martelée par Yankele, le rabbin commence enfin à éprouver l'empathie dont il se tient à distance au quotidien, face aux pauvres ou aux familles des défunts qu'il se refuse à aider : « […] *the Rabbi turned pale as a corpse himself. He laid down his knife and fork automatically*[40] ». À la septième annonce, il se perd dans une « méditation endeuillée » (*mournful meditation* ; peut-être favorisée par le schnaps). La scène n'en reste pas moins comique, emmenée par un ton narratif enjoué : « "*Den I vill eat it," cried Yankelé indignantly. "Good hot food like dat!"* [41] ». L'une des fonctions du *trick*, selon Sasha Senderovich est de « souligner la présence d'un problème que [son auteur] cherche à soulager[42] ». Le *trickster* navigue sans scrupules entre le vrai et faux, il transforme l'horreur en objet de réjouissance et vice-versa car c'est la seule manière de faire une place à la part d'ombre, plutôt que de la renier. Il ose passer ces seuils, ce que n'osent pas faire les prêcheurs, ces professionnels de la transcendance qui gardent leur distance avec leur sujet. Il invite à contempler la mort tout en dévorant le repas qu'il a escamoté, offrant peut-être

[40] *KS*, p. 96. « […] le rabbin devint d'une pâleur cadavérique. Il posa son couteau et sa fourchette, comme un automate ». *RS*, p. 91.

[41] *KS*, *Ibid.,* « Alors je la mongerai ! De la bonne cvisine bien chaude ! cria Yankelé avec indignation ». *RS*, p. 92.

[42] S. Senderovich, *How the Soviet Jew was made*, *op. cit.*, p. 250. Le critique établit un rapprochement entre le narrateur d'une nouvelle du recueil la *Cavalerie rouge* et Hershele Ostropoler à la cour de son rabbin mélancolique, « […*they use*] *trickery to underscore the presence of the problem it aims to alleviate* ».

une forme de consolation aux lecteurs contemporains de la parution de *The King of Schnorrers*, dont un certain nombre reçoit vraisemblablement des nouvelles peu joyeuses de proches restés à l'Est.

Notre propos n'est pas de faire de Yankele l'agent conscient d'une loi morale qui s'abattrait ici sur le rabbin. Comme l'écrit Paul Radin dans sa préface au sujet du *trickster*,

> *He knows neither good nor evil yet he is responsible for both. He possesses no values, moral or social, is at the mercy of his passions and appetites, yet through his actions all values come into being.*[43]

La distinction est importante : il ne se revendique pas de valeurs ni n'en possède (c'est le propre du *trickster* de ne rien avoir en propre) mais, par lui, certaines valeurs s'actualisent. En cherchant son intérêt, Yankele châtie le rabbin pour ses abus et rétablit une forme d'ordre dans le monde qu'il traverse, sans chercher à le réformer pour autant, ni ponctuellement ni de manière durable. Cette nuance essentielle pour saisir la fonction du *trickster* souligne son agentivité, qui compense un positionnement initial de nomade ballotté par les circonstances. Elle le campe comme un organisme amoral au travers duquel des valeurs passent, décantent et prennent forme. Reste à voir de quelles valeurs on parle ici exactement. Mais penchons-nous avant cela sur le *trickster* cohénien, Mangeclous.

1.3. Mangeclous en *trickster* : corps grotesque, virtuosité et révélation (Cohen)

Le personnage de Mangeclous présente des convergences certaines avec le mythe du *trickster*. Mangeclous est, chez Cohen, la « figure emblématique, comique et dérisoire de l'exclusion[44] ». On définit le grotesque par le fait traiter des aspects les plus sombres de l'être par la dérision, en faisant des pas de côté et en investissant les marges. Cohen se fraie une voie propre dans le grotesque, particulièrement avec le personnage de Mangeclous. C'est là la thèse de l'ouvrage de Judith Kauffmann *Grotesque et marginalité. Variations sur Albert Cohen et l'effet-Mangeclous*. La définition du grotesque offerte par la critique au seuil de son introduction le présente comme « une mésalliance incongrue et inexplicable d'éléments hétérogènes que dominent le comique et l'étrange. » Elle ajoute :

[43] P. Radin, K. Kerényi et C.G. Jung, *The Trickster*, *op. cit.*, p. IX.

[44] J. Kauffmann, *Grotesque et marginalité*, *op. cit.*, p. 8.

> La tension qui résulte de cette coexistence difficile épouse les formes variées de l'excessif, sous les espèces de l'excentrique, de l'extravagant ou du monstrueux. Sont repoussées aux antipodes toutes les valeurs d'unité et de retenue.[45]

On a vu combien l'hybridité et l'excès caractérisent Mangeclous (dans le chapitre 2 de cette étude). Ce qui retient ici notre attention est le caractère potentiellement inquiétant de ce que laisse deviner le corps grotesque, ainsi que la notion de porosité, aux antipodes de la retenue, qui lui est associée. Il y a un versant sombre de la corporéité grotesque qui tient à ce qu'elle laisse apparaître, voire met au premier plan le bas corporel, les sécrétions ou ce qui est voué à être séparé du corps, à en tomber (ongles, poils, corne). Ces éléments périphériques sont présents quasiment à chaque mention du personnage de Mangeclous.

> L'effet-Mangeclous, ce serait cette ombre portée des marges, qui trouble l'éclairage et perturbe les contours ; c'est le discours du personnage dont le regard […] caresse ou transperce la surface des choses, pour dessiner en filigrane leur envers invisible et scandaleux.[46]

L'ombre que Kauffmann nomme « l'effet-Mangeclous » rappelle l'ombre collective (*collective shadow*) évoquée par Jung : à la fois inquiétante et révélatrice, inquiétante parce que révélatrice. Nous renvoyons à l'étude poussée qu'elle propose de l'art du portrait mangeclousien auquel s'adonne Cohen maintes fois dans le cycle, selon un schéma de variantes à partir d'un modèle répétitif, toujours interrompu de manière inattendue par une clôture brutale (« Assez sur Mangeclous[47] »). L'arbitraire de la clôture, ce que Kauffmann identifie comme un schéma, dans la présentation de Mangeclous, est sans doute à mettre en lien avec le sentiment de débordement qu'il inspire, comme s'il fallait compenser ce mouvement centrifuge, tandis que la silhouette qui s'esquisse « excède les limites idéales et harmonieuses d'un corps lisse[48] ». En effet, Mangeclous déborde de crasse, sa saleté suinte des vêtements et se détache de la peau sous forme de copeaux ; il tousse, expectore, et son entourage ne peut ignorer le fonctionnement de son appareil digestif, du fait des bruits et odeurs qui l'accompagnent. Voilà pour le corps poreux, grotesque au sens bakhtinien du terme. Le corps de Mangeclous est aussi carnavalesque parce qu'il se prête à la fête. Les expressions corporelles ne sont pas que dégoûtantes, elles sont

[45] *Ibid.*, p. 5.

[46] *Ibid.*, p. 30.

[47] *V*, p. 680.

[48] J. Kauffmann, *Grotesque et marginalité*, *op. cit.*, p. 15.

aussi les manifestations d'un être « vivant et mobile, en contact avec son environnement, libéré du contrôle de la société hiérarchisée[49] ». Ainsi, lorsqu'il s'invite à goûter chez le petit Hippolyte Deume, qu'il ne connaît pas encore, à peine entré, il déambule dans la cuisine du ménage genevois sans son frac, défait pour plus d'aise, alors qu'il improvise de joyeuses agapes pour son hôte, d'ailleurs ravi, et pour lui-même[50]. Attardons-nous justement sur ce chapitre XXV de *Belle du Seigneur* où la lecture du personnage de Mangeclous comme *trickster* éclaire particulièrement la fonction de ce personnage, nous conduisant à en souligner trois aspects : la propension au spectacle, le brouillage des frontières entre rêve et réalité, et la redéfinition de valeurs qu'il opère, au moyen d'un corps poreux qui fait de l'ombre et révèle tout à la fois.

Voici les prodromes de la scène considérée : à la fin du chapitre XXIV, Mangeclous se voit remettre par Solal une lettre pour Ariane Deume, que le jeune et beau cousin entend séduire. L'intrigue principale (Solal et Ariane) avance donc par l'intermédiaire du bouffon qui s'acquittera de sa tâche de messager. Avant cela, l'esprit de Mangeclous fourmille déjà d'idées diverses et variées sur les moyens d'extorquer quelques sous ou avantages d'abord auprès de Solal. Il tente, sans succès, de faire subventionner les dépenses qu'implique une telle mission (« friction chez le coiffeur, shampooing de la barbe, manucure, parfum coûteux dans le but d'exhalaisons diplomatiques, cravates multiples afin que je puisse choisir la meilleure après étalement sur mon lit[51] ») ce qui témoigne à la fois d'une conscience de ce qui, chez lui, dégoûte et révolte les autres (crâne chauve, barbe hirsute, odeurs corporelles qu'il envisage brièvement de masquer pour l'occasion) et aussi d'une envie de se travestir quand l'opportunité lui en est donnée, car une telle toilette revient, pour Mangeclous, à un travestissement. La résistance de Solal ne le déstabilise en rien[52] : il se contente d'avouer ouvertement son mensonge. « Muet de honte, j'avoue avec humilité ! En effet, je n'aurai point de dépenses ! »[53] Il s'essaie alors à une autre tactique : « J'attends dans le repentir non plus des frais de représentation innocemment mensongers mais quelque don charmant d'une paume généreuse, l'affection devant répondre à

[49] *Ibid.*, p. 8.

[50] *BS,* 1079.

[51] *BS*, p. 1074.

[52] L'on voit ici le personnage obéir à un mouvement que Judith Kauffmann dit proche de ces « clowns culbuteurs en celluloïd, qu'un socle arrondi et lesté d'un poids ramène automatiquement à la position verticale. J. Kauffmann, *Grotesque et marginalité*, *op. cit.*, p. 22. Cette résilience fait partie de ce que J. Kauffmann appelle une « rhétorique du grotesque », *Ibid.,* p. 16-22.

[53] *BS*, p. 1074.

l'affection ! »[54]. La nature des accessoires pour lesquels Mangeclous opte finalement signalent sa propension au spectacle et ses affinités avec le genre de la farce. Retourné à sa chambre d'hôtel, il assortit son frac d'un haut-de-forme noir (devenu gris à la fin du paragraphe, soit par négligence de l'auteur, soit pour souligner l'impression virevoltante d'une métamorphose relevant de la magie), une raquette de tennis et une canne de golf qu'il fait tournoyer. Ces deux derniers éléments rappellent le bâton claqueur (*slap stick*) figurant dans les farces des bateleurs italiens, continuité phallique dont le *trickster* use et abuse dans les contes[55].

La théâtralité de Mangeclous dans ce chapitre se perçoit dans ces préparatifs scéniques (costume et accessoires) en amont de la scène. Puis, Mangeclous sonne chez les Deume, trouve Hippolyte seul dans la maison alors que sa belle-fille est sortie faire des courses. Son entrée est un vrai coup de théâtre. Il se fait passer pour un Lord anglais et, pour ce faire, travestit sa langue en injectant dans son discours fleuve introductif tous les syntagmes reliés dans son esprit à la culture anglaise qu'il déforme et associe librement : « tel que vous me voyez possesseur en pleine propriété de la moitié du Shropshripshire » ; « mon club préféré étant le Crosse and Blackwell Marmalade où je converse familièrement avec l'archevêque de Cantorbéry, ou Canterbury en ma chère langue natale »[56]. Le premier effet étant assuré (Hippolyte, interdit, est prêt à tout pour contenter le noble personnage), c'est à la faveur d'une inspiration sur le moment que Mangeclous, percevant la naïveté de son interlocuteur, monte un scénario où il se dit envoyé par Solal muni non seulement de la lettre, mais d'un « mandat de dégustation ». Il prétend sans ciller que, « Son Excellence Solal of the Solals », dont il est le « chef des cabinets particuliers », n'ayant pu honorer l'invitation des Deume, il l'aurait envoyé pour venir se « sustenter quelque peu à sa place, afin de lui rendre des comptes et faire rapport »[57]. Metteur en scène, Mangeclous fait preuve à la fois d'une grande tactique d'improvisation (jouer avec les éléments donnés et trouvés sur le terrain de l'autre), et d'un certain goût de l'ordre. Après avoir trouvé les victuailles du garde-manger, il dispose et décore la table du repas jusque dans les moindres détails : « Tout était en règle, serviettes joliment pliées, verres de cristal, sardines et thon dans le plat à hors d'œuvre, et même fleurs au milieu de la table[58] ». Agent de chaos, il est aussi

[54] *Ibid.*

[55] Voir P. Radin, K. Kerényi et C.G. Jung, *The Trickster*, *op. cit.*, p. 16, 29, 52, 78-79, 105, 107, 154, 160.

[56] *BS*, p. 1076-1077. Nous reviendrons sur ce passage que nous étudierons sous un autre angle dans le chapitre 7.2.3.2.

[57] *BS*, p. 1076 et p. 1078.

[58] *BS*, p. 1080.

amateur d'ordre. Comparé à l'extrait précédemment étudié de *The King of Schnorrers,* le chapitre XXV de *Belle du Seigneur* présente une structure similaire : un *schnorrer* use d'un tour théâtral (au sens où il cherche à produire un effet sur son public) pour passer le seuil d'un ménage et, quoique n'étant pas attendu, pour se faire inviter à manger. Le *tricskter* cohénien se remplit la panse, c'est là le moteur de nombreux épisodes où il figure[59], mais là n'est pas l'unique enjeu de la scène : il laisse libre cours à son imagination débordante et donne forme à son goût du spectacle.

L'enjeu du gain est moins important que le plaisir du jeu. Pensant économiser l'argent que Solal lui a donné pour le taxi, le Céphalonien muni du précieux message envisage d'arrêter une voiture et prétendre devoir rejoindre « un beau-frère qu'il aimait comme un frère » opéré en urgence dans une clinique à Cologny. Là encore c'est le fait même de prévoir un tel tour qui le comble, si bien qu'une fois les détails du scénario arrêtés (« ablation d'un rein »), l'impulsion initiale est avortée. « Non, en somme, le gain ne serait pas suffisant. Et d'ailleurs, quel besoin de gains ?[60] » C'est dire que Mangeclous se plaît à imaginer les astuces, peut-être plus encore qu'à les mettre en œuvre. Souvent, le public n'est autre que l'acteur lui-même. La dimension spectaculaire de Mangeclous se perçoit dans d'autres passages du cycle, parfois sous la forme de ce que Judith Kauffmann appelle le « spectacle intime » ; ainsi lorsque, dans *Les Valeureux,* il lit à haute voix l'épître qu'il destine à la reine d'Angleterre, où il lui prodigue de précieux conseils culinaires :

> […] il déclama son chef-d'œuvre en grand acteur, avec des grâces de cour et des œillades à la reine, s'admirant à intervalles dans le miroir disposé à cet effet sur la table, non sans émettre de temps à autre, aux passages particulièrement réussis, de gracieux vents d'appréciation.[61]

Par les inventions dont il se délecte, Mangeclous participe à un mouvement global de redéfinition des valeurs, comme il en va pour le *trickster.* La transformation du réel par la parole est la seule vertu cardinale qu'il reconnaisse comme cap dans l'éducation de ses fils, comme l'affirme la pancarte qui trône sur le mur de sa demeure-cave : « DU MENSONGE MÊME

[59] Voir par exemple le chapitre XXIV de *Mangeclous* où il simule un évanouissement pour obtenir un verre de cognac gratuit, habitude qu'il a prise lorsqu'il passe le seuil d'un magasin. Le motif du clown culbuteur relevé par Judith Kauffmann est ici littéralement illustré.

[60] *BS*, p. 1074. Le même schéma se répète quelques pages plus loin face à Hippolyte : « Que faire maintenant ? Lui emprunter dix francs pour le taxi du retour en lui expliquant qu'une personne de rang ne devait jamais porter d'argent sur elle, sous peine de vulgarité ? Non, trop gentil, ce pauvre vieux. » *BS*, p. 1078.

[61] *V*, p. 841.

DANS LES PETITES CHOSES »[62]. On y lit en filigrane l'assomption par le personnage d'un « flottement entre rêve et réalité » qui, comme l'a montré Judith Kauffmann, « s'accompagne d'une survalorisation de la parole aux dépens de la chose concrète et du monde matériel »[63].

La redéfinition des valeurs ne joue pas seulement au sens où l'invention est hypertrophiée aux dépens de la réalité : le *trickster* opère sur un plan ontologique et aussi sur un plan éthique. En s'invitant à goûter chez Hippolyte, il œuvre en parasite partageur. La table est joliment mise non seulement par goût personnel, mais surtout pour créer les conditions d'un moment convivial, qu'il offre à son hôte. Mangeclous met les pieds dans une demeure où le maître de maison est tout à fait dépossédé de ses prérogatives : il vit avec la terrible Antoinette qui met le frigidaire sous clé et subordonne toute source de plaisir à son exhibitionnisme social. Ainsi, des mets fins (prévus pour l'invitation à dîner que Solal n'a pas honorée) ne doivent surtout pas être « gâchés » par une simple dégustation en famille. Toute dépense doit être contrebalancée par l'assurance d'une petite gloire que l'on se réjouit d'éprouver face à quelqu'un qui « compte » dans le jeu des puissants. À ce jeu-là, on s'expose vite à la frustration car le puissant en question aura toujours mieux à faire.

Le goûter monté par Mangeclous est tout l'inverse : il va « per quisitionner [*sic*] » tiroirs et armoires et, sans compter, accumule les conserves de toutes sortes dont le nombre et la variété annulent la tonalité austère :

> Trois boîtes de sardines ! Une de thon ! Assez ordinaire comme hors-d'œuvre, mais tant pis ! Un pain entier ! Des biscuits à la noix de coco ! Un pot de confiture ! Une boîte de tripes à la milanaise ! Une de cassoulet ![64]

Son savoir-vivre ludique l'emporte sur le savoir-vivre convenable des hypocrites, celui qu'Antoinette et son fils Adrien cherchent à imiter en organisant un dîner mondain avec le patron d'Adrien. Mangeclous donne lieu à un moment de vie rare et précieux pour Hippolyte qui, grâce au parasite, sent enfin du lest sur sa bride et s'autorise à manger et rire dans un climat de camaraderie favorisé par le vin, mais surtout par l'ambiance décontractée et spontanée instaurée par Mangeclous, qui n'exclut nullement la sophistication. Du « savoir-dire » (présenter tout ce qu'il trouve avec entrain et le tourner à son avantage) au « savoir-jouir », la

[62] *M*, p. 392.

[63] J. Kauffmann, *Grotesque et marginalité*, *op. cit.*, p. 18.

[64] *BS*, p. 1079.

conséquence est bonne. Le plaisir des mets, celui des mots et de l'amitié fusionnent en une scène dont le narrateur souligne le caractère rare et estimable, comme en témoigne le retour des participes présents, caractéristiques du lyrisme cohénien :

> Faces luisantes, les deux convives burent fort et se régalèrent de cassoulet et de tripes, joyeusement les alternant, force sourires échangeant, gaillardement chantant et amitié éternelle se jurant.[65]

Remplissant leur fonction libératrice (*in vino veritas*), les agapes offrent aussi à Hippolyte la place de se confier et d'avouer le malheur qui berce sa vie de couple[66].

Ainsi, par son intrusion théâtrale et son aisance dans l'invention, Mangeclous brouille les frontières et permet le partage. Il donne de l'espace à son hôte pour que se tisse, dans un climat d'intimité, une amitié, certes sans lendemain, mais sincère. Mangeclous, invité, devient hôte : il donne au moins autant qu'il reçoit. Intelligence née de l'appétit, il est le risque qui pénètre le foyer. Précisément du fait de ce besoin et ce danger du débordement qu'il incarne, il ouvre la voie (et la voix) pour des révélations importantes. Nuançons en rappelant qu'une fois Mangeclous reparti, Hippolyte reprendra aussitôt sa place d'opprimé dans la maisonnée, et que le règne de la méchante Antoinette n'en sera nullement troublée – le *trickster* n'est pas un révolutionnaire.

1.4. Le *trickster* intransitif (Cossery)

Les personnages de Cossery ont quelque chose du *trickster* lorsqu'ils manient la dérision, qui est « le versant pragmatique de l'ironie[67] » et que leurs tours les amènent à œuvrer sur un terrain qu'ils ne contrôlent pas. C'est le cas notamment dans le roman *La Violence et la Dérision*, où une bande de marginaux est décidée à tourner en dérision la tyrannie en place. Par quelle méthode ? Inonder la ville de tracts et d'articles de presse à la gloire du pouvoir. Ils vont à un tel point sur le terrain de l'autre, se fondant dans la rhétorique de propagande

[65] *BS*, p. 1081.

[66] Ce bel éloge d'une complicité fraternelle est quelque peu assombri par un élan misogyne qui culmine lorsque la tendance à la bastonnade du *trickster*-Mangeclous refait surface, et par là, une occurrence du comique de coups. (Rappelons toutefois que Mangeclous bat aussi bien sa femme que le petit Salomon). « M. Deume, tout barbouillé de confiture, confia à mots couverts certaines tristesses de sa vie conjugale. Sur quoi Mangeclous conseilla quelques bons coups de bâton tous les matins » *BS*, *ibid.*

[67] Touriya Fili-Tullon, « L'ironie de Cossery, ou le paradoxe de l'arabesque », in M. Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 57.

dithyrambique, qu'ils en décrédibilisent l'objet. La pratique de ce *trickster* collectif est tactique plutôt que stratégique, suivant la distinction certaldienne[68].

> Les flagorneries des journaux à l'égard du gouverneur dépassaient tout ce qui avait été fait jusqu'à présent dans le domaine de la bassesse et de la servilité. […] C'est cette situation que Heykal avait résolu d'exploiter. L'astuce consistait à suivre le mouvement et à surpasser dans leur sottise les plus acharnés des thuriféraires. Aussi faisait-il envoyer par des gens de son entourage des lettres aux journaux, si louangeuses pour les activités du gouverneur qu'aucun de ceux-ci n'avait hésité à les publier. Ils croyaient tous servir la gloire de leur maître.[69]

Le tour marche jusqu'à ce que l'on « commence en haut lieu à interdire aux journaux la publication de ces missives[70] ». Entre-temps, la moquerie a œuvré. Elle avait moins vocation à renverser le régime qu'à en démontrer la vanité et l'aveuglement par un geste gratuit, exempt de véritable objectif. Contrairement aux révolutionnaires classiques, qui posent des bombes, les plaisantins menés par Heykal singent la violence pour la souligner, et ce d'une manière fort similaire à ce que faisait le mannequin disposé par Karim, lui qui incitait le policier à se déchaîner sur un pantin muet en pleine rue.

Les caractéristiques du *trickster* cossérien commencent à se faire jour : c'est un marginal dépourvu de moyens, présentant une forte tendance à l'irrévérence et la légèreté. Il a aussi quelque chose du *pícaro* qui a conscience de « l'hostilité et l'hypocrisie foncières du monde » et, malgré le fort penchant qui pourrait être le sien à se retirer du monde, il se résout à s'y fondre en « adoptant ses règles, en vivant selon ses lois, et en endossant, comme le *trickster* – dont il possède la débrouillardise – tous les masques qui s'offrent à lui[71] ».

---

[68] Cette distinction est d'autant plus pertinente pour ce texte qu'à l'opposé du spectre, on trouve le policier chargé de mettre en œuvre une maîtrise de la ville consistant à en mobiliser les voies dites « stratégiques » du fait du passage de dignitaires par certains axes routiers « Sais-tu, mon brave, que cet immeuble est situé sur une voie stratégique ! » *VD*, p. 24. L'approche stratégique de l'espace urbain, consistant à l'absorber dans sa propre logique guerrière, décrit aussi bien celle des révolutionnaires et des forces de l'ordre. Voir ce qu'en dit Éric Hazan qui compare la teneur, similaire sur ce point, des ouvrages écrits à la lumière des événements de 1848 par d'un côté Auguste Blanqui et de l'autre le Maréchal Bugeaud. Éric Hazan, *L'Invention de Paris : il n'y a pas de pas perdus* [2012], Paris, Seuil, 2013, p. 385-386.

[69] *VD*, p. 38-39.

[70] *VD*, p. 39

[71] C. Pinçonnat, « Échos picaresques dans le roman du XXe siècle : mise en perspective et tentative de problématisation », art cit, p. 15. Le penchant vers un retrait hors du monde de ce personnage est classiquement associé à une « obscure nostalgie de l'appartenance à un groupe familial sécurisant » qui anime le *pícaro*, comme le rappelle C. Pinçonnat citant Dider Souiller, « Le récit picaresque », *Littératures*, n° 14, 1986, pp. 12-26, p. 17. Dans le cas des personnages de Cossery, il s'agirait en l'occurrence plutôt d'une nostalgie pour un groupe amical sécurisant, une capsule fraternelle au sein de laquelle il fait bon discuter mais qu'il faut aussi savoir quitter.

Une caractéristique de taille fait défaut pour que la catégorie de *trickster* s'applique tout à fait aux personnages de Cossery – à moins qu'elle n'incite à en affiner la définition. De manière générale, dans le monde de gueux et de marginaux brossé par Cossery le moteur du besoin semble absent. Ses personnages ne sont pas mus par le manque. Quoique réduits aux abois, ils ne quémandent pas. Même les mendiants professionnels dédaignent les aumônes, il faut insister pour leur donner quelque chose. « Que puis-je faire pour toi ? » demande Gohar à un homme assis dans la rue : « Ton amitié me suffit, dit le mendiant[72] ». Dans la nouvelle « Dangers de la fantaisie » qui a pour cadre une école de la mendicité, on découvre le professeur Abou Chawali qui s'adresse à un « amas de petits mendiants, accroupis à ses pieds dans des attitudes extraordinairement *résignée*[73]. » Cette propension des personnages cossériens à se départir du moteur du besoin entre en résonance avec une réflexion de Lewis Hyde sur le *trickster,* dans un ouvrage qu'il a consacré à cette figure : « *In some of the stories, trickster seems to have stepped back from instinct as well as need. Wandering aimlessly, stupider than the animals, he is at once the bungling host and the agile parasite.*[74] » Au besoin se subsitue le plaisir de la fantaisie et de l'inventivité : « *Unconstrained by instinct, he is the author of endlessly creative and novel deceptions, from hidden hooks to tracks that are impossible to read.* » On a rencontré l'auteur de telles farces inédites et créatives en la figure de Karim (*La Violence et la Dérision*) qui, lorsqu'il ne fomente pas des pièges à l'intention des policiers, construit des cerfs-volants, occupation supposant une certaine habileté tactique (composer avec le vent) et une imagination hybride (imiter les oiseaux).

C'est toutefois dans le roman *Un complot de saltimbanques* (1975) que l'on observe le mieux la manière dont Cossery met en scène ce que l'on appellera le *trickster* intransitif. Nous verrons ce qui opère par le biais du *trickster* cossérien : non pas le comblement d'un besoin, mais l'élaboration d'une certaine esthétique de l'échec, qu'il s'agit maintenant de définir.

[72] *M&o*, p. 14.

[73] *LHOD*, p. 72. Nous soulignons. Si la nouvelle renvoie dos à dos deux méthodes de mendicité (la réaliste et la fantaisiste), le récit ne tranche quant à l'efficacité supérieure de l'une ou de l'autre. Il s'agit plutôt de montrer qu'il existe plusieurs conceptions de cet art, incarnées par ces deux mandarins professeurs en mendicité, et de comprendre les tenants et les aboutissants de ces deux visions du monde incompatibles.

[74] L. Hyde, *Trickster Makes This World*, *op. cit.*, p. 77.

Seuil et réversibilité de l'échec

Un complot de saltimbanques présente, dans ses premières pages, Teymour, jeune Égyptien ayant passé trois ans à faire la noce dans une grande ville occidentale qu'il a dû quitter à regret pour venir travailler dans l'entreprise paternelle. Le jeune homme est de retour dans sa ville natale, au fin fond d'une province qui l'assomme d'ennui, par contraste avec l'agitation de la grande ville moderne que l'on devine comme étant Paris à la lumière de la biographie de Cossery et de quelques indices textuels. Le personnage refuse de quitter le seuil sur lequel il apparaît de prime abord au lecteur. Il a passé trois jours enfermé chez lui puis, s'étant décidé à mettre le nez dehors, s'est réfugié dans le café de sa première jeunesse dont les attraits de jadis lui semblent désormais bien pâles. Fermant les yeux sur la grisaille, il s'efforce d'échapper à une réalité qui le suffoque par sa médiocrité. Déprimé par ce qui l'environne, il rejoue dans sa tête la scène de sa traversée de la mer Méditerranée, sur le bateau qui le ramenait en Égypte quelques jours auparavant :

> *Toute son attitude exprimait* le désœuvrement, le vide morbide, la désolation qui affectaient son âme en cet instant mémorable où il découvrait sa ville natale après six années d'absence passées à l'étranger. Son excès d'infortune *lui conférait une sorte de prestige fatal*, *le faisant ressembler à* quelque monarque déchu, victime d'une trahison universelle. *L'air complètement hagard*, *il semblait* figé dans la douleur ; une douleur suffocante et qui allait s'amplifiant à mesure que son regard tentait d'assimiler avec une vive répugnance le terne paysage environnant. *On eût dit que* tout ce qu'il voyait avait le don de renforcer son affliction.[75]

La double focalisation (à la fois interne et externe) renforce l'effet de liminalité, faisant écho à la thématique du seuil où Teymour reste bloqué.

Teymour éprouve profondément sa malchance qui, comme un voile noir, le coupe de l'extérieur. Mais il délivre aussi une performance de ce malheur, ce dont témoignent les marques de focalisation externe (nos soulignements). Il est en fait le seul destinataire de cette performance, ne cherchant point à produire d'effet sur les clients du café même s'il a « conscience de ce que son apparence pouvait avoir de bizarre pour les quelques clients dispersés sur la terrasse et qui commençaient à l'observer avec une attention inquiète[76] ». C'est plutôt à une sorte de « spectacle intime » que se livre Teymour, s'adonnant à une théâtralité de la nature de celle que Judith Kauffmann identifiait chez Mangeclous, qui trouve toujours en lui-

[75] *CS*, p. 5.

[76] *Ibid*.

même son meilleur public. Surjouer le malheur est la seule solution pour ne pas sombrer, voire pour transformer cette « infortune » en atout, comme le suggère l'expression de « prestige fatal » dans le passage.

Cette structure de la réversibilité de l'échec est au fondement du personnage de Teymour. Alors qu'il repense à sa traversée, ce dernier se remémore le réconfort éprouvé lorsqu'il contemplait la seule trace tangible de son passage en Occident, un faux diplôme de chimiste, obtenu en échange de quelques billets de banque :

> Ça, au moins, c'était quelque chose de solide, le seul élément positif de ces six années de soi-disant études, et que nul n'aurait l'outrecuidance de lui contester. Son ignorance des premiers rudiments de la chimie, au lieu de l'alarmer, lui paraissait, au contraire, bénéfique. Comme cela il ne risquait pas de se trahir en proférant des inepties. Il était décidé à se comporter modestement et à ne pas se glorifier de ses connaissances.[77]

Le caractère factice du diplôme est le garant de sa solidité ; dans l'ignorance absolue d'une matière réside l'assurance de ne jamais se voir pris en défaut de connaissance. Teymour témoigne ici d'un esprit paradoxal digne des aphorismes du roi des *schnorrers*, qui affirmait que sa profession restait la plus sûre de toutes car il y aurait toujours des riches auprès de qui mendier. Non seulement le jeune Égyptien assume son échec mais il en fait une posture éthique :

> L'esprit sceptique et narquois de Teymour l'avait toujours empêché de croire aux emplois réclamant de réelles compétences. Selon lui, personne n'était compétent. […] [L]'essentiel c'était de se donner la mine de quelqu'un qui sait mais qui répugne à divulguer son savoir, du moins devant des subalternes. Quant à ses futurs collègues, il était sûr qu'ils n'en savaient pas plus que lui ; par contre, il avait sur eux un mérite certain, celui de l'imagination. Tout le voyage se passa dans ces divagations réconfortantes.[78]

La position éthique de Teymour, selon laquelle le savoir et la compétence sont de fausses valeurs, confine à une posture esthétique : la capacité à feindre (« se donner la mine ») l'emporte en toute circonstance.

Ce jeune homme élégant, fortement préoccupé par son apparence[79], témoigne d'un dédain absolu pour les qualités communément considérées par le discours social et censément

[77] *CS,* p. 12.

[78] *CS,* p. 13.

[79] « Teymour [se souvenait de ce café] comme d'un endroit cossu, ultra-chic, où il paradait du matin au soir en compagnie d'adolescents de son âge, comblant leur oisiveté par l'étalage de leurs premières connaissances

éprouvées par le réel. Ce dandy vit « sous la menace du *spleen* et de la douleur » et met toute son application à « fuir l'ennui ». Occupé à échapper à la médiocrité, il cherche le sublime, qui est « l'expérience même de la réversibilité ». Nous reprenons ici les termes par lesquels Antoine Compagnon définit le dandysme, dont il fait constitutif de la pensée antimoderne[80]. Selon le critique et historien des idées, c'est parce que le poète moderne est partout menacé par le gouffre qu'il ne peut envisager de refuge que dans le sublime, oscillant sans cesse entre l'un et l'autre, comme le « Cygne » baudelairien, « ridicule et sublime » à l'image de « l'homme d'Ovide »[81]. Au regard de nos analyses, il semble que Cossery pourrait trouver sa place parmi les auteurs cités par Antoine Compagnon, lequel donne à son ouvrage le sous-titre : *De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Comme point commun justifiant la réunion de ces figures opérée par Compagnon, il y a une certaine manière d'être au monde qu'illustre également Teymour dans ces pages d'*incipit*[82]. Le personnage est en proie à un *spleen* vraisemblablement inspiré des lectures baudelairiennes de Cossery. Il est encore autre chose qui rattache le personnage cossérien à cette lignée et nous permet de parler, à son égard, d'un *trickster* antimoderne : la force de destruction du regard.

Un *spleen* antimoderne : la force du regard *trickster*

L'intertexte baudelairien de cet *incipit* se devine d'abord par la place que prend un paysage mental dévasté, en miroir d'un environnement urbain terne et morose. Le *spleen* est perceptible par une série de corrélats objectifs qui reflètent l'état de désespoir du personnage : « le terne paysage environnant[83] », les « murs épais » de sa chambre[84]. La nature des lieux est indistincte : « cette place […] n'était qu'une espèce de vaste terrain vague ». Les frontières entre les états de matière sont floues : le fleuve, qui charrie des « eaux boueuses » à travers la ville et les « façades lépreuses » font régner le doute quant à ce qui est solide, liquide, ou

érotiques ». *CS,* p. 7. Relevons que c'est l'un des traits que le personnage partage avec son auteur, auquel on voit souvent accolé le terme de dandy dans les propos de ses amis ou des journalistes. Voir Sophie Leys, *Une vie dans la journée d'Albert Cossery, op. cit.*

[80] A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 130-131.

[81] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis, 1861.

[82] A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 452. Dès l'introduction, Antoine Compagnon présente Baudelaire comme le « prototype [de l'antimoderne], sa modernité – il inventa la notion – étant inséparable de sa résistance au "monde moderne" ». *Ibid.*, p. 7-8. Baudelaire n'occupe pas un chapitre de l'ouvrage, il est partout, comme on le voit dans l'index.

[83] *CS*, p. 5.

[84] *CS*, p. 7.

poudreux[85]. Dans la vision d'une « poule vieille et osseuse » qu'il rencontre, l'adverbe « à moitié déplumée » ajoute à l'horreur, du fait de l'indétermination entre un être encore en vie et un corps mort déjà prêt à être consommé[86]. Cette vision fait intervenir le *topos* poétique de l'oiseau avec beaucoup d'ironie comme le cygne qui, dans l'un des « Tableaux parisiens » de Baudelaire, ramenait le « je » du poème à la « forme d'une ville », changée, disparue, et derrière lui, ramène le citadin à toutes les mélancolies[87].

La ville cossérienne est aussi indistincte sur un plan auditif :

> […] tous les bruits de la ville, ainsi que les voix des clients sur la terrasse perdaient leur densité originelle pour n'être plus que légères rumeurs, qu'imperceptibles chuchotements, comme si tous les sons qu'il percevait se produisaient à des distances considérables.[88]

Quand le son revient, il a quelque chose de réellement inquiétant, ainsi lorsque les « bénins » et « pathétiques » crissements des voitures sont comparés aux « râles d'enfant dans le lointain[89] ». Le « silence empli de chuchotements[90] » est perçu comme l'indice d'un danger sournois, préfigurant l'engloutissement de la ville toute entière selon un phénomène habituel chez Cossery où une vision hébétée donne lieu à une hallucination présentée comme réellement probable[91], soulignant en l'occurrence la possibilité de l'annihilation du personnage focalisé lui-même. L'hallucination culmine dans de l'angoisse pure : « même ses soupirs désespérés ne pourraient être entendus nulle part[92] ». Les pages d'ouverture du roman font signe vers la possibilité de la disparition du monde qui y figure, suivant un mouvement très baudelairien de réversibilité et d'oscillation[93]. On passe non pas du rêve à la réalité, mais directement du rêve au cauchemar, puis de nouveau au rêve.

---

[85] *CS*, p. 8.

[86] *CS*, p. 9.

[87] C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*

[88] *Ibid.*

[89] *CS,* p. 8. On a là un recours l'oxymoron, symptomatique de la rhétorique antimoderne et aussi du style de Cossery. Ce dernier emploie énormément d'adjectifs, dont Compagnon rappelle qu'ils furent le « bouc émissaire des modernes dans leur purisme littéraire. » A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 143- 146 ; 443.

[90] *CS,* p. 9.

[91] Sur cette hallucination plane sans doute aussi la menace de la bombe atomique, qui hantait Cossery.

[92] *Ibid.*

[93] Jean-Pierre Richard a montré comment l'imagination baudelairienne démontre « l'infinité fécondité du gouffre » ; voir le chapitre « Profondeur de Baudelaire » dans *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976, p. 104. Quant à l'oscillation, elle n'exclut pas la tendance à la fixation voire la pétrification. Pour le critique, « une

> Et maintenant, en se remémorant cette scène, Teymour avait l'impression qu'elle faisait partie d'un rêve absurde. Il tentait de se persuader qu'il dormait, et qu'un moment viendrait où il se réveillerait, délivré de ce pesant cauchemar.[94]

La solution pour échapper à ce cauchemar consiste à s'abstraire du monde en fermant les yeux, et ne les tenir ouverts que lorsque la réalité parvient à l'étonner : « Il ferma longuement les yeux afin de créer la confusion nécessaire à l'accomplissement du miracle. Quand il les rouvrit, un spectacle étonnant s'offrit à sa vue. »[95] Cette direction maîtrisée du regard est un élément clé pour comprendre ce qui fait de Teymour un *trickster* qui joue avec le monde et non pas seulement un mélancolique qui en soupèse le couvercle.

De façon moins évidente et corollaire au *spleen*, il y a quelque chose de résolument antimoderne dans la manière dont Teymour dirige son regard sur son environnement, sur ce monde dont il se sent rejeté et au seuil duquel il entend rester. C'est un regard où non seulement « le *spleen* et le sublime fraternisent[96] », mais où « [...] esprit, vivacité, ingéniosité, imprévu, impertinence, paradoxe » se manifestent, pour reprendre les termes d'Antoine Compagnon définissant « l'ironie, typique de l'antimoderne, qui sera celle de Baudelaire[97] ».

Le « spectacle étonnant » qui frappe Teymour est l'arrivée d'un fiacre aux couleurs criardes, tiré par un « cheval étique », croulant sous le poids de nombreuses femmes qui s'avèrent être les prostituées du bordel voisin, comme le serveur du café l'expliquera un peu plus tard à Teymour ébahi. L'équipage a pour fonction de faire de la « publicité » à la maison close et d'en présenter la « marchandise », particulièrement la « nouvelle recrue[98] », qui gratifie les spectateurs d'une « espèce de danse du ventre du plus puissant effet sur la virilité de ces hommes[99] ». Avant ces explications, le passage décrit ce qui ressemble à une parade de cirque dont Teymour ne comprend pas la teneur et qui le surprend par son caractère sexuel (« ces filles

esthétique de la vie huileuse [caractéristique de l'exotisme baudelairien] s'accommode très bien du mouvement bercé ou de la vie ondulatoire. » *Ibid.*, p. 153.

[94] *CS,* p. 14.

[95] *Ibid.*

[96] A. Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.*, p. 131.

[97] *Ibid.*, p. 147.

[98] *CS*, p. 16-17.

[99] *CS,* p. 16.

aux chairs apparentes[100] », « des soupirs rauques simulant une volupté bestiale[101] »). Il rapporte les réactions des clients du café qui portent sur les femmes un regard masculin : les corps dénudés, réifiés et érotisés de femmes (« un amoncellement de chairs et d'étoffes, traversé par les éclairs des paillettes et des bijoux de pacotilles[102] ») sont donnés en pâture à des spectateurs (hommes), soulignant une situation de pouvoir asymétrique qui n'est pas remise en cause, ni par le récit ni par le discours. Si la notion, plus courante en anglais, de *male gaze* s'impose ici en dépit de l'anachronisme pour désigner la contemplation de ces « créatures » par les clients (terme qui souligne encore l'intertexte baudelairien), elle mérite aussi d'être attelée à une analyse plus précise du regard porté par Teymour sur cette scène. Le personnage principal ne s'inclut pas dans le groupe de clients qui « s'étaient levés de leurs chaises pour mieux savourer le spectacle prestigieux de ces filles aux chairs apparentes entassées dans le fiacre et qui comblaient leur vanité », ni dans ceux des clients « sortis de la salle [qui] se tenaient sur le seuil, béats d'admiration et de convoitise »[103]. Teymour est au spectacle, un spectacle constitué des deux parties : le public autant que les actrices. Il observe l'effet de cette réclame obscène sur une audience qui bientôt se met « à applaudir et à hurler des encouragements à la jeune danseuse[104] ». Teymour ne se joint pas au spectacle, qui suscite chez lui un malaise : « Malgré lui il frissonna comme au souvenir d'une bête malfaisante. » Cela ne veut pas dire pour autant qu'il reste passif face à ce spectacle. À peine sorti de sa stupeur, il accole à la vision une sorte de légende ironique. « Voilà le réveil de la nation[105] », pense-t-il tout bas, tandis que le fiacre s'éloigne et disparaît.

Le joueur, la statue et le *tramp* : la participation contre le spectacle

Pour comprendre la teneur de cette remarque silencieuse, il faut revenir aux premières pages, quand Teymour considère une statue officielle, postée au milieu de la place où il est assis à une terrasse de café. Cette statue est un motif du roman dont on dénombre six occurrences.

> La statue du « Réveil de la Nation » trônait sur son socle, prodiguant éternellement son appel stérile ; elle figurait une paysanne en robe stylisée, le bras tendu en un geste énergique

[100] *CS*, p. 15.

[101] *CS,* p. 16.

[102] *CS*, p. 15.

[103] *CS*, p. 15-16.

[104] *CS*, p. 16.

[105] *Ibid.*

> vers les quartiers pauvres, au-delà du fleuve, comme pour fustiger la torpeur de ses habitants, mais qui, en vérité, semblait vouloir se plaindre qu'on l'eût réveillée, elle, pour voir cette abomination. Teymour eut un sourire sarcastique pour cette allégorie présomptueuse ; personne n'était réveillé et ne se réveillera jamais dans cette ville tout au plus bonne à tenter des archéologues au chômage.[106]

Dans cette première occurrence, le monument est d'abord présenté sous la modalité de l'interprétation prudente et incertaine (« comme pour fustiger ») puis, dans la même phrase, le vent tourne et le ton devient ironique, avançant une lecture contradictoire du geste de la statue. Cette deuxième lecture fait autorité par sa place conclusive dans la phrase et la double conjonction adversative (« mais qui, en vérité »). En refusant d'adhérer à l'intention initiale que les commanditaires de la statue entendaient lui donner, Teymour se joue une première fois de son environnement. Son « sourire sardonique » couronne moins la pointe d'une pensée politique critique iconoclaste, qu'une sensibilité à l'ironie de l'inscription de ce monument officiel, dans un réseau de sens formé par la ville. C'est encore l'ironie qui dirige son regard quand, à peine remis de la vision éprouvante du char de prostituées, il accole à ce spectacle peu banal le titre convenu de la statue figée. Par l'effet de cette superposition, il réactive et subvertit le sens du « Réveil de la Nation », invitant à l'entendre dans son acception physiologique qui désigne l'effet produit par les femmes sur la « virilité » des hommes.

Modifier la légende d'un monument évoque des pratiques avant-gardistes : celle des surréalistes, des situationnistes, ou, plus proche de nous, d'un féminisme militant qui s'emploie à remplacer les noms de rues ou de places par ceux de femmes (particulièrement lorsque les hommes en question se sont illustrés par des faits guerriers et/ou colonialistes), ou encore des agriculteurs inversant les panneaux routiers. Ces pratiques s'inscrivent dans le sillage d'une approche psychogéographique de la ville (et plus largement de l'espace habité) reprise par les situationnistes au sociologue Henri Lefebvre[107] :

> L'objectif est clair : « Contre le spectacle, la culture situationniste réalisée introduit la participation totale ». La pratique architecturale, entendue au sens restreint ou au sens large, doit faire de chaque citadin un acteur participant lui-même à la construction de situations,

[106] *CS*, p. 8.

[107] Le terme de psychogéographie vient des travaux du sociologue Henri Lefebvre qui fut l'une des inspirations du mouvement situationniste, même si leurs relations furent houleuses et que cet héritage fut contesté par les situationnistes voir Philippe Simay, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Métropoles*, 12 décembre 2008, nº 4, p. 203.

> c'est-à-dire à l'élaboration de moments de vie, à la fois singuliers et collectifs, à la création d'ambiances ou de jeux d'événements, tous transitoires.[108]

Teymour se livre à une telle « pratique architecturale » entendue au sens large et, ce faisant, il devient acteur de la situation en opérant une sorte de collage mental sur une ville où tout, sans cela, concourt à l'ennui. Il répond au modèle de l'*homo ludens* tel que l'a décrit en 1938 l'historien Johan Huizinga (sur lesquels se sont fondés Henri Lefebvre et Guy Debord), qui dans *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu,* identifiait dans la pratique ludique « une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité[109] ». On trouve là une bonne définition de ce que l'on propose d'appeler *trickster* intransitif, c'est-à-dire qui ne se donne pas d'objectif précis. Le jeu, le *trick* ne vise pas un intérêt propre. Il est entendu comme « à la fois une source majeure de création culturelle et le paradigme de toute attitude antiobjectivante[110] ». Chez Cossery, il prend la forme de ces personnages que rien n'occupe, sinon le souci d'apprendre la nouvelle *noukta* dont ils riront et qu'ils rapporteront au hasard de leur prochaine rencontre, ou l'envie de jouer un tour (qui n'aura pour spectateur qu'eux-mêmes ou une foule anonyme).

Le *trick* consiste dans le regard. Un regard éclipsé puis fragmenté et recomposé par le collage. Dans les passages suivants, il est encore redirigé et ré-informé par un autre angle que Teymour adopte pour considérer à nouveau le monument. Ainsi, à la fin du premier chapitre :

> En approchant de la statue, il eut la curiosité d'examiner la paysanne aux contours stylisés debout sur son socle. Vue de près, elle évoquait une créature implorante dont le bras levé semblait accuser des bourreaux invisibles. Teymour admira l'habileté du sculpteur qui avait su intégrer dans son œuvre ce symbole de l'oppression apparent et terrible dans les sinuosités de la pierre. Pour qui savait déceler l'ironie, il y avait là une sorte de message ingénieux laissé par l'artiste. Le cœur de Teymour déborda de reconnaissance pour cet humoriste inconnu qui avait dû bien rire en exécutant cette commande aux frais du gouvernement.[111]

---

[108] *Ibid.*, p. 204. La provenance de la citation est indiquée en note : *Internationale situationniste* n°4, Paris, Juin 1960.

[109] Huizinga, Johan, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988, p. 12. Cité par P. Simay, *Ibid.*, p. 207-208.

[110] *Ibid.*, p. 208.

[111] *CS*, p. 22.

Le fait de s'approcher permet à Teymour de lire un nouveau sens dans la statue : non plus la noble intention du commanditaire (geste héroïque) ni son fiasco (geste célébrant la luxure). Un troisième aspect (geste d'accusation) est porté par le message crypté de l'artiste anonyme chargé de l'exécution, nouvelle figure de *trickster* dans le texte, capable de détourner une mission officielle pour s'adresser à « qui savait déceler l'ironie », c'est-à-dire à un autre *trickster,* au bout de la chaîne de réception.

Dans la troisième occurrence de la statue, Teymour se montre attentif aux jeux que permet un autre éclairage des volumes du visage de la paysanne de pierre, dont la dimension allégorique est par l'humanité fragile de ses traits, que la lumière souligne : « Un timide soleil perçant les nuages inondait la place d'une lumière chatoyante. Sous cet éclairage, les traits de la paysanne sur son socle semblaient vieillis et comme hagards. »[112]

Lors de la quatrième occurrence de la statue, la pratique architecturale subversive fait intervenir un autre acteur :

> La femme en robe de paysanne stylisée avait toujours le bras levé pour inciter au renouveau un peuple insouciant, mais, comme pour rendre cet appel dérisoire, un clochard s'était couché contre la grille qui entourait le monument et ronflait sans vergogne, sapant ainsi par son fâcheux exemple le moral de ses concitoyens. Que ce fût une coïncidence ou bien de la préméditation, la tentative du gouvernement en vue de secouer la torpeur des foules par le truchement d'une paysanne insomniaque et impérative n'en subissait pas moins un grave préjudice.[113]

La question de savoir si le clochard est acteur de cette situation par choix ou par hasard n'est pas tranchée par la narration, qui adopte une focalisation indécidable dont Cossery a l'usage, sur un ton sans nul doute ironique puisque l'affront que rencontre le gouvernement est qualifié de « grave ». S'ajoute la présence d'un troisième acteur de la scène qui ne sera introduit qu'après : un gendarme qui va s'employer sans succès à chasser le gueux endormi, par des gestes outrés rappelant les pantomimes des gueux et mendiants des spectacles de marionnettes *Aragoz*. Le gendarme intervient comme une émanation fantomatique de l'ordre régnant sur une ville que les autorités entendent discipliner : celle-là précisément que les *tricksters* s'attachent à contester par leurs pratiques créatives. « Affamé de puissance », il secoue le clochard et tente de lui faire voir l'inconvenance de l'emplacement de sa sieste mais se voit répondre par le gueux

[112] *CS*, p. 38.

[113] *CS,* p. 115.

: « Nous avons le temps. Quand tu auras réveillé toute la nation, tu viendras m'avertir. Pourquoi serais-je le premier ? Et il se rendormit. »[114] Ce trait, d'une logique implacable, renvoie le gendarme à son statut de spectre sans volonté propre, téléguidé par un ordre objectivant : « Silhouette fantomatique, il disparut peu à peu, happé par les tourbillons de poussière qui balayaient la place. »[115] L'agent, dont la fonction est de policer c'est-à-dire, étymologiquement, de lisser, de polir, ne peut coexister longtemps avec l'auteur d'une telle situation où l'incongru fait saillie[116].

À l'inverse, Teymour se révolte contre le statut de spectateur ectoplasmique dans lequel semble vouloir le confiner la ville ; face au clochard, sa joie revient car il se sent comme partie prenante de la situation créée par cet endormissement insolent : il « […] *particip[e]* de toute son âme au *geste* de ce gueux dont l'ignorance apparente recelait une sagesse millénaire[117] ». Le clochard est installé aux pieds d'un monument incitant une entité investie d'une signification solennelle et amplifiée (dans la rhétorique officielle, la Nation est plus que la somme de ses parties) à un « Réveil », message à la fois vague et pompeux. Juxtaposé à ce message, le sommeil forme les conditions d'une situation qui enchante le joueur qu'est Teymour, prêt à embrasser toutes les dénonciations des comportements dociles. Le sommeil est désigné comme un « geste » par le jeune homme aux pensées duquel on a accès par le discours indirect libre ; ce geste est une soustraction ou, pour reprendre les termes de Gohar dans *Mendiants et orgueilleux,* une non-coopération[118], qu'elle soit ou non conscientisée. C'est un geste paradoxal puisqu'il consiste en un retrait ostensible du monde. Ce paradoxe s'avère insupportable pour le gendarme et hilarant aux yeux de Teymour, « secoué par un rire inextinguible[119] ».

[114] *CS,* p. 117.

[115] *CS,* p. 118.

[116] L'exercice des prérogatives de la police, surveiller et punir, implique en effet que les rues soient nommées, et que les repères officiels demeurent dans l'espace urbain. Ceci explique les émeutes qui eurent lieu lorsque Paris fut quadrillé, et qu'aux Parisiens furent attribuées des adresses, comme le relate Louis-Sébastien Mercier, dans son *Tableau de Paris,* Neuchâtel, Samuel Fauche, 1781-1788. Cf. Émission de France Culture, 19 septembre 2016, « Philosophie des forces de l'ordre : Que fait la police ? »

[117] *CS,* p. 115. Nous soulignons.

[118] *M&o,* p. 166. Voir le dialogue entre Gohar et El-Kordi, partisan de la révolution quant aux méthodes pour combattre les « salauds ». « – Mon silence n'est pas une acceptation. Je les combats plus efficacement que toi. – De quelle manière ? – Par la non-coopération, dit Gohar. Je refuse tout simplement de collaborer à cette immense duperie. »

[119] *CS,* p. 118.

Sans doute des fous rires du même genre secouèrent-ils Cossery devant les films de Charlie Chaplin, dans les salles de cinéma où sa mère l'emmenait, quand il était enfant. Il y a de fortes raisons de penser qu'il a vu *City Lights*, sorti en 1931, alors qu'il avait dix-huit ans et tout le temps du monde pour poursuivre sa fréquentation des salles obscures. Chaplin est alors au summum de la notoriété. Dans ce film muet, le cinéaste anglais émigré aux États-Unis se met en scène en vagabond (*a tramp* dit le générique) qui tombe amoureux d'une jeune femme aveugle gravement malade, au chevet de laquelle il va se tenir fidèlement. L'intrigue secondaire lui fait passer de joyeux moments avec un millionnaire aimable et généreux lorsqu'il a bu, mais qui a la fâcheuse habitude d'oublier ses déclarations d'amitié une fois l'ébriété passée. Les deux intrigues se croisent et le vagabond finira par avouer le mensonge dans lequel il s'est empêtré : il a fait croire à la jeune fille qu'il était un homme riche. Au cœur de l'argument de ce film, il y a le couple mendiant/millionnaire, et plus précisément le motif de la réversibilité de ce couple (il en faut peu pour que l'un se fasse passer pour l'autre), ainsi que la fonction de catalyseur du mendiant sur les comportements du riche, dont les réactions s'avèrent excessives et inattendues.

La scène d'ouverture de *City Lights* entre particulièrement en résonance avec le passage du roman *Un complot de saltimbanques* : on y découvre, sur la place d'une ville d'allure moderne (le décor de studio évoque New York), un monument inauguré par des notables et dédié à la Paix et la Prospérité : « *To the people of this city we donate this monument : "Peace and Prosperity"* », énonce le premier carton d'intertitres[120]. La bâche qui protégeait le monument est tirée en grande pompe et, en même temps que la foule rassemblée pour la cérémonie, le spectateur du film découvre un vagabond endormi, blotti dans les bras de l'une des figures de pierre de l'allégorie. Scandale, affolement parmi les notables et la foule outrée. Les mouvements désordonnés du personnage, caractéristiques de « Charlot », font rire par leur mélange de *slapstick* et d'obséquiosité : sa culotte de pantalon s'embroche sur l'épée de la « Paix », ses fesses atterrissent sur le nez de bronze. Il ne cesse de soulever et repositionner frénétiquement son petit haut-de-forme dans son geste caractéristique, qui souligne qu'il est toujours sur le seuil, signalant son départ. Il parvient finalement à s'éclipser derrière la haute grille qui enceint la place où se tient la statue. Le soulagement qu'on éprouve à le voir se soustraire au regard de la foule est accompagné par la musique originale, qui redouble, par un tempo allant *crescendo* les mouvements rapides du petit homme et les cris des badauds avec

[120] *City Lights,* Charlie Chaplin, États-Unis, Opening, 1931.

cors et cordes ; au moment où Charlot enjambe la grille, la cadence se conclut sur un dernier accord arpégé, quelques notes de harpe aériennes.

Les affinités de la figure du vagabond de Chaplin avec le *trickster* ont été relevés, d'abord parce qu'il en rappelle plusieurs traits structuraux : la cane (évoquant le *slap stick*), l'appétit, l'intérêt pour le sexe opposé, sa propension à toujours frapper de biais et sa situation de liminalité[121]. Comme le rappelle l'auteur d'un article qui propose une telle lecture du personnage de cinéma, « *the trickster, through his constant liminal testing of cultural limits and boundaries, is at the fore front of these transformations in the social structure*[122] ». « Charlot » incarne en effet un aspect particulier du *trickster* du XXe siècle : à force de toujours éprouver les limites de ce que la société juge acceptable, il invite le public à s'interroger sur ce qui demeure ou disparaît avec la modernité.

Chaplin réalise *City Lights* au moment où le cinéma parlant commence de remplacer le muet, mais il choisit de ne pas adopter cette technique qui a son apparition quatre ans auparavant, en 1927. Dans le tumulte de cette modernité, quand tout s'agite autour de lui, le *trickster* endormi, « *a master of transition* »[123], opère comme un rappel de ce qui perdure sans s'effacer tout à fait, malgré les rapides transformations qui touchent la forme de la ville et les conditions de vie de ses habitants. Dormir, c'est, dans le film de Chaplin comme dans le roman de Cossery, donner l'image d'une permanence en se blottissant dans le giron d'un appel aux valeurs comme horizon de l'avenir : le Réveil, la Paix, la Prospérité. On peut choisir d'y voir une manière sinon d'arrêter le temps, du moins d'attirer l'attention sur les changements rapides et bouleversants que connaissent des sociétés où la plus grande modernité côtoie les marques de ce qui subsiste, et que l'on commence d'appeler folklore.

Dans le film de Chaplin comme dans le roman de Cossery, on a la juxtaposition d'un message allégorique pompeux ayant vocation à représenter la Nation toute entière, et un individu indifférent à ce message, cherchant simplement un instant de repos. Ce repos est jugé insolent par les autorités, au sens étymologique du terme que rappelait un travail comparatif récent entre la figure de « Charlot » et les personnages de l'auteur de langue *yiddish* Scholem

[121] Voir particulièrement les pages 19, 20 et 23. Rappelons que la première apparition du *tramp* dans le film de Chaplin du même nom de 1915 le montre littéralement sur la route. *The Tramp,* Charlie Chaplin, États-Unis, General Film Company, 1915.

[122] Evan A Lieberman, « Charlie the Trickster », *Journal of Film and Video*, 1994, vol. 46, n° 3, p. 24.

[123] *Ibid*, p. 26.

Aleikhem. Selon Morgane Jourdren, l'insolence est « cette propension à porter un regard inhabituel et subversif sur le monde et à agir de façon inaccoutumée[124] ». L'insolence caractérise une lignée de personnages à contre-courant, qui incarnent « une vision hédoniste et libertaire de la vie[125] ». Prendre le temps de s'endormir là où l'on éprouve de la fatigue n'est pas seulement signal de besoin (le clochard et le *tramp* n'ont pas d'abri fixe). Le sommeil intempestif est aussi un pied-de-nez « qui substitue une autre logique et un autre langage, à ceux d'une société productiviste, hiérarchisée et puritaine et d'un monde qui broie l'individu[126] ». Les bourgeois sont troublés de voir passer les gueux, et ils sont plus troublés encore de les voir dormir. Cette substitution trouble, plutôt qu'elle ne dérange durablement. Elle a une autre répercussion, plus virulente, par procuration, dans la mesure où elle inspire un rire parfois fracassant et réellement dérangeant chez d'autres individus prompts à déceler l'insolence de ces situations et à la relever. La relation triangulaire du gueux, du bourgeois et de l'observateur-participant est très explicite dans le roman de Cossery par le regard de Teymour. Elle existe aussi avec l'œil de la caméra qui filme le vagabond et le groupe social des notables et de la foule, dans *City Lights.* Ce triangle structure toutes les fictions que nous étudions, soit parce qu'un troisième personnage intervient et se trouve changé par une situation d'insolence qui l'interloque et le trouble à son tour, soit parce que le narrateur s'empare de la relation gueux/bourgeois, troublant/troublé et interroge son efficacité. Mais que naît-il exactement de cette relation triangulaire ? Quelles valeurs se redéfinissent et s'articulent à la faveur des tours et des situations insolentes occasionnées par les personnages à l'étude ?

2. Des valeurs débordées

Les récits à l'étude sont obsédés par les écarts vis-à-vis de la norme sociale et particulièrement vis-à-vis de deux prescriptions qui en forment la charpente, à savoir l'échange monétaire et le respect des frontières établies par les autorités garantes de la sécurité et de la propriété privée. Du reste, alors que le paradigme matérialiste et capitaliste se confirme au cours du XXe siècle, la subversion de cette norme par les marginaux lorsqu'ils se font *tricksters* remet en cause les pendants de ces deux prescriptions dans le domaine moral. Par « pendants

[124] Voir la communication de Morgane Jourdren, « De Sholem Aleichem à Charlie Chaplin, de Menahem Mendl au personnage de Charlot », *La Clé des langues*, 2009. https://univ-angers.hal.science/hal-03121470 Étymologiquement, insolence (de *soleo* en latin : « avoir l'habitude de », précédé du préfixe privatif *in*-) est précisément le fait d'user d'un comportement inattendu, ainsi celui des bonshommes jugés « impossibles ».

[125] *Ibid.*

[126] *Ibid.*

moraux », on entend ici la charité et l'hospitalité, qui selon le contexte peuvent être considérées comme des devoirs institutionnels ou des vertus individuelles. Avec l'avènement des sociétés modernes, leur exercice s'inscrit dans un réseau institutionnel plus ou moins performant, toujours en-deçà des besoins réels dans une ère où les inégalités s'accroissent. Cette institutionnalisation du soutien aux démunis s'accompagne d'un allègement de la conscience individuelle, libérée de l'injonction à exercer la charité et l'hospitalité, intériorisée par les membres des sociétés pré-capitalistes ; de façon insidieuse et quelque peu perverse, dans les sociétés modernes, ces deux valeurs sont exhaussées et considérées comme vertueuses à proportion de leur relégation à la marge de l'action, que ce soit l'action de l'État ou de l'individu. Celle-ci n'est pas gouvernée par ces valeurs, du moins pas de façon dirimante. Les exercer avec mesure, par parenthèse, est un moyen de prodiguer la dose de bonne conscience nécessaire pour que les mouvements égoïstes puissent suivre leur cours sans entrave. Telle est la vision au fondement de la critique marxienne de la charité et, par extension, de l'hospitalité, qui s'attache à dénoncer la société industrielle bourgeoise dans son fonctionnement et dans son ensemble[127]. Dans *Children of the Ghetto,* cette idée est défendue notamment par le syndicaliste Simon Wolf dans le chapitre XIX : « *Our philanthropists do but scratch the surface. They give the working-man with their right hand what they have stolen from him with the left*[128] ».

Les *tricksters* suscitent une critique à l'égard de ces valeurs dont l'éclat revient surtout sur ceux qui la pratiquent ; ils le font d'une manière qui n'est pas sans lien avec le reproche selon lequel la pratique de la charité occulte la réalité de l'aliénation. Le sociologue marxiste Michael Löwy énonce que si, après la disparition de Marx, un « courant moderniste » a actualisé certaines de ses thèses (soviétisme), il y a aussi un courant qu'il appelle « chaud », ou « anti-moderniste », dont la critique globale et totalisante rejoint le romantisme (caractérisé par un double mouvement conservateur et révolutionnaire), et qui se fait le porte-voix d'une certaine

[127] Chez Marx, particulièrement dans *Le Capital,* le capitalisme est loué pour avoir déchiré les voiles qui cachaient l'exploitation dans les sociétés pré-capitalistes. Il n'y a donc aucune nostalgie pour les sociétés pré-capitalistes dans le marxisme (même si cet éloge du capitalisme a une pointe ironique). En « introduisant des formes plus brutales, plus ouvertes et cyniques d'exploitation, le mode capitaliste de production favorise le développement de la conscience et de la lutte de classe des opprimés. » Voir Michael Löwy, « Critique romantique et critique marxiste de la civilisation moderne », *Actuel Marx*, 1990, nº 7, p. 176-188. Voir p. 185 pour la citation. Dans cette logique, la charité s'entend comme l'un des voiles qui, dans les sociétés pré-capitalistes, cachaient la réalité de l'exploitation.

[128] *CG,* p. 258. « Nos philanthropes, eux, ne font qu'égratigner la surface, et donnent au travailleur avec leur main droite ce qu'ils lui ont volé de la gauche. » *EG*, p. 264-265.

nostalgie d'un ordre pré-capitaliste[129]. Les personnages marginaux dont on suit les évolutions depuis le début de cette étude seraient-ils les formulations narratives d'une telle vision du monde « marxiste antimoderniste » au sens que lui donne Michael Löwy ? Ils intègreraient une vision critique combinée à un souhait de retour à un état du monde antérieur aux sociétés de marché, où la valeur de toute action était indexée sur le travail et sur le gain. Personnages reliques, ils nous rappelleraient aux valeurs délaissées de la charité et de l'hospitalité.

Si on ne se contentera pas de cette hypothèse, ce n'est pas par réticence à verser dans la théorie de la littérature. À ce stade, il paraît en effet nécessaire de prendre acte du fait que notre propos ne s'en tient pas à la stricte critique littéraire. À partir du moment où l'on dit que ces figures ne sont pas seulement le contrepoint poétique du paradigme capitaliste, mais qu'elles sont aussi porteuses d'un *ethos* alternatif, on assume le fait que la littérature déborde vers la philosophie, tout comme on croit que la philosophie ne sait pas parler sans les textes littéraires. Cherchons donc à comprendre plus précisément à quel type de participation ces personnages invitent, dans un monde où ils ne se réduisent pas au rôle de spectateurs, alors même que leur statut social devrait les y cantonner. L'objet de ce sous-chapitre sera donc d'explorer des textes dont le nœud dramatique et poétique met en scène la pensée de notions qui parlent à travers les textes, et qui s'y trouvent retrempées : les notions d'hospitalité et de charité que ces personnages redéfinissent, en même temps qu'ils les font déborder du cadre que leur assigne le monde social.

2.1. Faire l'hôte

La notion d'hospitalité et les représentations auxquelles elle s'attache ont fait l'objet d'un grand nombre d'études et notamment, en France, dans le champ de la littérature comparée, sous l'impulsion de chercheuses et chercheurs œuvrant au sein du Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines de Clermont-Ferrand[130]. La situation d'hospitalité suscite l'intérêt des comparatistes à au moins deux titres : parce que s'y produit une rencontre

[129] M. Löwy, « Critique romantique et critique marxiste de la civilisation moderne », art cit, p. 185-186. M. Löwy trace cette généalogie de marxistes antimodernistes dans le courant anglais (Ruskin, William Morris, Thompson) et chez les philosophes de l'École de Francfort.

[130] Voir, à titre d'exemple parmi de nombreuses publications, Alain Montandon (dir.), *Mythes et représentations de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999. Alain Montandon, *Désirs d'hospitalité : de Homère à Kafka*, Paris, Presses universitaires de France, 2002. Lise Gauvin, Alain Montandon et Pierre L'Hérault (dir.), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004. Alain Montandon (dir.), *Le Livre de l'hospitalité*, Paris, Bayard, 2004. Quant à son versant négatif, le « parasite », voir M. Roman et A. Tomiche (dir.), *Figures du parasite*, *op. cit.*

entre des individus venus d'horizons divers, et parce que toute entreprise d'écriture littéraire implique de laisser parler un « je » différent, distinct du moi social, et d'accueillir cette voix à la fois même et autre, qui parle à travers soi. Dans *Le Livre de l'hospitalité,* Marie-Claire Grassi rappelle combien le terme latin pour l'hôte, *hospes,* est ambigu, comme le suggère l'étrange parenté étymologique avec *hostis*, l'ennemi[131]. L'hôte est à la fois l'ami que l'on accueille et l'ennemi dont on se méfie. En outre, en anglais comme en français, le mot hôte et le mot *guest,* revêtent une signification double, non plus antagonique mais symétrique. C'est, selon les cas, le voyageur ou le sédentaire, l'accueillant ou l'accueilli. Cette réversibilité lexicale nous met sur la piste de la dimension sacrée au fondement de la situation d'hospitalité. C'est cette dimension que souligne Alain Montandon au début de la préface de l'un des ouvrages qu'il a dirigés autour de cette question abordée sous l'angle de la sociopoétique.

> Dire que l'hospitalité est sacrée implique […] non seulement le tabou mais aussi une appartenance à la divinité. […] Le sacré serait une force transcendante, une puissance que les sociologues interprètent comme celle de la société perçue par ses membres comme extérieure à eux et attribuée à une divinité. Sacrée, aussi, l'hospitalité l'est parce que fondatrice et surnaturelle : l'hôte est le symbole de la médiation entre deux sphères tout à fait différentes. Il est l'inconnu, il vient de loin, il est craint, c'est un être insaisissable qui pénètre dans un lieu délimité, un espace circonscrit, celui de la demeure.[132]

Dans ce cas précis, l'hôte est entendu comme l'accueilli. Il apporte un « tremblement », une « ouverture à l'extérieur [quand il] vient apporter des paroles nouvelles[133] ». Dans la perspective de ces recherches en littérature comparée, qui font de *l'Odyssée* d'Homère l'un de ses livres fondateurs, les situations d'hospitalité sont envisagées sous l'angle du mythe ; l'hospitalité est un mythe au sens où elle est un « schème d'intellection du réel », permettant notamment « d'illustrer et de dire l'articulation de l'humain et du divin[134] ». Ce qui caractérise cette articulation sous le signe de l'hospitalité est une sanction à deux visages : l'hôte est à la fois menace et don. Autrement dit, l'hospitalité est une épreuve. Mais elle ne l'est pas uniquement au sens où elle permet le test des qualités ou la révélation de l'inhumanité des hôtes (on parle cette fois des sédentaires, ceux qui sont susceptibles d'accueillir)[135]. L'hôte-invité

[131]« Hôte », Marie-Claire Grassi, dans A. Montandon (dir.), *Le Livre de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 42.

[132] A. Montandon (dir.), *Mythes et représentations de l'hospitalité*, *op. cit.*, p. 11.

[133] *Ibid.*

[134] *Ibid.*

[135] La théoxénie, visite d'un dieu dans la maison d'un mortel pour mettre à l'épreuve son hospitalité, est un thème universel que l'on retrouve non seulement dans la mythologie grecque et romaine, mais dans de nombreux contes.

(celui venant de l'extérieur du seuil) est aussi mis à l'épreuve lorsqu'il tente d'entrer (ainsi du *trickster* chez Cohen et Zangwill), ou lorsqu'il cherche le moyen de parvenir à habiter un monde qui, hostile, lui ferme les portes de la perception (le *trickster* chez Cossery). L'hospitalité éprouve les deux membres de cette relation, parce que ce qui y prime n'est ni l'un, ni l'autre, mais la relation, qui a elle-même quelque chose de sacré et de fondateur. Cette primauté de la relation est sans doute ce que révèle, en dernier lieu, la réversibilité lexicale dont nous sommes partis : peu importe qui est à telle ou telle place, cela importe moins, en tout cas, que le geste. Le geste de l'hospitalité l'emporte sur son être et sur son lieu. Jacques Derrida partage cette vision : dans sa pensée, qui se déploie dans un dialogue avec la psychanalyste et philosophe Anne Dufourmantelle, la situation d'hospitalité entretient un rapport intime avec tout ce qui n'est pas de l'ordre du visible, de la mémoire diurne. L'hospitalité, dans cette perspective n'est pas un programme ni une règle de conduite, mais un principe à maintenir au fondement de toute éthique, un concept lié à la structure de messianité qui caractérise l'expérience humaine de la croyance : nous sommes irréductiblement exposés à la venue de l'autre.

> L'hospitalité donne comme impensé, dans sa "nuit", ce rapport difficile, ambivalent au lieu. Comme si ce lieu dont il était question dans l'hospitalité était un lieu qui n'appartenait originellement ni à l'hôte ni à l'invité, mais au geste par lequel l'un donne accueil à l'autre – même et surtout s'il est lui-même sans demeure à partir de laquelle puisse être pensé cet accueil.[136]

Les trois extraits étudiés plus haut dans ce chapitre gagnent à être revisités au prisme de cette acception de l'hospitalité fondatrice de toute éthique, et où le geste prime sur l'individu. Dans l'extrait de *The King of Schnorrers*, la loi de l'hospitalité inconditionnelle n'est clairement pas celle de l'hôte-propriétaire, bien au contraire ; pourtant elle va s'appliquer malgré lui. Le geste consistant à inviter Yankele à la table du Rabbin Hareng du Remords ne ressortit pas au choix mais au forçage, par l'effet d'une série de procédés, ou *tricks* qui créent l'effet comique. Ce geste nullement spontané dépasse son sujet, il revêt une importance plus grande que l'intention (égoïste) du Rabbin puisqu'il permet *in fine* à Yankele de se marier. Chez Cossery, le geste figé de la statue sous laquelle repose le clochard a plusieurs interprétations possibles, et Teymour ne cesse d'y revenir. Si ce geste est désigné par le panneau officiel comme un appel

Mentionnons une réécriture récente de cette structure mythique : *Le Rapport de Brodeck* de Manu Larcenet (Paris, Dargaud, 2015), roman graphique dystopique inspiré de pogroms qui se sont produits après la Seconde Guerre mondiale. Dans ce scénario (adapté d'un roman de Philippe Claudel paru en 2007), la théoxénie prend la forme d'un sacrifice par lequel l'hôte, d'abord bien accueilli puis exclu et massacré, révèle aux villageois leur inhumanité.

[136] Jacques Derrida et Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 60.

au « Réveil de la Nation », il est plaisamment interprété par le clochard comme une invitation à venir se lover aux pieds de la statue, pour, y trouvant refuge, s'endormir. L'intention initiale du commanditaire de la statue a moins d'importance que l'interprétation de celui qui choisit d'y lire une invitation à la paresse. Ce rapport décomplexé aux signes que recèle la ville moderne redonne un visage humain à un espace d'abord affligeant, dont le personnage de Teymour peinait à s'extraire, englué dans une réalité morne, où tout invite au conformisme et à la consommation triste. La ville redevient un espace habitable dès lors qu'un moins-que-rien a le toupet de la trouver hospitalière.

On explorera plus précisément la façon dont Cohen met en scène la famille Deume alors que ses membres dérogent à la loi de l'hospitalité, dans les pages précédant la scène des joyeuses agapes de Mangeclous et Hippolyte – le chapitre XXV de *Belle du Seigneur* qui, en quelque sorte, vient faire contrepoids à cette dérogation. Dans le chapitre XIX, Adrien Deume, sa mère et son beau-père s'apprêtent à recevoir Solal, le supérieur d'Adrien. Ils préparent un dîner qu'ils souhaitent suprêmement chic, tous y fondent beaucoup d'espoirs pour la carrière d'Adrien. Cette invitation opportuniste n'a que les atours de l'hospitalité, c'est en fait l'occasion d'une parade sociale dont la vanité est déclinée tout au long de l'attente de l'invité. Tandis qu'ils attendent la venue de Solal (qui ne viendra pas), le chapitre alterne entre la description de leurs allées et venues empressées et frénétiques et les pensées d'Hippolyte. Les dictateurs du logis (Antoinette et Adrien) imposent des règles de bienséance qu'ils veulent voir respectées par Martha, l'employée de maison, et Hippolyte, l'époux écrasé ; ces derniers, humiliés, s'inquiètent quant à eux de savoir s'ils parviendront à retenir ces règles effrayantes. Les consignes en question n'ont rien à voir avec la loi énoncée plus haut, elles révèlent juste l'attachement ridicule à des convenances mal digérées. Ainsi, alors qu'il s'agit d'un dîner en ville chez des petits-bourgeois, Antoinette demande à Martha : « Vous annoncerez à haute voix monsieur le sous-secrétaire général de la Société des Nations, mais alors sans sourire, comme ça se fait dans les grandes réceptions, vous avez compris ?[137] » Hippolyte, dont le zézaiement enfantin est reproduit dans le discours indirect libre qui rapporte ses pensées, note avec une certaine lucidité l'absurdité de ces prescriptions tirées d'un « guide » rédigé à l'attention de ces petits-bourgeois qui souhaitent « en être » :

[137] *BS*, p. 1032.

> Et puis il y avait la conversation à table. Le guide disait qu'il ne fallait zamais parler de politique, mais de littérature. C'était très zoli, ça, mais il n'y entendait rien à la littérature, lui, et puis quoi, la politique, ça devait intéresser ce monsieur, vu ses fonctions, non ?[138]

L'absence de Solal à ce dîner va révéler plus encore la nature factice de cette invitation. L'attente douloureuse des hôtes empressés trouve une résolution : Solal, ayant été contacté par téléphone, prétend que l'invitation avait été notée pour le vendredi suivant. Adrien n'est pas dupe mais prétend le croire, préférant passer pour un distrait aux yeux de sa mère, plutôt « qu'être un type dont on a oublié l'invitation[139] ». Tout est donc faux dans cette relation qui d'ailleurs n'advient pas, Solal refusant de jouer leur jeu. Dans la diégèse, il est sous-entendu que Solal n'honore pas l'invitation soit parce qu'il a en effet oublié soit parce qu'il a mieux à faire (le prétexte est un dîner avec la délégation argentine, ce qui marque encore sa préférence pour la marginalité, car on se souvient que Scipion et Jérémie ont emprunté ce titre dans le chapitre XXV de *Mangeclous*).

Le sens de cette défection est sans doute aussi à aller chercher du côté d'une leçon éthique que leur donne Solal, en se soustrayant à cette mascarade d'hospitalité. Il est évident que Solal n'est invité qu'en vertu de ses hautes fonctions : il est désigné vulgairement par Adrien comme « une huile[140] ». Dès que la situation est éclaircie, quand il s'avère qu'il ne dînera pas chez eux, Antoinette cherche des hôtes de substitution, selon un critère unique : ni le besoin dans lequel seraient ses hôtes, ni la chaleur conviviale qu'ils promettraient d'apporter avec eux, mais leur « valeur sociale ». Elle peine à trouver ses hôtes et est encore à la tâche dans le chapitre XXIII, où elle se rabat sur des invités qui, à défaut d'être nobles, sont proches des sphères du pouvoir :

> Alors voilà c'est réglé, oh avec notre Didi ça ne traîne pas, c'est arrangé pour un dîner prié chez nous demain soir, monsieur Kanakis étant donc neveu d'un ministre. […] En tout cas, je suis bien soulagée, mon dîner est sauvé, ça m'aurait fait mal au cœur de devoir manger entre nous tous ces plats recherchés, surtout le caviar.[141]

---

[138] *BS*, p. 1027.

[139] *BS*, p. 1030.

[140] *BS*, p. 1026. « – Une huile n'arrive jamais en avance. »

[141] *BS*, p. 1058-1059. Le message satirique est similaire dans le film *Mon oncle* de Jacques Tati (1958), où un ménage petit bourgeois vit et respire pour des biens de consommations dont certains ne sont utilisés que pour impressionner les voisins ou connaissances. On pense à la scène du jet d'eau de leur fontaine, que l'épouse allume lorsqu'un visiteur se présente, et éteint immédiatement lorsqu'elle se rend compte que le visiteur n'est autre que son mari. Voir aussi le chapitre XLVI de *Mangeclous,* p. 626, où Hippolyte se débat avec son envie de déroger à une telle règle paradoxalement économe pour l'usage d'un gadget luxueux : « Il s'assura que le jet d'eau marchait

La bassesse des intentions d'Antoinette est révélée par la proposition participiale ponctuée par l'adverbe de conséquence « monsieur Kanakis étant donc neveu d'un ministre », placée à la fin de l'annonce de l'invitation. Le procédé est repris quelques lignes plus loin au sujet des Rasset qui n'ont pas répondu : « c'est dommage, madame étant donc la fille du vice-président de la Croix-Rouge »[142]. Il est impensable de faire bénéficier ceux qui sont présents des délices qui se trouvent encore sur la table, et de transformer l'occasion en un moment convivial et simplement familial, ce dont rêve Hippolyte. Il n'est pas non plus envisageable d'inviter spontanément les voisins, ou des nécessiteux – alors que l'on se targue de prier pour eux. L'hospitalité est dévoyée en un pur jeu social qui n'a rien de bénin puisque son pendant est un élan agressif envers tout ce qui pourrait s'opposer à ce désir de « faire partie » des puissants et dont l'hospitalité factice est un moyen (en l'occurrence, mal maîtrisé). D'où la maltraitance proche du sadisme qu'Antoinette emploie à l'égard de sa bonne dans cette scène, et le retournement du discours lorsqu'elle doit composer avec la petite humiliation que l'on ait méprisé son invitation :

> – Enfin, espérons que ce monsieur aura la décence de s'excuser par écrit, conclut la dame dromadaire. D'ailleurs, comme relations nous avons les van Offel et les Rampal qui le valent bien. Et puis, tu sais, je me suis toujours tenue sur mes gardes au fond, vu que c'est un étranger, et les étrangers ça n'est jamais bien fameux.[143]

Son époux, qui veut se faire bien voir, approuve promptement, et elle continue : « Et puis surtout, c'est un Juif. […] Les Juifs, il faut toujours s'en méfier[144]. » Il sera donc ironique de voir ensuite Hippolyte accueillir Mangeclous à bras ouverts, et partager au chapitre XXV un repas convivial avec ce *schnorrer* pétulant et affamé, paroxysme de l'étranger. Selon la logique d'Antoinette, qui se fond volontiers dans le moule aisément mobilisable d'un antisémitisme qui donne forme à sa haine, parce que Solal est étranger, il a moins de valeur et donc moins de raisons d'être accueilli.

Ces réflexions de Madame Deume suivent immédiatement l'un des passages où l'on a accès à l'intimité du ménage d'Ariane et Adrien. Leur accouplement est perçu en focalisation alternante, corvée pour Ariane et source de satisfaction physique et psychologique pour Adrien

---

bien, ferma vite le robinet, en proie à un petit sentiment de péché. En effet, le jet d'eau ne devait fonctionner que le dimanche. »

[142] *BS*, p. 1059.

[143] *BS*, p. 1055.

[144] *BS*, 1055-1056.

qui croit rendre sa femme heureuse. De manière moins évidente que dans la scène du dîner, l'hospitalité est aussi un motif tout à fait crucial pour comprendre la pensée de l'amour qui s'articule dans l'œuvre de Cohen et particulièrement dans *Belle du Seigneur.* La triste peinture du devoir conjugal dont s'acquitte Ariane auprès d'Adrien dépeint un homme aveuglé par son contentement béat. Adrien est si satisfait de lui-même, si heureux d'être à la place qu'il occupe dans la vie qu'il ne lui reste aucun espace pour accueillir autrui. « Maintenant, il considère le gros grain de beauté qu'il a sur le ventre, il le chérit, il le touche[145]. » Les pensées exaspérées d'Ariane sont orientées par un regard sans concession porté sur le caractère d'Adrien. Il est imbu de lui-même au sens propre, c'est-à-dire qu'il est « abreuvé » par sa propre personne – or à être trop empli de soi, on est incapable de faire une place à l'autre en soi, condition pour que l'amour naisse et vive. Sans même envisager la possibilité d'une fusion, la rencontre même est impossible entre ces deux êtres, comme le traduit la discordance entre le flot de pensées d'Ariane, d'une part, le sentiment de rejet viscéral qu'elle éprouve et, d'autre part, ce qu'elle laisse transparaître par ses gestes et ses paroles soumises, visant à satisfaire son mari pour qu'il quitte sa chambre le plus vite possible.

En contraste avec cette rencontre impossible entre mari et femme va s'établir la relation amoureuse des amants, Solal et Ariane. Solal est en tous points différent d'Adrien. Une fois arrivé en Occident, son étrangeté est « à la fois nationale et religieuse, deux aspects qui sont inséparables dans la judéité[146] » et qui nourrissent le rejet antisémite dont la saillie d'Antoinette n'est qu'un exemple. Le statut d'étranger du Juif céphalonien en Occident (partagé par les Valeureux) est incarné de manière paroxystique par Solal qui, comme l'a montré Maxime Decout, « ne trouve pour seule terre que le règne de l'éthique juive de la Loi et le "royaume des femmes"[147]. » C'est un déraciné en sursis qui, ayant reçu la loi des mains de son père, en devient le représentant hors de Céphalonie, ce qui explique qu'il conserve cette sainteté qui, dans le judaïsme, est avant tout séparation, en ce que Maxime Decout appelle un « fanatisme éthique[148]». L'autre manifestation de cette étrangeté est sa manière de vivre l'amour comme un renforcement de son incertitude identitaire. De manière paradoxale, « loin de réduire l'étrangeté du héros, [ces deux enracinements que sont l'éthique juive et l'amour] l'accroissent au

[145] *BS*, 1052.

[146] Maxime Decout, « L'Égypte chez Cohen comme mémoire et fidélité juives à l'étranger », *Cahiers Albert Cohen*, 2011, nº 21, p. 49.

[147] *Ibid.*, p. 47.

[148] *Ibid.*, p. 56.

contraire[149]. » D'où la notion de l'amoureux comme « étranger résident[150]» qui, selon Maxime Decout, permet de saisir le personnage de Solal : « Désormais, un homme seul, et comme patrie, une femme[151] », pense Solal, à côté d'Ariane. Étranger résident au sens où il est « un étranger et un habitant, ayant élu domicile, mais sans vraie fixation, en Occident[152] ». L'amour est une manière de trouver refuge tout en restant nomade et de donner l'hospitalité en étant soi-même l'invité de l'autre. Parce qu'il ne se sent chez lui nulle part, pas même en lui-même, il trouve place en l'autre et lui laisse une place, ce qui n'abolit nullement son statut d'étranger. Ainsi, dans *Solal*, Adrienne, la première amante du héros, formule ces pensées : « Jusqu'au dernier moment elle ne l'aurait pas connu. En somme, elle ne l'aimait peut-être pas, cet étranger qui dormait tranquillement[153] ». À ce passage, fait écho la pensée d'Ariane à l'égard d'Adrien dans une scène de banal viol conjugal : « Un étranger à côté de moi, nu et poisseux, un étranger qui me tutoie et que je dois tutoyer[154] ». Dans le premier cas (les pensées d'Adrienne envers Solal), le social s'immisce dans l'intimité du couple d'amants ; « étranger » est une donnée qu'assume Solal, et avec laquelle Adrienne doit composer. De son point de vue, le statut d'étranger est nimbé de mystère, et porteur d'une sourde menace que perçoit Adrienne mais qu'elle conjure par cet élan, juste avant son suicide, l'amenant à réécrire son histoire d'amour en adoptant un point de vue déjà rétrospectif, en une mélancolique tentative de maîtrise vouée à l'échec – ce que marque l'emploi du futur antérieur. C'est différent dans le cas des pensées d'Ariane qui, employant le même mot pour désigner Adrien, associe ce signifiant à une résistance connotée négativement. Ici, « étranger » est ce qui résiste à la rencontre, ou plutôt ce qu'elle ne veut pas rencontrer parce qu'il la dégoûte mais aussi parce qu'elle est contrainte de le fréquenter à cause d'un contrat de mariage qui la lie et l'avilit. Mais la répétition du terme « étranger » et le chiasme (« qui me tutoie et que je dois tutoyer ») suggère que le rejet d'Ariane envers Adrien se comprend aussi en miroir de son comportement lui, petit-bourgeois antisémite, à l'égard d'autres. La structure de la phrase suggère qu'elle ne peut le tutoyer (c'est-à-dire, dans la sphère

[149] *Ibid.*, p. 47.

[150] *Ibid.*, p. 65.

[151] *BS,* p. 1500.

[152] M. Decout, « L'Égypte chez Cohen comme mémoire et fidélité juives à l'étranger », art cit, p. 65.

[153] *S*, p. 235.

[154] *BS*, p. 1052.

du langage, tant accueillir que se laisser accueillir) parce qu'il ne laisse aucune place, étant tout plein de lui-même.

La pensée derridienne de l'hospitalité nous rappelle que le fait d'accueillir ou de pouvoir être accueilli est pré-originaire. Pour comprendre cette idée en passant par une métaphore qui parlera à tous, on se souviendra qu'avant de naître, on est toujours accueilli dans le corps d'une autre, en gestation. Il y a toujours un « Il ou Elle » au fond d'un « Tu », une troisième personne. Dans cette pensée derridienne, proche en ce cela de l'éthique lévinassienne qui place l'Autre au principe de toute éthique, l'hospitalité ne peut être qu'absolue, inconditionnelle. Elle s'adresse à tout être, au-delà de l'humanisme : à l'enfant, au règne animal, végétal, et même minéral et elle se pose en termes de respect et de don dans le rapport à l'autre.

Il y a une résonance entre une telle pensée de l'hospitalité et la manière dont *Belle du Seigneur* décline cette valeur, en mettant en scène des situations d'hospitalité dont l'authenticité semble être conditionnée à l'assomption d'un nomadisme existentiel. La comparaison entre, d'une part, l'attente fébrile du dîner raté dans le salon des Deume et, d'autre part, le goûter improvisé dans leur cuisine par Mangeclous et Hippolyte Deume, démontre combien il ne suffit pas d'avoir un « chez-soi » pour fournir les conditions de l'hospitalité. Bien au contraire. Lorsque les personnages sont réellement et existentiellement des étrangers, comme Solal et ses cousins, ou même lorsqu'ils se sentent simplement étrangers en leur demeure, comme Hippolyte vivant sous la loi d'Antoinette – alors, seulement, savent-ils faire preuve d'hospitalité. L'hospitalité comme loi inconditionnelle s'actualise également dans l'amour de la vie minuscule qui nourrit l'*ethos* des Valeureux (Saltiel et Salomon tout particulièrement), eux que l'on a vus prêts à s'adresser à un petit oiseau ou à de petits objets, leur accordant ainsi une place dans le monde. Là encore, Solal s'aligne à plusieurs reprises sur leur exemple[155].

Nous avons vu combien les textes de Cohen font repenser la notion d'hospitalité, et combien les personnages de marginaux prestigieux invitent, par leur exemple ou par opposition, à le faire. Ceci amène à l'analyse d'une valeur connexe que les *tricksters* de ce corpus conduisent à envisager autrement et à redéfinir : la charité.

[155] Carole Auroy est l'une des critiques de Cohen à relever un changement entre ses premiers romans publiés avant-guerre et *Belle du Seigneur,* où le positionnement éthique de Solal devient radical et où il n'est plus présenté en héros actif et séducteur conquérant. Renvoyons, pour étayer cette lecture, à son analyse de l'*incipit* de *Belle du Seigneur* où le protagoniste s'apprête à faire le pari du dénuement, se frimant en vieux Juif pour séduire Ariane, il se fraye un passage dans la forêt mythique, radieux mais passif, accueillant et observateur, un peu à la manière du marcheur de l'aube rimbaldienne. C. Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, *op. cit.*, p. 56.

2.2. Faire advenir le don gratuit.

La charité désigne, en son premier sens, un lien spirituel et moral désintéressé. Dans un contexte chrétien, ce lien est aussi bien celui qui attache Dieu aux hommes, l'amour venant de Dieu, que celui dont il est l'objet. Appliqué au champ de la philosophie et de la morale, le terme de charité renvoie à un amour mutuel entre les hommes et, en pratique, l'amour des hommes pour les défavorisés qui, malgré leur pauvreté, sont considérés comme des semblables. Plus largement, dans le champ social et interindividuel où la charité s'exerce, elle est source d'une action qui prend la forme d'une aide accordée. Par métonymie, la charité définit alors un acte inspiré par la charité, un bienfait inspiré par l'amour du prochain ; par restriction, une chose donnée par charité (d'où les expressions : « invoquer la charité » ; « faire la charité »). Enfin, le mot s'emploie pour référer à des établissements, des fondations ou des congrégations ayant ces actes pour but[156].

Lorsque la notion de charité glisse du champ théologique vers le domaine de l'activité sociale ou interpersonnelle, elle implique donc la prise en compte d'un déséquilibre, que celui qui l'exerce s'efforce de compenser ponctuellement, à sa mesure, répondant à ce déséquilibre par un geste d'abnégation, un geste d'amour, inspiré par un élan venant « en plus ». Dans la tradition de la philosophie rationnelle occidentale qui s'occupe de la morale, il est d'usage de distinguer entre justice et charité, comme le rappelle Vladimir Jankélévitch :

> L'amour, pour le dogmatisme rationaliste, représente simplement l'au-delà facultatif de la justice, et il est à celle-ci comme le marginal au focal, c'est-à-dire comme un devoir de luxe par rapport à l'obligation minimale, substantielle et nucléaire appelée justice.[157]

Jankélévitch rassemble dans le groupe des « détracteurs de la charité » d'une part les partisans de la sélection naturelle et du pragmatisme social, nietzschéens et autres partisans d'une droite antichrétienne, et d'autre part ceux des « fières morales de la dignité personnelle[158] », notamment les spinozistes, les kantiens et les socialistes. Les premiers reprochent à l'acte charitable d'aller à l'encontre de la force de la nature : c'est là, selon Jankélévitch dont la perspective est en tout point éloignée d'un néo-darwinisme, « raisonne[r] en éleveur[159] ».

[156] « Charité », Cntrl.

[157] Vladimir Jankélévitch, *Les Vertus et l'Amour (Traité des vertus II)* [1986], Paris, Flammarion, 2011, p. 149.

[158] *Ibid.*, p. 149, 154.

[159] *Ibid.*, p. 151.

Jankélévitch leur oppose que la nature n'est pas uniquement le règne des forts. « Il arrive que des vivants soient viables non pas par leur force, mais au contraire par faiblesse et artifice. La ruse aussi est une force[160]. » Aussi la ruse du mendiant peut-elle être génératrice d'un élan vital de part et d'autre de la relation. Pour les socialistes, le problème avec la charité est surtout que « l'aumône approfondit et institutionnalise la pauvreté ; un peu comme la présence des mendiants aux portes des églises, elle est en quelque sorte la consécration mystique du dénuement[161] ». Ce scrupule ne doit pas être pris à la légère : dans le monde moderne, il serait hypocrite de prétendre pouvoir se contenter d'une aumône arbitraire et occasionnelle. Mais Jankélévitch sauve la charité en la distinguant de la compassion : c'est plus cette dernière qui se trouve atteinte par les critiques de la gauche antichrétienne. La compassion, ou la pitié recouvrent une sorte de « charité réactive ou secondaire, qui a besoin, pour aimer, de la souffrance de l'autre, qui dépend des guenilles de l'infirme, du spectacle de sa misère. La pitié est à la remorque du malheur[162]. »

La charité telle que Jankélévitch souhaite la redéfinir dans sa philosophie éthique ressemble fort, au contraire, au sentiment qu'inspirent les marginaux du corpus : « on ne trouve pas sur son visage cette honte-de-soi et ces larmes d'attendrissement qui sont si caractéristiques de la pitié, mais plutôt une espèce de lumière et de positivité généreuse[163] ». Elle rejoint la notion de largesse[164]. Celle-ci implique que le don n'est pas un trop-plein que seul le fort pourrait se permettre, tout en s'excusant hypocritement d'être écrasant. La seule situation de don qui soit viable pour la dignité de l'un et de l'autre, donneur et receveur, est celle qui s'actualise selon un suprême ironie du don gratuit : lorsque le « merci » est donné librement pour ce qui, en fait, revenait *déjà* au receveur. Car voici le comble du paradoxe charitable : subjectivement on peut donner ce qu'objectivement et légalement on se borne à rendre ; on peut véritablement donner à l'autre (pourvu que le « cœur » y soit) ce qui appartient à cet autre. Le *modus operandi* des *schnorrers* et des mendiants orgueilleux a pour ressort essentiel une telle ironie, puisqu'il y a d'abord un décalage initial entre l'intention subjective (je donne parce que

[160] *Ibid.*, p. 153.

[161] *Ibid.*, p. 156.

[162] *Ibid.*, p. 168.

[163] *Ibid.*, p. 170.

[164] Voir le riche ouvrage édité à l'occasion de l'exposition présentée au musée du Louvre par le département des Arts graphiques en 1994, consacré cette notion. Jean Starobinski, *Largesse*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

j'y suis forcé) et l'acte objectif (je donne parce que ce don revient en droit au mendiant) ; puis, par la magie du *trick*, les deux coïncident lorsque le geste s'actualise. Les personnages du corpus poussent la logique performative à des degrés divers : tantôt, ils ne s'embarrassent même pas de l'intention initiale du donneur et l'amènent à donner sans lui faire connaître la portée de l'acte (c'est ce qui se passe à travers le Rabbin Hareng du Remords dans *The King of Schnorrers*), ou en lui en faisant prendre conscience à moitié (comme Grobstock dans *The King of Schnorrers* qui pressent confusément le caractère respectable du personnage), tantôt ils font pleinement comprendre la signification profonde de l'acte qu'ils sont amenés à accomplir (comme Hippolyte Deume, hospitalier et pourvoyeur de denrées qui reçoit Mangeclous comme un haut dignitaire).

Selon cette acception absolue de la charité, le fait de donner gratuitement n'est en aucun cas une preuve de force ou de puissance. Celui qui fait la charité ne manifeste pas sa supériorité, contrairement à ce qu'affirme l'équation au fondement des sociétés capitalistes. C'est cette équation qui se trouve mise en cause par les mendiants orgueilleux lorsqu'ils l'interrogent directement ou indirectement dans les œuvres à l'étude.

Cossery – l'élan suspendu : la charité au prisme de la lucidité souffrante

La charité comme vertu a sans doute fait partie de l'ensemble des valeurs professées à Cossery qui fut éduqué, on s'en souvient, dans une école religieuse chrétienne ressortissant à l'ordre des frères Lassaliens. L'éthique qui transparaît dans son œuvre littéraire semble, pour autant, tout à fait décorrélée de la doctrine de la charité chrétienne.

Le terme charité et ses dérivés n'apparaissent que de manière ponctuelle dans l'œuvre cossérienne, ce qui est notable, étant donné l'importance des figures de mendiants. Quand le terme intervient, c'est le plus souvent teinté d'une nuance ironique, ou du moins distante, ainsi lorsque « charitable » est employé dans sa valeur faible, comme synonyme de « civil » : Ossama raconte à l'affreux Suleyman qu'il a ramassé une lettre sur un trottoir dans le « but charitable » de la rendre à son propriétaire dans *Les Couleurs de l'infamie* (sans mentionner le portefeuille) avant de se jouer de lui[165]. Dans *Un complot de saltimbanques,* le narrateur donne de « l'âme charitable » à Rezk, qui guide un étudiant riche et aviné jusqu'à un bordel avant de l'y abandonner malgré la certitude qu'il va lui arriver un malheur[166]. Dans la nouvelle « Les

[165] *CI*, p. 112.

[166] *CS*, p. 155.

Dangers de la fantaisie », la charité est envisagée de façon tout à fait pragmatique : « une drôle de façon pour aborder le regard des gens charitables », s'exclame Abou Chawali en découvrant la petite Nosse vêtue d'une jolie robe rouge[167]. Il s'agit, dans cette nouvelle de savoir ce qui, entre l'empathie et la sympathie, est la plus efficace pour susciter l'aumône.

L'intérêt que semble éprouver Cossery à chercher à comprendre ce qui se trouve à la racine d'un mouvement charitable est encore plus manifeste et approfondi dans *Mendiants et orgueilleux*. Dans ce pseudo roman policier, l'obstination du fonctionnaire El Kordi à vouloir secourir une jeune prostituée tuberculeuse est examinée de façon suivie, dans les chapitres IV et VI, au moyen d'une alternance de focalisations privilégiant celle de Naïla, la prostituée malade, et une focalisation-zéro. El Kordi accourt lorsqu'il apprend la mort d'une autre prostituée qu'un mystérieux agresseur a étranglée.

> El Kordi s'assit près de Naïla, lui prit la main et la garda serrée dans la sienne. Mais cette touchante attention ne sembla procurer aucun réconfort à la jeune femme. La présence de son amant semblait au contraire l'irriter et même ajouter à sa détresse. C'est que Naïla avait sa dignité ! Les projets d'El Kordi pour la soustraire à sa vie de putain bon marché l'exaspéraient par leur côté fantaisiste et irréalisable. Elle avait assez de conscience réaliste pour savoir qu'El Kordi était inapte à sauver qui que ce soit. Elle se demandait parfois s'il était sincère envers lui-même, s'il ne jouait pas la comédie. D'ailleurs, elle ne voulait devoir son salut à personne. Ses relations avec El Kordi dégénéraient toujours en dispute chaque fois qu'il lui parlait de son désir de la voir quitter cette vie dégradante.[168]

L'élan charitable d'El Kordi n'en est qu'au stade de projet parce qu'il n'a pas les moyens d'aider durablement Naïla (en se mariant avec elle ou en lui permettant de s'éduquer). Ces projets sont critiqués par Naïla qui, en son for intérieur, résiste au mythe de l'homme sauveur dont se pare le fonctionnaire. Si, dans les faits, elle se donne à lui, voulant bien gratifier le jeune homme de l'illusion qu'elle lui sait gré de ses sentiments protecteurs, en fait, elle n'est pas dupe. Mais Cossery ne se contente pas de pointer du doigt une telle discordance, il fait aussi une place aux contradictions qui résident dans la « dignité » de Naïla, mentionnée dans ce passage.

Deux chapitres plus tard, lorsqu'elle le contemple avec admiration, elle se sent fière, par procuration, de la situation sociale de son amant :

---

[167] *LHOD*, p. 169.

[168] *M&o,* p. 69-70.

> D'ailleurs, au fond d'elle-même, elle ne demandait qu'à le croire ; elle avait beau faire, elle se laissait toujours prendre aux belles paroles prodiguées par son amant. Cet amour fantasque qu'elle avait inspiré à El Kordi la remplissait de fierté. Il était si différent de tous les hommes qu'elle avait rencontrés dans la maison de Set Amina ! Et bien qu'il fût aussi démuni qu'un clochard, il la dominait par sa situation sociale. Car, il ne fallait pas l'oublier, El Kordi était quand même un fonctionnaire d'État, il faisait partie d'une classe supérieure de la société.[169]

L'ironie fonctionne à plein dans cette tournure concessive qui encadre les pensées rapportées de Naïla. Elle y renvoie dos à dos le clochard et le fonctionnaire, où l'on reconnaît le goût caractéristique de Cossery de niveler le prestige social par la condition mendiante. Si Naïla est ici le porte-voix de la vision du narrateur (comme souvent les personnages de très jeunes filles chez Cossery), ce passage est aussi et dans le même temps le lieu où se dévoilent de façon plus particulière les sentiments mêlés de celle qui suscite un élan charitable. Le lecteur la voit regarder El Kordi avec un mélange de lucidité et d'admiration, qui sont à la fois rendues telles quelles et moquées. C'est encore plus flagrant dans la vignette cocasse où, entièrement dénudé, El Kordi s'aperçoit qu'il a gardé son tarbouche sur la tête : « même ainsi il gardait toute sa dignité […] Il s'en aperçut tout à coup, l'enleva et le déposa sur la chaise au-dessus de ses vêtements bien rangés. »[170] Naïla est fière d'être dominée par un homme qu'elle trouve digne, parce que dans la société patriarcale dont elle demeure un maillon, la femme doit être aimée par un homme supérieur à elle. L'ironie (bien éloignée de celle que Jankélévitch identifiait dans la situation du don gratuit), sans grâce ici, consiste aussi dans le fait que c'est, finalement elle qui se donne à celui qui prétend vouloir tout lui donner.

Justement parce que sa situation financière ne permet pas à El Kordi d'actualiser cet élan, l'intrigue offre une sorte d'arrêt sur image qui permet au personnage concerné, Naïla, d'analyser à fond les motifs de cette charité. Comme le suggère sa rancœur (« des projets fantaisistes et irréalisables »), elle sait qu'il ne l'aidera pas vraiment. Or elle serait peut-être loin de questionner la teneur de ces élans si El Kordi l'avait déjà comblée de cadeaux et arrachée à sa condition misérable. La situation narrative choisie par Cossery permet d'aiguiser le regard moraliste du narrateur, qui prend pour relais la lucidité d'un personnage malade et désabusé. Témoins de l'inconsistance de la charité d'El Kordi, les frissons qu'il éprouve en reniflant l'odeur des médicaments qui plane dans la chambre de sa maîtresse :

---

[169] *M&o,* p. 110.

[170] *M&o,* p. 113.

> C'était par eux seulement qu'il reconnaissait la maladie de sa maîtresse ; ils étaient le seul signe visible d'une souffrance dont la profondeur interne dépassait sa compréhension. N'ayant jamais été malade, El Kordi avait tendance à juger la souffrance des autres sur le caractère apparent de leur mal. La tuberculose qui rongeait Naïla ne se manifestant par aucune blessure apparente, il n'éprouvait à son égard qu'une pitié teintée de scepticisme. Au fond, cette odeur de médicaments le plaçait dans une situation embarrassante : elle lui rappelait subitement qu'il se trouvait dans une chambre de malade. C'était très désagréable. Il était venu là animé de désirs sensuels, avec l'intention de faire l'amour et non de s'apitoyer.[171]

La critique d'une charité hypocrite se conclut sans appel, par contradiction dans les termes : un homme éprouvant une « pitié teintée de scepticisme » ne peut que se leurrer lorsqu'il croit vouloir tout donner par amour. Incapable d'éprouver de l'empathie, El Kordi n'a que de la sympathie pour un fantôme sur lequel se projette une allégorie fallacieuse. « Elle ignorait qu'El Kordi la considérait comme la victime expiatoire d'un système social qu'il abhorrait, et que, malade ou non, elle personnifiait à ses yeux l'image d'un monde déshérité[172]. » Le mot de la fin est donné au narrateur mais ce constat est permis par le regard de la prostituée malade. Même si elle ignore, dans le fond, ce qui meut El Kordi, même si elle s'attache à des signes de prestige extérieur plutôt vain, elle pressent aussi très justement que la dignité d'un homme et sa valeur ne résident pas dans des bons sentiments mal placés, qui, en dernier lieu, visent à le faire se sentir supérieur. El Kordi a une dignité, celle-ci n'a rien à voir avec ses prétentions charitables. Son prestige tient plus à un tarbouche oublié sur sa tête, qui donne un aspect incongru à sa silhouette, ou à une tendresse physique qui réconforte Naïla, en dépit de ses réserves vis-à-vis des discours du jeune homme.

Cohen et Zangwill – ni fausse pudeur, ni écrasement

Il existe une critique chez Zangwill et Cohen une critique de la charité plus directe que chez Cossery. Elle consiste d'abord à montrer les limites de celle dont se parent les puissants. Elle consiste en outre, et c'est là ce qui nous intéresse particulièrement, à montrer des personnages marginaux qui comprennent et pratiquent cette valeur de la charité d'une manière alternative à l'acception commune.

La charité dans les sociétés modernes représentées par Zangwill et Cohen s'avère sujette à des limites. Dans *Children of the Ghetto,* Mrs Goldsmith parraine un prix d'excellence à

[171] *M&o,* p. 108-109.

[172] *M&o,* p. 110.

l'intention des enfants défavorisés de l'East End. Esther en est la lauréate, et gagne la possibilité, pendant près de dix ans, de venir vivre chez elle et fréquenter le milieu des riches Juifs assimilés. Cependant, le moment venu, la riche philanthrope répugne à l'idée qu'Esther se marie au-dessus de sa classe d'extraction : « *She did not tell herself so, but she instinctively resented the idea of Esther marrying into the station of her patroness*[173] ».

Cohen épingle une discordance entre les sentiments affichés et la mesquinerie qu'ils recouvrent lorsqu'il montre Antoinette Deume qui maltraite sa pauvre servante tout en présentant les restrictions arbitraires qu'elle lui impose comme un maillon incontournable dans la grande chaîne de la vertu qui doit enserrer la vie des chrétiens. Cohen décline les manifestations de son avarice dans tous les détails de l'arrangement de son ménage. Mais là où le rapiècement infini de torchons témoigne d'une simple radinerie, c'est une peur maladive de se faire avoir qui transparaît dans les règles franchement sadiques qu'elle impose à sa bonne : interdiction de sortir pour aller chez le coiffeur (« Croyez-vous que Dieu vous aimera davantage si vous êtes frisée ? »[174]), refus catégorique à la demande d'un congé pour se rendre au mariage de son amie, alors que la bonne s'est levée à trois heures du matin pour faire la lessive en avance (« Vous penserez à elle de toute votre âme, sourit Madame Deume. Et vous prierez pour elle et son cher mari en passant la paille de fer »[175]), stratégies économes pour rogner sur sa ration alimentaire (« Elle avait édicté que le petit déjeuner de la domestique n'aurait lieu qu'à dix heures. Cela permettait à cette pauvre chère enfant de n'avoir pas trop faim à midi et demie »[176]), mesures allant de pair avec des armoires à pain gardées sous clé et des manœuvres, comme laisser des morceaux de sucre, préalablement comptés, à l'épreuve de sa convoitise. L'abus s'enrobe comme on le voit d'un ton faussement irénique, par l'emploi d'un lexique de l'amour (« aimer », « cher », « pauvre cher ») et de la religion (« Dieu », « votre âme », « prier ») qui prolifère dans le discours indirect libre aussi bien que dans le discours direct. Une fois ces questions de ménage réglées, Madame Deume, fervente lectrice de manuels d'édification chrétienne, s'absorbe béatement dans un ouvrage intitulé *Charité parfaite.* L'amour du prochain et sa traduction en acte, la charité, sont professés à la mesure de l'avarice

[173] *CG*, p. 383. « Elle ne se l'avouait pas, mais instinctivement l'idée qu'Esther puisse entrer par le mariage dans le monde de sa bienfaitrice lui déplaisait. » *EG*, p. 434.

[174] *Mangeclous*, p. 621.

[175] *M*, p. 622.

[176] *M*, p. 623.

réelle de la bourgeoise. Cohen, maître dans l'exagération, s'en donne à cœur joie dans l'exposition de cette dissonance.

Quoique de manière fort différente en termes stylistiques, Cohen et Zangwill montrent par ces situations faussées de charité que, le plus souvent, derrière des intentions affichées comme pures et un vocabulaire lénifiant, on trouve, de la part du prétendu philanthrope, une volonté d'affirmer sa propre supériorité, son pouvoir. Les velléités narcissiques des donateurs trouvent une traduction spatiale dans les établissements où sont distribuées les *soul kitchens* à Londres au tournant des XIXe-XXe siècles. Nadia Valman rappelle que l'architecte de nombre de ces bâtiments, Lewis Solomon, fut aussi celui qui construisit plusieurs synagogues de l'*East End*. Leurs décorations similaires s'inscrivent dans une logique ornementale qui, au-delà de l'utilitaire, vise à inspirer aux bénéficiaires admiration et soumission, dans ces établissements de contrôle social[177].

La scène liminaire de *Children of the Ghetto*, « *The Bread of Affliction* », dépeint un face-à-face entre les indigents et les riches philanthropes aux abords d'un tel établissement. Esther, venue chercher une ration pour sa famille, doit lutter contre le sentiment d'humiliation que lui inspire la situation car elle fait partie de ces personnes qui, dès qu'elles le peuvent, résistent au don. « *Esther and her brothers and sisters never took [the bread] for fear of being thought in want of them.* »[178] Les scrupules des enfants ne sont pas partagés par le père, Moses, *shlemiehl* préférant la charité à l'exercice de tout travail. La longue scène de distribution est narrée au moyen d'une focalisation indécidable, sans cesse changeante, ce qui donne lieu à un ton à la fois empathique et ironique. Zangwill y articule une satire de l'institution de la charité par laquelle il montre que, le plus souvent, elle recèle la recherche d'un gain : gain de fierté et de prestige social.

> *Even Esther, who had read much, and was sensitive, accepted unquestioningly the theory of the universe that was held by most people about her, that human beings were distinguished from animals in having to toil terribly for a meagre crust, but that their lot was lightened by the existence of a small and semi-divine class called* Takeefim*, or rich*

[177] Au sujet de l'un des bâtiments dont Zangwill s'est sans doute inspiré pour le cadre des scènes de philanthropie qui ouvrent *Children of the Ghetto* : « *It has an air of fashion, built in brick and terracotta and decorated in Arts and Crafts style with flamboyant lettering above the doors.* » Nadia Valman, « Walking Victorian Spitalfields with Israel Zangwill », 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century,* 2015, n° 21, p. 10. Dans cet article, la chercheuse restitue l'objet de la démarche de la baladodiffusion où elle s'emploie à faire du roman *Children of the Ghetto* un guide urbain, à travers le quartier de Spitalfields, ravivant la mémoire que ses bâtiments gardent de son histoire urbaine et sociale.

[178] *CG,* p. 74. *EG*, p. 24.

> *people, who gave away what they didn't want. How these rich people came to be, Esther did not inquire [….] The semi-celestial variety was rarely to be met with. It lived far away from the ghetto.*[179]

On a là le regard d'une enfant, mais d'une enfant instruite. Le terme « *sensitive* » insiste sur l'intuition dont elle fait preuve ; elle a aussi beaucoup lu et fait preuve, dans le roman, de grandes capacités de raisonnement : on pourrait aussi la dire « *sensible* » au sens anglais du terme. Le narrateur s'en fait le porte-voix en soulignant à la fois la part de naïveté et la part de vérité crue que son point de vue recouvre : son intuition profonde d'appartenir à une autre engeance voire à un autre règne révèle un hiatus profond et réel entre pauvres et riches, tant économique que social et spatial, hiatus que distinguent et analysent à peu près depuis quelques décennies ou à la même époque les auteurs d'enquêtes pré-sociologiques[180].

Similairement au mouvement qui conduisait Cossery à adopter la focalisation de Naïla dans *Mendiants et orgueilleux,* l'intérêt du narrateur se porte ici sur les modalités de réception de la charité : ici en l'occurrence, le sentiment d'être rabaissé à mesure que l'on reçoit. C'est à une acception toute différente de la charité et de sa signification que le même personnage d'Esther se convertira quelques chapitres plus tard, sous l'effet d'une prise de conscience prenant la forme d'un rejet de ses bienfaiteurs et du caractère enfermant de leur protection. L'évolution de ses vues sur la charité se voit accélérée par les retrouvailles avec Hannah, fille de ses anciens voisins, dont le père, le Reb Shmuel, présente de nombreuses caractéristiques communes avec le rabbin *hassidim*. Il a éduqué sa fille selon le principe qu'il professe dans le chapiter VI : « *What are we all but* Schnorrers*, dependent on the charity of the Holy One, blessed by He? What! Have we made ourselves? Rather fall prostrate and thank Him that His bounties to us are so great that they include the privilege of giving charity to others.* »[181]

---

[179] *CG*, p. 75. « Esther elle-même, qui avait pourtant beaucoup lu et qui était sensible, acceptait d'emblée la conception de l'univers de la plupart de ceux qui l'entouraient, à savoir que l'espèce humaine se distingue des animaux par le fait qu'elle doit trimer pour une maigre subsistance mais que son destin est illuminé par l'existence d'une classe restreinte et semi-divine, les *takifim*, ou riches, qui donnent aux autres ce qui leur est superflu. Esther ne se posait pas la question de savoir d'où sortaient ces gens riches. […] Cette variété semi-céleste se rencontrait rarement. Elle habitait loin du Ghetto… » *EG*, p. 26.

[180] On pense au livre de Henry Mayhew *London Labour and the London Poor*, Londres, 1851. Le recueil rassemble une série d'articles publiés tout au long des années 1840, ou, contemporaine de Zangwill, l'œuvre du photojournaliste américain Jacob Riis, *How the Other Half Lives : Studies among the Tenements of New York,* États-Unis, Scribner, 1890.

[181] *CG*, p. 135. « Que sommes-nous tous, sinon des *schnorrers*, qui dépendent de la charité du Tout-Puissant – béni soit-Il ! – Quoi ? Nous sommes-nous faits nous-mêmes ? Nous n'avons qu'à nous prosterner devant Lui, et Le remercier de ce que Ses bontés soient si grandes qu'elles nous donnent le privilège de faire la charité aux autres. *EG,* p. 106.

La propension à exercer la charité sans mesure était d'emblée signalée comme constitutive d'un esprit du *ghetto* antérieur aux transformations modernes, dans le *Proem* avec lequel Zangwill ouvrait sa fresque :

> *As for the rich, they gave charity unscrupulously – in the same Oriental, unscientific, informal spirit in which the Dayanim, those cadis of the East End, administered justice. The Takif, or man of substance, was as accustomed to the palm of the mendicant outside the Great Synagogue as to the rattling pyx within.*[182]

Ici, la charité et la justice, que Jankélévitch refusait d'opposer, sont placées sur le même plan : c'est un esprit informel qui les anime, sous la plume de Zangwill qui (non sans teinte orientaliste) associe cet esprit à inclinaison souple et non rationnelle à une marque orientale.

Lorsqu'Esther quitte les quartiers privilégiés et retourne au *ghetto*, passés les premiers moments d'errance et les quelques visites qui la bouleversent, elle croise le chemin d'Hannah et va bientôt choisir de suivre son modèle pour se mettre à s'occuper d'œuvres charitables. La manière dont elle s'adonne à ces pratiques est différente de celle qui guidaient les philanthropes de la scène d'ouverture (dont le narrateur souligne avec humour la longueur des discours complaisants) ou sa bienfaitrice Mrs Goldschmidt. La façon dont Hannah et Esther aident les indigents de leur ghetto n'a rien de rigide, ni de bridé par une moralité qui exclurait tout plaisir pris au don. « *Esther often purchased a pennyworth of exquisite pleasure by enriching some sad-eyed urchin*[183]*...* » La simplicité avec laquelle elle prend du plaisir rappelle la tonalité égotiste de la neuvième promenade des *Rêveries d'un promeneur solitaire* de Rousseau*,* où Jean-Jacques s'adonne à un geste que ne guide ni fausse pudeur ni volonté d'écrasement[184].

Cet hédonisme du donneur n'exclut pas une certaine lucidité quant aux sentiments mêlés que la situation de don peut créer chez celui qui reçoit le don. Voici le point de vue d'Hannah, qui y réfléchit depuis des années :

> *She knew the Ghetto as it was; neither expected gratitude from the poor, nor feared she might "pauperize them", knowing that the poor Jew never exchanges his self-respect for*

[182] *CG*, p. 62. « Quant aux riches, ils pratiquaient la charité sans scrupule, dans le même esprit oriental, informel, non scientifique, avec lequel les *dayanim*, ces *cadis* de l'East End, rendaient la justice. Le *takif*, homme opulent, était aussi habitué à la main tendue du mendiant devant la porte de la Grande Synagogue qu'au cliquetis de la boîte à aumônes située à l'intérieur. » EG*,* p. 10.

[183] *CG,* p. 460. « Esther s'offrait souvent un penny d'un plaisir exquis en enrichissant un bambin aux yeux tristes. » *EG,* p. 537.

[184] Voir le commentaire qu'en fait Jean Starobinski dans le premier chapitre du catalogue *Largesse*, *op. cit.*, p. 16-19.

> *respect for his benefactor, but takes by way of rightful supplement to his income. She did not drive families into trickery, like ladies of the West, by being horrified to find them eating meat. If she presided at a stall at a charitable sale of clothing, she was not disheartened if articles were snatched from under her hand, nor did she refuse loans because borrowers sometimes merely used them to evade the tallyman by getting their jewelry at cash prices. She not only gave alms to the poor, but made them givers, organizing their own farthings into a powerful auxiliary of the institutions which helped them. Hannah's sweet patience soothed Esther, who had no natural aptitude for personal philanthropy; the primitive, ordered pieties of the Reb's household helping to give her calm.*[185]

Si Hannah est un personnage clé dans la réflexion sur la charité que propose le roman, il est notable que sa vision puisse se transmettre à quelqu'un qui ne possède pas son « penchant naturel et personnel à la philanthropie », comme Esther, ainsi qu'on le lit dans l'extrait précédent. Autrement dit : la charité n'est pas une vertu au sens où elle révélerait la force et la valeur intrinsèque de celui ou celle qui la pratique, mais elle l'est au sens plus modeste du terme où elle se comprend et s'apprend, s'exerce. Sur la base d'une telle compréhension honnête des tenants et des aboutissants de la relation de don, la charité profite à tous à la condition que la fierté de celui que l'on aide soit respectée et que sa moralité ne soit pas mise à l'épreuve au motif de l'aide qu'on apporte par ailleurs. Ce « test » des qualités morales du « pauvre cher » est à l'inverse mis en œuvre par Antoinette Deume (lorsqu'elle tente de coincer sa bonne avec ses morceaux de sucre), et par les bourgeoises du West End (qui poussent les familles aux petits larcins parce qu'elles en exigent de la sobriété). Une autre condition est aussi que le donneur se garde bien d'espoirs mal placés : ce n'est pas parce que l'on donne que l'on doit escompter être aimé. Tout ceci revient au contraire à considérer la relation de charité sous une modalité absolue : donner sans rien attendre en retour, ce qui n'exclut pas de savoir recevoir le plaisir, simplement, immédiatement, si le fait de donner en procure. Solal et Mangeclous ne promeuvent pas autre chose.

[185] *CG,* p. 460. « Elle connaissait le Ghetto pour ce qu'il était ; elle n'attendait pas de gratitude de la part des pauvres, et ne craignait pas non plus de "les paupériser". Elle savait que le Juif pauvre ne troque jamais sa dignité contre le respect qu'il accorde à son bienfaiteur et considère ce qu'on lui donne comme un supplément légitime à son ordinaire. Elle ne poussait pas les familles à tricher comme le faisaient ces dames du West End par leur étonnement à les voir manger de la viande. Lorsqu'elle tenait un stand de vêtements à une vente de charité, elle ne se décourageait pas si certains articles disparaissaient sous son nez. Elle ne refusait pas non plus de prêter de l'argent sous prétexte que les emprunteurs l'utilisaient parfois pour acheter des bijoux comptant sans passer par les vendeurs à crédit. Elle ne se contentait pas de donner aux pauvres, elle faisait d'eux des donateurs, en organisant avec leurs propres farthings [leurs propres sous] un puissant auxiliaire des institutions qui les aidaient. La douceur et la patience de Hannah apaisaient Esther qui n'avait aucune aptitude pour la philanthropie privée. Chez le Reb le déroulement de la journée ponctuée par le rituel lui apportait du calme. » *EG*, p. 537.

Tout ou rien

Au chapitre VII de *Solal*, le héros est bientôt au faîte de sa trajectoire d'ascension sociale. Il dîne avec la famille du ministre du Travail, dont il est en train de séduire la fille, Aude de Maussane. Face à Jacques, le fiancé qu'il évincera bientôt, il soutient un discours paradoxal et choquant, pour une classe sociale chez laquelle il est de bon ton d'admirer la vertu charitable. Lorsque Jacques fait mention de la vocation d'une jeune philanthrope, Mademoiselle Dora de Gantet, Solal explose et dénonce l'hypocrisie d'une telle charité dès lors qu'elle ne revient pas à tout donner :

> Je ne suis pas idéaliste. Je suis méchant. Mais je ne supporte pas le masque d'amour. Il faut se lancer avec folie dans l'amour. Ou bien oser dire : « Moi d'abord ! » L'amour du prochain réclame des poètes qui savent donner leur unique manteau. Généreuse, mademoiselle de Gantet est généreuse ! Mais sa générosité prive-t-elle d'un de ses coussins la richissime jeune fille ? […] Autre citation : « Prions pour nos adversaires. » Ainsi parle mademoiselle de Gantet. […] En réalité c'est une façon de se venger de ses adversaires, de leur dire : « Tu me hais ; moi je t'adore ; je te suis donc supérieur. »[186]

Derrière la générosité déployée envers tous (même les adversaires), se trouve larvé le désir de se sentir supérieur : est formulé noir sur blanc le soupçon que l'on devinait déjà dans l'*ethos* des personnages de Cossery et de Zangwill. À en croire Solal, seul un mouvement de déssaisissement absolu (conduisant logiquement à l'érémitisme et la fréquentation de l'abîme par le dénuement le plus total) a du sens, et mérite le nom d'amour. Seul l'amour fou et autodestructeur mérite le nom d'amour.

Mais comment vivre sous le poids d'une telle exigence, surhumaine ? Solal ne demande pas à tous les hommes de se perdre pour l'amour de l'autre ; il dit que si l'amour est le moteur, il doit être conséquent. Pour le commun des mortels, mieux vaut faire appel à une conception légaliste de la charité, celle que l'Ancien Testament préconise et qui prend la forme de la dîme[187]. Comme le note Philippe Zard, Solal fait implicitement référence à une conception juive

[186] *Solal*, p. 172.

[187] « Parmi ses autres luxes, mademoiselle de Gantet s'offre celui de réserver le cinq ou le quinze pour cent de ses revenus aux pauvres. (Il ne dit pas "dix pour cent" par respect obscur de la dîme instituée par l'Ancien Testament.) Le vingt pour cent ! C'est ce que j'appelle de la canaillerie. L'homme de charité doit vendre tout ce qu'il a et le donner aux pauvres. Si elle donne le cent pour cent, je baise sa robe. Et encore, c'est à voir, car elle peut se dépouiller par orgueil ou par recherche égoïste de la perfection ou par espoir conscient ou inconscient de récompenses célestes ou non. » *Ibid*. Dans ses vitupérations contre Dora de Gantet, Solal ne mentionne pas le pourcentage de dix pour cent que l'intervention auctoriale entre parenthèse associe à la recommandation biblique de la dîme, dont la première évocation dans la Bible est celle que propose Abram au grand prêtre Melchisédech

de la charité qui inscrit l'exigence de donner aux pauvres dans la Loi, et n'a pas recours aux sentiments du donneur ou à la recommandation de l'amour du prochain[188].

Un tel discours est également relayé par deux fois par Mangeclous qui, dans son épître à la reine d'Angleterre, s'indigne de la complaisance que recouvrent les actions méritoires exécutées au nom de bons sentiments[189]. Plus haut, toujours dans *Les Valeureux,* déclinant les sujets sur lesquels il serait à même de disserter face à son public, Mangeclous recteur de l'Université qu'il a fondée, évoque « un cours d'antipathie sur la charité ».

> Car donner à un pauvre, je suis d'accord, mais en tant que jeu et plaisir, tel que d'aller au théâtre, et non pour en tirer gloire comme d'une action méritoire ! Quelle valeur, en effet, messieurs ? Le riche donne deux drachmes ou même cent à un pauvre, fort bien, mais est-ce que ces drachmes changent l'existence du pauvre et du riche ? Elles prolongent la vie languissante du pauvre et embellissent de bonté et d'orgueil la vie délicieuse du millionnaire ! Justice, messieurs, telle est ma devise ![190]

À lire vite, on pourrait croire que Mangeclous se fait simplement le relais d'une préconisation biblique, en des termes d'ailleurs moins provocateurs que ceux de Solal. En fait, on est arrêté par la formule inattendue qui ouvre cette leçon éclair. Mangeclous commence en effet par admettre qu'une charité sentimentale peut s'exercer « en tant que jeu et plaisir », à condition qu'elle ait quelque chose d'ouvertement spectaculaire. On retrouve ici la jouissance immédiate associée à l'acte de largesse, du type de celles éprouvées par Rousseau ou Esther, et dont Solal et Mangeclous sont aussi des adeptes. Ainsi au chapitre VII de *Solal*, où, après avoir donné un « pourboire stupéfiant » à un garçon coiffeur, Solal s'habille de neuf et sort de l'hôtel,

> […] fort satisfait de lui-même et des hommes. Des quatorze mille francs empruntés trois jours auparavant à M. Marquet, il ne lui restait plus que deux billets de cinq cents francs. Admirable ! Il alla à pied pour voir le monde et en être vu. Il caressa un enfant, entra dans une confiserie et fit envoyer à M. Marquet un monumental gâteau. Il se regarda dans la

dans le *Livre de la Genèse*, *Gn* 14,18-20. Solal préserve la dîme de sa critique acerbe comme si, par cette soustraction, il rappelait implicitement son appartenance juive devant les chrétiens dont il est l'invité.

[188] Voir, dans ce roman, la note 4 p. 104 dans l'édition de référence. P. Zard y souligne que la conception anti-sentimentale de la charité, soutenue ici par Solal, s'origine dans des sources scripturaires précises, auxquelles se réfère en premier lieu le père de Solal, Gamaliel (voir aussi *Ibid.*, note 2 p. 172).

[189] « […] lorsque j'entends dire que telle dame fortunée aime les pauvres, je ne crains pas de hausser les épaules ! Car enfin en quoi consiste cet amour pour le pauvre ? Il consiste à lui sourire avec bonté ! C'est-à-dire à lui montrer des dents aimables et à éprouver des sentiments qui ne tirent pas à conséquence ! Car ce ne sont que sentiments qui ne tirent pas à conséquence ! Car ce ne sont que sentiments ! C'est-à-dire vapeurs et nuées permettant à cette grosse aimante du prochain, qui a des diamants gros comme des noix, de continuer à se remplir en paix d'une livre de caviar à chaque repas, et du Malossol encore ! » *V,* p. 740.

[190] *Ibid.*

> glace et se séduisit. Derrière lui était un jeune homme mal vêtu. Il lui mit un billet dans la main.[191]

La dimension spéculaire de l'acte du donneur n'est pas escamotée, comme en témoigne l'interjection : « Admirable ! » Qui, dans le texte, admire Solal, sinon lui-même, à travers les yeux des passants ? Oui, le fait de donner procure une jouissance narcissique mais elle trouve grâce aux yeux de Solal et Mangeclous parce que cette jouissance est immédiate, de l'ordre de la consumation spontanée et non du calcul ou de la thésaurisation. Pareillement, Mangeclous s'adonne à de nombreux actes de charité spectaculaire, gratuits et arbitraires, qui n'ont rien à voir avec la justice sociale, gestes d'une largesse grandiloquente qui d'ailleurs reviennent à le laisser sans le sou, faisant de sa personne une sorte de réceptacle poreux à travers lequel l'argent entre et sort aussi vite qu'il est arrivé[192]. À la condition que le donneur s'abîme dans un rôle théâtral qui lui fait courir un risque de déssaisissement total, l'acte de donner selon le cœur peut être vrai.

***

Les personnages marginaux dans les trois œuvres du corpus sont bien porteurs d'une troisième voie face à l'alternative entre un conformisme où les valeurs ne sont pas réellement interrogées, d'une part, et un scepticisme intégral, d'autre part. Les tours qu'ils jouent, le spectacle intime ou public auquel ils s'adonnent ont vocation à faire advenir un nouveau sens pour les valeurs qu'ils mettent en acte, traçant un sillon dans lequel s'engouffrent d'autres personnages.

[191] *S.* p. 139.

[192] Voir notamment le chapitre X de *Mangeclous* (p. 419-421) où il s'adonne à de telles largesses somptuaires sur lesquelles nous reviendrons, voir *infra* chapitre 7. 2.1.

Troisième partie : Séduction du rebut

Comment comprendre la force d'attraction qu'exercent, sur les autres personnages, les figures de marginaux prestigieux que nous avons identifiées dans la première partie de ce travail, et dont nous avons énoncé la portée critique dans la deuxième partie ? Tenter de répondre à cette question consiste à creuser un paradoxe qui n'en est presque plus un lorsqu'il s'énonce dans un contexte artistique et littéraire : telle figure est rebutante et elle est attirante, rebutante mais attirante, rebutante parce qu'attirante. Qu'est-ce à dire, d'ailleurs, qu'une figure soit rebutante ?

Le rebut désigne « ce qui est bon à jeter, ce qui reste de moins bon », parmi un ensemble de données ou de denrées. Selon la logique de production et de consommation que postule l'usage de ce terme, est mis « au rebut » ce dont on ne veut plus, ce que l'on considère comme sans valeur – soit parce que cette chose n'a jamais eu de valeur, soit parce qu'elle n'en a plus et est devenue caduque au regard de circonstances qui auraient évolué. La valeur comparative du rebut (« moins bon que le reste ») peut se muer en valeur superlative car, au figuré, le rebut désigne aussi « ce qu'il y a de plus vil ». Dans un sens plus vieilli, il signifie l'acte même par

lequel on repousse quelque chose ou quelqu'un d'une façon humiliante[1]. Il y a au moins deux dimensions à retenir dans cette notion de rebut : d'une part l'absence de valeur qui dépend d'une certaine axiologie – un objet, un individu, une chose sont jugés nuls ou médiocres selon une échelle et des critères variés : moraux, sociaux, hygiéniques, esthétiques... D'autre part, le mouvement centrifuge auquel est soumis un objet ou un être est considéré comme la preuve de sa moindre valeur.

On étudiera dans le chapitre six les mises en scène d'un jeu de l'échec (l'échec étant pour ainsi dire la version pragmatique du rebut) dont les personnages marginaux sont les maîtres, au sens où ils modèlent la trajectoire d'autres personnages, les entraînant par leur force centrifuge. Constater la façon dont ce jeu d'échec opère nous conduira à fournir un premier ordre d'interprétation de cette force de séduction qui s'exerce autour de ces figures.

[1] Toutes ces citations sont issues de l'article « rebut », *Cntrl*.

Chapitre 6 – « Maîtres dans l'art d'échouer[2] » - De l'échec à l'écart

Il s'agit de montrer et d'analyser la force de halage qu'exercent les figures d'improductifs dans ces œuvres. Ils méritent qu'on le fasse sur un plan diégétique d'abord, quand, au sein de la narration des romans et nouvelles étudiés, les personnages dits « principaux » en viennent à suivre le modèle de dépouillement incarné par des personnages secondaires rebutants de prime abord, et s'avérant séduisants. On tentera ensuite de comprendre à quoi tient cette force qui prend la forme d'une séduction, et ce dont elle est le nom, sur un plan plus théorique.

On pourrait placer cette enquête sous le signe de la phrase souvent citée de Samuel Beckett, « *Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better*[3] ». Il faudrait alors préserver cet exergue d'une lecture alignée sur un état d'esprit volontariste et ambitieux, soucieux de la réussite économique et sociale. L'action humaine serait vouée à l'échec répété, mais « on fait de notre mieux », on recommence en s'améliorant – voilà le *mantra* d'un discours entrepreneurial se voulant lucide et ambitieux. Une telle interprétation univoque de la formule se contente de l'idée de sérialité (un échec mène à d'autres entreprises) et de la promesse d'une productivité potentielle que recèle l'échec, finalement fructueux (le succès vient de l'apprentissage)[4]. Cette interprétation courante de la phrase de Beckett concorde avec l'axiologie qui transparaît dans la définition communément admise du « rebut » commentée plus haut ; logiquement, celui qui ne sort pas de l'échec et ne le transforme pas est voué au rebut puisque malgré de multiples essais, il n'a pas prouvé sa valeur. Sans doute faut-il faire un pas de côté et s'éloigner du sens d'échec comme « résultat négatif » parfois « d'une certaine

[2] Nous reprenons l'expression à Judith Kauffmann, qui souligne que les Valeureux, avec leur tempérament souriant, sont des « *Shlemiels* passés maîtres dans l'art d'échouer, mais *Shlemiels* de l'espèce heureuse, ils se délectent de leurs déroutes burlesques et bavardes ». J. Kauffmann, *Grotesque et marginalité*, *op. cit.*, p. 192. L'orthographe et la graphie de *Shlemiell/shlemiehl* varie, comme on le voit.

[3] En français : « Déjà essayé. Déjà échoué. Peu importe. Essaie encore. Échoue encore. Échoue mieux », ou bien « D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux », selon la traduction d'Edith Fournier, Samuel Beckett, *Cap au pire,* Paris, Éditions de Minuit, 1991. La nouvelle fut publiée en anglais sous le titre « *Worstward Ho* » en 1983 chez Calder à Londres et chez Grove Press à New York.

[4] Pierre Zaoui relève le « contresens massif que comporte un tel usage sauvage de la pensée beckettienne », le réduisant à « un éloge de la ténacité à réussir malgré les échecs ». Pierre Zaoui, « Il faudrait apprendre à "échouer mieux" », *Le Monde*, 22 août 2018. Dans le champ anglo-saxon, citons deux ouvrages qui remettent en cause le discours entrepreneurial et la culture du succès au sein du capitalisme : Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure,* Durham, États-Unis, Duke University Press, 2011, et Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, États-Unis, Duke University Press, 2011.

gravité », d'un projet, d'une opération[5]. La notion d'échec ainsi couramment entendue suggère que le sujet de l'échec s'est engagé dans un projet avec quelque espoir, sinon une ambition de succès, signalant une confiance dans le progrès et dans la reconnaissance de ses pairs. Or les figures qui nous intéressent ne s'engagent jamais véritablement dans de telles entreprises. Les romans ne montrent pas le Roi des *Schnorrers*, Mangeclous, Gohar en train de « rater » quoi que ce soit. Pourtant, la notion d'échec semble bien pertinente pour comprendre ces personnages si l'on choisit d'entendre la phrase de Beckett en résonance avec ce qu'en dit le philosophe Matthieu Potte-Bonneville, la lisant comme

> une injonction non à s'approcher davantage de la réussite, quand même on la manquerait encore, mais à échouer plus complètement, d'un désastre plus net, jusqu'à décaper l'entêtement de toute ambition de succès […] un appel non à s'en sortir de mieux en mieux, mais bien à mettre "cap au pire" ; non à surmonter l'échec par la répétition mais bien la répétition par l'échec.[6]

« "Échouer mieux" peut ainsi vouloir dire apprendre à perdre pour de bon, à lâcher prise, à se déposséder même de ce que l'on a, là où justement les autres veulent vaincre, conquérir, posséder[7] », commente Pierre Zaoui. À cette assomption de l'échec s'ajoute le fait que ces maîtres de l'échec, ceux qui « échouent mieux », restent de grands joueurs. Rejoignant ainsi l'un des traits définitionnels du *trickster*, ils s'accomplissent dans un jeu qui n'est pas compétitif (on est loin des modèles de sportifs de haut niveau ou des hommes d'affaires), mais « un jeu sans aucune inquiétude de perdre, tels les jeux spirituels, esthétiques ou ceux des jeunes enfants […] ». Un jeu ouvert, où ce que l'on est contient le signe d'une perpétuelle défaite et d'une perpétuelle victoire, à condition que l'on embrasse le fait de devenir perpétuellement autre, y compris la possibilité de « se trouver défait, brisé, clochard ». L'impératif contradictoire de Beckett exige donc « d'être à la fois infiniment modeste (on ne parviendra jamais à s'extraire du désir de victoire) et infiniment orgueilleux (n'échoue mieux que celui qui sait s'extraire d'emblée du désir de victoire)[9] ». N'échoue mieux que celui qui ne cherche pas à échouer mieux « que les autres » mais « mieux tout court », au sein de son être, comme une

[5] « Échec », Cntrl.

[6] Mathieu Potte-Bonneville, *Recommencer*, Lagrasse, Verdier, 2018, p. 45.

[7] P. Zaoui, « Il faudrait apprendre à "échouer mieux" » », art cit. *Ibid.*, pour les deux citations suivantes.

[9] *Ibid.*

persévérance. À la condition de sortir du piège du superlatif dans lequel nous conduisait le sens figuré de « rebut ».

Examinons comment les personnages qui, dans notre corpus, « échouent mieux », valent comme modèle et délivrent dans le même mouvement une leçon de séduction. Nous nous concentrerons sur des études de cas dans la première section de ce chapitre, avant de ressaisir la portée générale des conclusions auxquelles elles auront mené.

1. Aspirer au rebut

1.1. « Un modèle de douleurs » (Zangwill)

En 1902, Zangwill fait paraître une nouvelle dans le magazine *Pall Mall*, intitulée « *The Model of Sorrow* », qui sera ensuite incluse dans un recueil de nouvelles, *Ghetto Comedies*, paru en 1907 chez W. Heinemann, à Londres. La publication de 1902 est accompagnée de quatre illustrations en pleine ou demi-page, signées par Maurice Greiffenhagen. Le narrateur, un peintre de culture chrétienne, s'explique rétrospectivement à la suite du rejet critique qu'a connu son dernier tableau. Dans ce récit à la première personne, il remonte à une étape cruciale : la quête de son modèle. Pour cette toile, qui l'aura occupé de longs mois et aura donné lieu à un épisode crucial de sa vie d'homme et d'artiste, le peintre a voulu s'emparer du thème de l'iconographie religieuse chrétienne de « l'homme de douleurs » (en anglais *Man of Sorrows*) c'est-à-dire la représentation de Jésus dans l'intervalle entre la crucifixion et la résurrection. Ce motif iconographique privilégie un cadrage sur le haut du corps de Jésus et obéit à une logique d'ostentation des blessures (stigmates et couronne d'épines), dans l'intention manifeste d'humaniser le propos religieux. Le peintre, qui se dit « réaliste » mais aussi « amoureux du moderne »[11], cherche longtemps parmi les habitants des quartiers juifs de Londres un modèle qui offrirait les traits caractéristiques et orientaux du visage christique – en vain. Il part se reposer à Brighton et là, à la faveur du hasard, il tombe sur celui qui prêtera ses traits à sa peinture.

> *There, squatting oddly enough on the pavement-curb of a street opposite the lawns, sat a frowsy gaberdined Jew. Vividly set between the tiny green cockle-shell hat on his head and the long uncombed black beard was the face of my desire.*[12]

[11] Israel Zangwill, « The Model of Sorrow », *Pall Mall magazine*, 1902, XXVI, p. 459.

[12] *Ibid.*, p. 460. « J'aperçus, bizarrement assis sur le bord du trottoir face à la pelouse, un Juif négligé vêtu d'un caftan. Pittoresquement enchâssé entre un minuscule couvre-chef vert et une longue barbe noire en bataille se

L'expression « *the face of my desire* » (pour laquelle la traductrice en français a fait le choix plutôt neutre de « visage de mon attente ») prononce le caractère intense de la rencontre. Plusieurs aspects du passage évoquent le *topos* des rencontres amoureuses, ou du moins des premières entrevues marquant un tournant dans la vie du narrateur : ainsi la tournure existentielle « *There* + verbe + groupe nominal » accentue le poids du groupe nominal, en l'occurrence Israel Quarriar, que le peintre a le bonheur de rencontrer ; de même, la topicalisation de la circonstancielle « *Vividly set…* » suivie d'une inversion, rend la surprise qu'éprouve le peintre à trouver enfin l'obscur objet de son attente (ou de son désir, selon le choix traduction). Ces deux structures donnent en outre un rythme syncopé et vivant à la narration : il se passe manifestement quelque chose d'essentiel. La deuxième édition de 1907 inclut une seule illustration, en couleur, de cette nouvelle, signée par J. H. Amschewitz. Le frontispice à l'aquarelle situé en face de la page de garde est dévolu à cette scène de rencontre entre le peintre et le pauvre, accompagnée de la citation « *At last I said "Good morning."* » (voir ANNEXE 2) ; tant sur un plan chromatique que du point de vue de la perspective, il met sur deux plans distincts le couple formé par le peintre et le mendiant, d'une part (lesquels apparaissent au premier plan en teintes sombres), et la belle société d'autre part, dans des tons pastel, au sein d'un arrière-plan auquel le peintre ne semble déjà plus appartenir.

La suite de la nouvelle est à la mesure du traitement de la première rencontre : la relation entre peintre et modèle évolue sous le signe de l'investissement émotionnel et affectif. Fasciné par les traits du visage de Quarriar et son allure générale, il l'est ensuite par le récit de sa vie, qu'il rapporte au moyen du discours direct le temps d'un court chapitre, lui laissant l'usage de la première personne. Exilé de Russie à la suite de lois discriminatoires, le pauvre hère s'est fait rouler par un passeur avide ; s'en est suivi une série d'épisodes plus malchanceux les uns que les autres, formant le destin d'un véritable *schlemiehl*, d'autant plus affligeant qu'il a des enfants qui ont froid et faim et que, une fois arrivé en Angleterre, sa dignité l'a conduit à refuser de mendier ou de bénéficier des aides caritatives. Désireux de l'aider à s'en sortir, le peintre se démène pour lui trouver un logement, faire rapporter un ballot perdu en route à Rotterdam, ou encore le soutenir dans une entreprise de chiffonnier. Au fur et à mesure de la nouvelle, l'ironie dramatique s'accentue et le lecteur perçoit de plus en plus nettement que Quarriar n'est pas tout à fait honnête et que le peintre s'enthousiasme pour un personnage qui n'a pas fini de profiter

trouvait le visage de mon attente ». Israel Zangwill, « Un modèle de douleurs », *Les Comédies du ghetto*, traduction de Marie-Brunette Spire, Paris, Christian Bourgois, 10/18, 1984, p. 39.

de lui. L'une des forces du texte consiste à ne pas trancher la question de l'honnêteté du personnage : le point de vue reste, jusqu'à la fin, celui du peintre qui considère à rebours cet épisode de sa vie et la relation (aussi bien professionnelle qu'amicale et spirituelle) qu'il a eue avec cet homme. Le dernier mot est donné à la peinture plutôt qu'au discours, qui reste en suspens. Cette dernière page, on va le voir, donne au texte un éclat résolument moderniste.

« *A strange blend of majesty and humility* »

On distingue au moins deux niveaux de sens possibles dans cette nouvelle. Une première lecture consiste à voir le personnage du peintre comme une victime de ses préjugés et de ses idéaux. Pour lui, l'humble n'est qu'humble, et là réside sa dignité. Autrement dit, il tombe amoureux de Quarriar parce que celui-ci correspond à l'idée qu'il se fait du pauvre exclu, de l'immigré au rebut (rappelons qu'il le visualise en premier lieu « *on the pavement curb* », acculé physiquement), de l'homme abattu par l'échec. Il recherche passionnément un homme et finit par le rencontrer, croyant s'attacher son amitié. Mais cette croyance est fausséee par une conception *a priori* de ce que doit impliquer la misère comme étant nécessairement accolée à l'humilité morale. Qarriar surjoue ce trait de caractère avec zèle pour le peintre. Quelques exemples parmi une multitude : « *And I sat down on the pavement without, and I became a pillar of salt, all frozen tears* », rapporte-t-il à la fin du récit de ses avanies[13] ; « *I remain your humble and grateful servant* », écrit-il dans la dernière lettre qu'il lui adresse[14]. C'est à la condition que le sujet assume son humilité qu'en retour, le peintre, qui est comme au spectacle, peut le juger digne, voire « royal ». L'adjectif *kingly* revient à plusieurs reprises : « *then I saw that his stature was kingly, like that of the sons of Anak, and his manner a strange blend of majesty and humility*[15] ». Quarriar est de haute stature : sa tête penchée résume, pour le peintre, la conjonction entre le double caractère, à la fois majestueux et humble, du personnage. Cette position fournit le sujet de la troisième illustration de l'édition de 1902 (*Pall Mall*), qui le montre penché dans la pièce où il réside avec ses filles et son épouse naine : « *my eye fell again on the figure of my host, standing in his drooping majesty, the droop being* now *necessary to*

[13] *MoS*, p. 469. « Je m'assis alors sur le trottoir, et me transformai en statue de sel, faite de larmes gelées. » *MD*, p. 58.

[14] *MoS,* p. 475. « Je reste votre humble et reconnaissant serviteur. » *MD*, p. 78.

[15] *MoS,* p. 460. « Il avait un port royal, comme les fils d'Anak, et son comportement était un mélange étrange d'humilité et de majesté ». *MD*, p. 41.

avoid striking the ceiling with his kingly head[16] ». À ce stade du récit, l'ironie ne peut qu'être fortement perçue par le lecteur. Elle tient notamment à l'usage de l'adverbe « *now* », comme une concession scrupuleuse à la raison, somme toute triviale, de la courbure de la tête de cet homme, tout simplement trop grand pour le plafond bas de la mansarde.

La leçon enseignée par Quarriar au peintre est celle-ci : à force de s'accrocher à un certain type qu'il cherche sous les traits stéréotypés du Juif oriental pour construire son idéal d'humble humilié mais majestueux, l'artiste en est venu à perdre pied avec la réalité. Il s'est montré incapable de comprendre qu'un homme ayant traversé toutes sortes d'épreuves réagit à ces difficultés non par l'humilité morale mais par la ruse et l'astuce. L'*explicit* montre le peintre prenant acte de cette leçon, face à son tableau : il est en proie à une révélation.

> *And so the new Man of Sorrows shaped himself to my vision. And taking my brush I added a touch here and a touch there till there came into that face of sorrows a look of craft and guile. And as I stood back from my work, I was startled to see how nearly I had come to a photographic representation of my model; for those lines of guile had indeed been there, though I had eliminated them in my confident misrepresentation.*[17]

Non seulement le regard du peintre s'éclaire sur la nature humaine grâce à la fréquentation de ce caractère d'abord mal cerné, qui fait advenir un nouveau type plus complexe (l'humble orgueilleux) ; mais encore, sa peinture change et, par une sorte de prouesse performative et métatextuelle, l'écriture de Zangwill s'en trouve aussi changée. Le passage de description du tableau qui se modèle en direct sous les yeux du peintre est moderniste dans la mesure où il fait intervenir une image-mouvement, faisant appel à un vocabulaire pictural mais aussi investi d'une dimension temporelle. Non seulement le verbe pronominal « *shaped himself to my vision* » rend l'agentivité au modèle, mais il suggère un tableau aux lignes mouvantes où il devient difficile de décider si la forme décrite correspond au trajet de l'œil sur la toile ou à celui du pinceau. La vision du mouvement prime, de la même manière que ce qui prime dans l'appréhension d'un caractère est la prise en compte de sa dimension évolutive. Au lieu d'un homme échoué et abattu, pour le salut duquel le sujet peignant aurait œuvré grâce à son art, le

[16] *MoS,* p. 472. « Mon regard s'arrêta à nouveau sur mon hôte qui se tenait dans toute sa dignité penchée, nécessairement penchée à présent pour éviter de cogner sa tête royale contre le plafond ». *MD*, p. 70. Nous soulignons.

[17] *MoS,* p. 477. « Et c'est ainsi que l'Homme de Douleurs se modela sur ma vision. Reprenant mon pinceau j'ajoutai une touche ici, une autre touche là jusqu'à ce que naisse sur ce visage de douleurs un air d'astuce et de ruse. Lorsque je pris quelque recul, je fus frappé de voir à quel point j'étais arrivé à une représentation photographique de mon modèle, car ces traits de ruse s'y trouvaient bien que je les eusse éliminés de ma représentation confiante et déformée. » *MD*, p. 80.

peintre narrateur comprend finalement qu'il a croisé la route d'un joueur plein d'astuce, capable de performer sa condition de miséreux à un degré maximal pour s'en accommoder au mieux, c'est-à-dire pour survivre, et peut-être aussi pour jouer un tour aux porteurs de bons sentiments.

« *I, too, must then become a rag-sorter, dabbling amid dirty fragments* »

Il est un deuxième niveau de lecture de ce texte, qui consiste à voir dans cet *explicit* non pas une leçon que le peintre apprend malgré lui, mais une sorte d'épiphanie qui advient et le change de fond en comble, et ce d'autant mieux qu'il s'y était, en quelque sorte, préparé. Le peintre a, dès le début, le pressentiment que, non seulement, Quarriar remplit le cahier des charges de ses attentes, mais encore qu'il produira, chez lui, une révélation existentielle et esthétique. Cette idée permet d'expliquer d'une part l'intensité de la rencontre et d'autre part la foi aveugle qu'il conserve en son protégé, malgré les nombreux signes de duplicité du personnage. Quelque chose attire le peintre dans l'échec qu'incarne Quarriar, mais il ne sait pas quelle est cette chose. D'où l'urgence de le peindre et le besoin de faire durer ce moment, le temps qu'il comprenne de quoi il s'agit. Plusieurs étapes marquent la transformation progressive du peintre au contact du *schlemiehl* – qui, on l'aura compris, est en fait plutôt un *schnorrer* sous cape.

Quarriar influence le peintre et donne le ton, dès les premières séances : « *I worked, for the most part, in rapt silence—perhaps the model's silence was contagious—but gradually through the days I grew to communion with his shy soul, and piecemeal I learnt his sufferings*[18] ». Le peintre ne se contente pas de raconter l'histoire de la vie de son modèle, il en rapporte aussi la vision du monde qui lui paraît intéressante, convaincante :

> *"Whoever saves me is my Messhiach," he declared suddenly, and plucked at my hand to kiss it.*
>
> *"Now, you shock me," I said, pushing him away.*
>
> *"No, no," he said; "I agree with the word of the moujik: 'the good people are God.'"*
>
> *"Then I suppose you are what is called a Zionist," I said.*

[18] *MoS*, p. 462. « Je travaillais la plupart du temps sans dire un mot, le silence du modèle étant peut-être contagieux, mais au fil des jours je me mis à communier avec son âme timide et petit à petit je découvris ses souffrances. » *MD*, p. 42.

> *"Yes", he replied; "now that you have saved me, I see that God works only through men. As for the Messhiach on the white ass, they do not really believe it, but they won't let another believe otherwise. For my own part, when I say the prayer, 'Blessed be Thou who restorest the dead to life,' I always mean it of you."*[19]

La flatterie est servie sans modération par Quarriar, au point que le peintre en conçoit même un peu d'embarras. Mais on peut choisir d'entendre une dimension de vérité dans cette profession d'un messianisme de l'ordinaire qui guide la vie d'un homme vivant au jour le jour ou, comme le dit éloquemment l'expression anglaise, *hand to mouth.*

Peu après cet échange, le peintre va aider Israel Quarriar à s'établir chiffonnier, une entreprise qui promet de rapporter quelques sous, avant d'échouer lamentablement à cause d'un homme louche auquel se serait associé Quarriar. Avant le fiasco, le peintre s'intéresse de près au projet de son protégé :

> *My interest in piece-sorting had grown abnormally, and I had gone into the figures and quantities – so many hundredweights, purchased at fifteen shillings, sorted into lots, and sold at various price – with as thorough-going an eagerness as if my own livelihood were to depend upon it*.[20]

C'est à ce stade du récit qu'il commence à entendre des sons de cloche différents sur Quarriar ; un ami philanthrope le met en garde et il ne lui est bientôt plus possible d'éluder ses doutes. La métaphore qu'emploie alors le peintre narrateur pour décrire ses questionnements est intéressante, il dit se muer en « *rag-sorter* » (le chiffonnier) :

> *How sift the false from the true amid all this tangled mass? And yet mere curiosity would not leave me content to go to my grave not knowing whether my model was apostle or*

[19] *MoS,* p. 469. « – Quiconque me sauve est mon *Meshiah'*, me déclara-t-il tout de go en me prenant la main pour l'embrasser.

– C'est vous qui me choquez à présent, lui dis-je en le repoussant.

– Non, non, je suis d'accord avec les moujiks : les braves gens *sont* Dieu.

– Alors je suppose que vous êtes ce que l'on appelle un Sioniste ?

– Oui, dit-il. Maintenant que vous m'avez sauvé, je me rends compte que Dieu n'agit qu'au travers des hommes. Quant au *Meshiah'* sur son âne blanc, ils n'y croient pas vraiment mais ils ne veulent pas laisser les autres croire à autre chose. Quant à moi, lorsque je dis la prière : "Béni sois-Tu qui rends la vie aux morts", c'est à vous que je pense toujours ». *MD*, p. 61.

[20] *MoS,* p. 471. « Mon intérêt pour le métier de chiffonnier croissait anormalement alors que je n'en avais jamais entendu parler auparavant. J'étudiais chiffres et quantités avec passion, comme si ma propre vie en dépendait : tant de fois cinquante kilos achetés à quinze shillings répartis par catégories, vendus à différents prix ». *MD*, p. 67.

> *Ananias*. I, too, must then become a rag-sorter, dabbling amid dirty fragments. *Was there a black rag, and was there a white, or were both rags parti-coloured?*[21]

La tonalité de cette auto-désignation est théâtrale, ponctuée de questions rhétoriques et de références bibliques. Mais il y a une dimension de parole analytique dans la manière dont le peintre se dit « chiffonnier », s'identifiant à l'un des types de la rue londonienne. Il était naguère parti explorer cette rue et ses personnages-type et, entre temps, il en est devenu un. Il dévale du même coup l'échelle des Beaux-Arts, car le chiffonnier (ou le marchand d'habits) n'a pas les mains noblement colorées par les pigments, mais souillées à force d'avoir trié les matières les plus viles. Il y a eu une première étape à cette dégringolade : devenir écrivain était déjà une forme de déchéance pour le peintre, tenant d'un art que l'Angleterre victorienne situe tout en haut de l'échelle des valeurs (plusieurs mentions sont faites de ses relations avec la Royal Academy[22]), alors que l'écriture de fiction, particulièrement au sein de périodiques, ressortit à un art douteux et mercantile. Or la nouvelle de Zangwill paraît dans un magazine, ce qui permet un jeu avec la plausibilité d'une situation narratoriale fictionnelle selon laquelle ce texte serait en effet le récit autobiographique d'un peintre. Dès la première page, le peintre annonce par une prétérition qu'il n'est pas écrivain, et que le « le pinceau est [s]on seul moyen d'expression » :

> […] *my brush is the only instrument through which I can speak. And if I am here paradoxically proposing to use my pen to explain what my brush failed to make clear, it is because the criticism with which my picture of the Man of Sorrows has been assailed drives me to this attempt at verbal elucidation.*[23]

[21] *MoS*, p. 475. « Comment séparer le vrai du faux dans cet enchevêtrement ? Et pourtant je ne voulais pas mourir sans savoir si mon modèle était apôtre ou Ananias. Il me fallait aussi trier et fouiller dans des fragments crasseux. » *MD*, p. 75. La note apportée dans la traduction française indique qu'Ananias est un sage du Talmud, mais la nature de cette référence nous semble peu probable étant donné que le peintre est chrétien. Il s'agit plus probablement d'Ananias, époux de Saphira, dans le livre des Actes des Apôtres (5:1-11). Dans cet épisode, le couple retient une partie du fruit de la vente d'une propriété, faisant croire qu'ils remettraient la somme totale à la communauté qui vit alors selon un principe de mise en commun des biens (cénobitisme). Ils meurent foudroyés par la colère divine devant l'apôtre Pierre. En plus de cette interrogation sur l'honnêteté de Quarriar, il y a aussi peut-être une référence plus indirecte à sa beauté car dans l'Ancien Testament, un autre Ananias est l'un des trois très beaux jeunes compagnons du prophète Daniel qui refusent d'idolâtrer une statue en or. Le supplice de ces jeunes Hébreux ordonné par Nabuchodonosor II a inspiré une peinture à Joseph Turner (Shadrach, Meshach and Abednego, 1832, Tate Britain).

[22] *MoS,* p. 460 « *a venerable Royal Academician* » ; p. 472 « *my academic friends* ».

[23] *MoS,* p. 459. « […] Mais la façon dont la critique a salué mon Homme de Douleurs m'incite pour une fois à prendre la plume pour élucider verbalement ce que mon pinceau n'a pas sur rendre. » *MD*, p. 37.

Il se tourne vers l'écriture, un art qu'il maîtrise moins, afin d'élucider ce que la peinture, l'art dont il est le maître, ne lui a pas permis de saisir. Ou, plus exactement, il a recours à l'écrit pour comprendre ce qui s'est passé, ce qui a eu lieu dans sa peinture, ce qui lui a permis *in fine* de rendre la vérité de son modèle (« *how nearly I had come to a photographic representation of my model* ») à la condition de se laisser surprendre et déborder par le sujet. Ce lâcher-prise dans l'exercice de la peinture, que décrit la scène d'épiphanie finale, ne peut se produire que parce que le peintre accepte que le doute s'empare de lui, parce qu'il convient qu'il est incapable de le dissiper, de trancher. La seule butée de son doute est une donnée incontournable : « *I could not doubt the general accuracy of his melancholy wanderings between London and Brighton*[24] ». Autrement dit, peut-être Quarriar est-il un escroc attentiste qui s'est opportunément attribué la charge de trois jeunes enfants et n'a pas hésité à employer l'argent prêté pour des affaires troubles. Malgré tout cela, le peintre dit, dans cette phrase, que l'errance constitutive du personnage de Quarriar est indubitable.

Il existe deux variantes de cette phrase, selon que l'on se réfère à l'une ou l'autre des versions de 1902 (*Pall Mall magazine*) ou de 1907 (*Ghetto Comedies,* W. Heinemann) ; dans la première publication, la « triste errance » s'opère uniquement entre Londres et Brighton (« *between London and Brighton* ») tandis que dans la réédition (et dans la version française), il est question de « *melancholy wanderings between Russia and Rotterdam, between London and Brighton*[25] ». Simple erreur de l'éditeur ? Entre la première et la seconde version, l'ajout est difficile à imputer à une étourderie. La nuance est de taille en ce qui concerne l'interprétation globale du sens de la nouvelle : si le peintre se contente de croire dans les errances du modèle « entre Brighton et Londres », il ne parle que de la période où il l'a connu et des allers-retours qu'il lui a demandé de faire, pour lui servir de modèle. Dans la seconde version (« *between Russia and Rotterdam, between London and Brighton* »), le peintre dit « ne pas douter » du récit de la vie de Quarriar par Quarriar, un récit qui remonte avant leur rencontre. La deuxième version énonce une forme de confiance plus avancée dans le récit de l'homme. Le texte que nous considérons n'est ni l'un ni l'autre, mais l'ensemble, les deux à la fois : un texte littéraire mouvant qui, comme le tableau qu'il décrit, avance par petites touches, se transforme, évolue

[24] *MoS,* p. 477. « Je ne pouvais douter de la véracité de sa triste errance [entre la Russie et Rotterdam], entre Londres et Brighton. » *MD*, p. 80. Le passage entre crochet traduit un passage présent dans la seconde version du texte, voir *infra.*

[25] *Ghetto Comedies*, London, Heinemann, 1907, p. 45. Notons que, dans la version de 1907, un « s » marque du pluriel s'est ajouté à *sorrow* dans le titre, rendant ses douleurs multiples et, par là, moins divines, plus humaines.

dans le temps au fur et à mesure que l'astuce du *trickster* y opère et que sa ruse est mieux aiguisée. Le résultat en est une nouvelle moderniste, à cause de l'indécidabilité qu'elle décrit. Elle met en lumière une dimension insondable de l'individu, le fait même qu'il soit attaché à une errance constitutive (« *homelessness* » ; « *wanderings* »). C'est en se laissant séduire par son modèle que le narrateur atteint le statut de peintre moderne qu'il prétendait être dans les premières lignes, mais qu'il n'était pas encore. Il le devient lorsqu'il réussit à dire à la fois son doute et la butée de son doute. Attiré par le rebut, croyant le sublimer, il donne forme aux contradictions qu'il percevait sans d'abord les connaître chez Quarriar, et finit par accepter ses propres failles, par « échouer mieux », prenant la plume pour écrire un texte imparfait, ouvert sur le futur, se prêtant à des repentirs secrets et astucieux.

1.2. Nour El Dine et Gohar – l'officier et le mendiant orgueilleux (Cossery)

Le roman *Mendiants et Orgueilleux* d'Albert Cossery fait intervenir un personnage d'officier de police qui, comme tous les titulaires de cette fonction chez Cossery, exerce un pouvoir arbitraire. Contrairement à d'autres toutefois (par exemple celui qui s'acharne sur le mendiant assoupi sous la statue dans *Un complot de saltimbanques*), Nour El Dine n'est pas un type caricatural mais un personnage complexe et approfondi. On a accès aux ressorts de sa psyché ainsi qu'aux raisons pour lesquelles il s'adonne complaisamment à ces violences. Le chapitre IV laisse entendre qu'il s'acquitte mal des basses tâches qui lui incombent : « Il eût aimé seulement s'occuper de beaux crimes, perpétrés par des meurtriers intelligents et à l'esprit nuancé. Au lieu de cela, il était toujours en contact avec des êtres affreux et sans éducation[26] ». Véritable esthète de l'enquête (encore un *topos* du roman policier), il est navré de devoir s'occuper d'un crime trivial qui lui apparaît comme déclassant.

S'il y a un arc narratif dans ce roman, c'est bien l'évolution du personnage de Nour El Dine. La trajectoire des autres protagonistes ne s'infléchit pas beaucoup, voire pas du tout. Soit parce que leur positionnement de marginalité radicale dans une existence qu'ils jugent absurde leur apparaît comme le seul possible (Gohar, Yéghen), soit parce qu'ils oscillent constamment mais sans trancher entre esprit de révolte et sens de l'humour (le fonctionnaire El Kordi). Au contact de Gohar, Nour El Dine va entrevoir une autre v(o)ie que la sienne, ce qui va le troubler, au point de remettre en cause ses choix de fond en comble. Ce trouble gagne à être analysé en regard de celui qui atteint le peintre confronté au *schnorrer* Quarriar, dans la nouvelle de

[26] *M&o,* p. 63.

Zangwill « *The Model of Sorrow* ». Il est à noter que dans les deux œuvres, respectivement datées 1902 et 1955, le peintre et l'officier se prévalent initialement d'une certaine vision exigeante et ambitieuse de leur métier.

Doute et dédale : du mystère au désir

Chez l'un comme chez l'autre, le trouble prend la forme d'un doute doublé d'une attirance pour le personnage marginal et prestigieux qu'il rencontre. Nour El Dine est chargé de l'enquête sur le meurtre d'une jeune prostituée, dans une maison close. Or, après la première salve d'interrogatoires, celui qui ne doute jamais se met à hésiter. Son hésitation ne concerne pas l'identité de l'auteur du crime ; cet enquêteur brillant a une intuition juste, et il est convaincu que Gohar est l'assassin, même s'il ne peut pas deviner son motif. De fait, le crime est sans motif décelable puisque Gohar l'a accompli sur un coup de folie, sous l'effet déformant du manque de drogue. Nour El Dine ne doute pourtant pas de l'identité de l'assassin. Son hésitation a pour objet la direction que doit prendre sa propre vie. La première rencontre de Nour avec Gohar est placée sous le signe du charme et du mystère : il est « fasciné par le personnage » ; « Nour El Dine ignorait tout de l'existence de Gohar, mais il lui semblait que cet homme n'était pas seulement ce qu'il paraissait être, c'est-à-dire un intellectuel raté et réduit à la misère »[27]. Entre cette première rencontre et la suivante, l'attrait s'est cristallisé en obsession. Le souvenir de ce personnage lui revient juste après qu'il se remémore une scène où l'exercice de ses fonctions de policier s'était avéré particulièrement frustrant, face aux acteurs d'une rixe impliquant un mendiant famélique qui, tabassé, avait refusé de reconnaître qu'il avait été battu. Cette scène a plongé Nour El Dine dans les affres de l'aporie[28] :

> Où donc allait se nicher l'orgueil ? Nour El Dine se trouvait en face d'une énigme qu'il n'arrivait pas à percer, une énigme qui échappait à toute enquête policière. Qu'est-ce qui le retenait à faire ce métier de dupe ? Est-ce qu'il y croyait encore ? [29]

Le visage battu d'un gueux dont la fierté muette l'ébahit conduit la pensée de Nour El Dine vers une énigme plus profonde : le caractère de Gohar.

> Depuis sa rencontre avec Gohar, et surtout depuis la conversation qu'il avait eue avec lui en le raccompagnant jusqu'à sa porte, il s'était produit un changement dans la conception

[27] *Ibid.,* p. 182.

[28] Voir *supra*, scène analysée dans le chapitre 2.2.4.

[29] *Ibid.,* p. 196.

> que Nour El Dine se faisait de son métier. Nour El Dine commençait à hésiter. Lui qui n'avait jamais douté du pouvoir sacré qu'il détenait, il commençait à se demander où était la vérité. Il n'était plus sûr de rien. […] Il se rendait compte que Gohar posait un problème dont la solution serait fondamentale pour son avenir.[30]

Il décide alors de partir à la recherche de cet homme, dans un « dédale de ruelles à peine éclairées de loin en loin par la flamme chétive d'un réverbère » où il finit par retrouver sa maison[31]. Cette déambulation à la fois hasardeuse et ciblée aboutit : il obtient une seconde entrevue avec l'assassin mystérieux. À cette deuxième rencontre s'adjoint la présence de l'homme-tronc, voisin de Gohar, que celui-ci doit aider pour suppléer son absence de membres. L'homme-tronc n'inspire aucune pitié : argent et désir affluent vers lui, il n'est pas à plaindre. Bien plus, l'absence de geste confère « aux propos de l'homme-tronc un ton grave et solennel, la dignité froide d'une mécanique parlante[32] ». Outre le ton macabre et humoristique qu'elle apporte au texte, la figure de l'homme-tronc vaut comme forme accentuée et concrète du mystère formulé plus haut, qui hante Nour El Dine : comment peut-on être dénué de tout, et pourtant rester orgueilleux ?

Voilà la véritable enquête de l'officier, qui n'obtient pas de réponse directe de la part de Gohar, sinon une invitation à changer les termes de sa question. Lorsque Nour El Dine ose s'ouvrir sur ce mystère qui l'obsède, lui demandant comment il a pu tomber dans une telle misère, ce dernier lui répond : « Il n'y a là aucun mystère. Je vis en mendiant parce que je le désire[33] ». Il substitue donc un terme par un autre en une tautologie inassimilable par la psyché de Nour El Dine pour lequel le désir de dénuement est encore un point aveugle, à ce stade du récit.

Ne nous y trompons pas : Nour El Dine, qui est homosexuel, ne montre pas de signes de désir physique pour Gohar. Celui-ci fonctionne plutôt dans le récit comme un catalyseur du désir de l'officier, un désir plus global que celui de la possession d'un être en particulier. L'intrigue sous-jacente du roman, plus importante que la résolution de l'énigme policière, est l'assomption progressive, par un homme en uniforme, d'un désir de se défaire de ces signes d'affiliation à un pouvoir qui l'entrave. Or, pour aboutir, cette trame souterraine implique de

[30] *Ibid.,* p. 197. Le texte de Cossery fait référence à la première rencontre entre Nour El Dine et Gohar qui a eu lieu aux pages 179-185.

[31] *Ibid.,* p. 197.

[32] *Ibid.,* p. 200.

[33] *M&o,* p. 204.

sacrifier d'autres désirs et d'autres vies. De cette complexité résulte le fait que le texte échappe à une morale univoque (par exemple une morale qui serait dictée par le désir d'un seul homme ayant les moyens de choisir son destin).

L'expérience du gouffre

Dans les passages qui font intervenir Nour El Dine, la focalisation de la narration est le plus souvent sur lui. Ceci invite le lecteur à adopter son point de vue et à épouser les méandres de sa recherche d'apaisement. Ceci conduit aussi à rendre facilement compréhensible l'effet que produit Gohar sur lui : « Nour El Dine rêva à ce que serait la douceur d'être un mendiant, libre et orgueilleux, n'ayant rien à perdre. Il pourrait enfin s'adonner à son vice, sans crainte et sans honte. Il serait même fier de ce vice qui avait été durant des années sa pire torture[34] ». La référence à sa sexualité comme à un « vice » témoigne de ce que la conversion à laquelle il aspire ne s'est pas encore produite à ce moment du récit. Comme il est dit quelques lignes plus bas dans une phrase qui résume à elle-seule à la fois les élans de candeur et de violence qui traversent le policier, « il n'était pas facile de céder à la tentation ». Ce « calme, ce détachement absolu que réclamait […] une vie de mendiant » n'advient pas vraiment dans l'économie du roman. Dans l'*explicit,* Nour El Dine saute le pas. L'onomastique est parlante car Nour signifie lumière en arabe, une lumière qu'il cherche : il est en voie de conversion. « Il avait décidé de donner sa démission et de vivre désormais en mendiant ». Mais il se demande encore : « Mendiant, c'était facile ; mais orgueilleux ? Où trouverait-il de l'orgueil ? Il n'y avait plus en lui qu'une infinie lassitude, un immense besoin de paix – simplement de paix[35]. »

Comment entendre cette dernière ligne ? Comme une résolution optimiste : un policier névrosé a trouvé un guide spirituel et cherche l'apaisement. Comme un constat plus réaliste : le puissant reste dominant, même dans sa volonté de dénuement. La « lassitude », dans le lexique cossérien, désigne généralement une sage disposition à écouter les signes annonciateurs du sommeil. Mais, associé au personnage du policier, il se pourrait bien que le terme ait ici une connotation de frustration témoignant des reliefs d'une ambition encore tenace. Quoiqu'ayant pris la décision de démissionner, il continue de se demander s'il réussira, et ne sort donc pas de la polarité « échec/réussite ».

[34] *M&o,* p. 205.

[35] *M&o,* p. 214.

Sa décision finale de se délester des signes d'honneur que lui confère la société répond avant tout au malaise qui l'anime durant tout le roman, malaise qui culmine lorsqu'il fait l'expérience d'une nausée proche de celle décrite par le personnage du roman éponyme de Sartre[36]. Roquentin perçoit le néant de l'existence que lui révèle la diversité et l'indistinction du réel :

> La diversité des choses, leur individualité n'était qu'une apparence, un vernis. Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre – nues, d'une effrayante et obscène nudité. [...] J'étais là, immobile et glacé, plongé dans une extase horrible.[37]

Dans le chapitre VII du roman de Cossery, Nour El Dine retrouve son jeune amant dans un café sordide et y fait l'expérience de l'existence comme pure contingence, sans cause : « La fumée qui envahissait son cerveau devint plus opaque : il lui semblait qu'il glissait depuis une éternité dans un puits sans fond[38] ». Cette perception du vide s'exaspère dans la contemplation d'une fresque défraîchie sur un mur « lézardé » (qui rappelle l'image du vernis fondu employée par Roquentin) représentant une scène de noces avec des musiciens en uniforme. Ces deux motifs (le mariage, l'uniforme), symboles d'une vie rangée, s'écaillent devant ses yeux : « Les couleurs avaient presque disparu, mais les lignes du dessin conservaient encore leur fraîcheur primitive[39] ». La conjonction entre la permanence des masses physiques et leur nudité provoque le sentiment d'une nausée chez l'un comme chez l'autre, formulée dans le texte de Sartre par une expression oxymorique (« extase horrible ») proche de celles dont use Cossery. En quittant le café de son rendez-vous, Nour El Dine traverse des quartiers populaires sordides ; alors qu'il glisse dans la boue, il manque de s'étaler par terre, maculant ses chaussures et le bas de son uniforme. S'apercevant que « non, personne ne riait », cela lui apparaît « encore pire que s'ils s'étaient moqués de lui. » « Comment répondre à cette monstrueuse indifférence, plus féroce que la plus implacable des haines ? »[40]

---

[36] Plusieurs aspects conduisent à rapprocher le roman de Cossery de *La Nausée* de Sartre, paru en 1938 : le dégoût de la bourgeoisie, la haine des « salauds » désignés comme tels, un héros qui n'a pas à travailler pour vivre et a tout le loisir de s'interroger sur sa perception des objets ordinaires, un roman qui prend progressivement l'aspect d'une enquête policière.

[37] Jean-Paul Sartre, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, 1972, p. 180.

[38] *M&o,* p. 123.

[39] *Ibid*.

[40] *M&o*, p. 126.

Il faut lire le choix final de Nour El Dine à la lumière de cette expérience existentielle limite, que la traversée des zones misérables de la ville approfondit. Ce personnage est perméable à la perception d'un néant contre lequel il lutte. S'il se raccroche désespérément à son uniforme, celui-ci ne parvient pas, même souillé, à le sauver de l'indifférence des masses, dont il demeure radicalement étranger.

Un *explicit* à deux points de vue

Voulant suivre le modèle de Gohar, Nour embrasse un dénuement volontaire. Or ce moment vient juste après celui où il torture un autre mendiant. Il s'agit de Yéghen, poète et vagabond dont Nour entend tirer des aveux concernant la responsabilité de Gohar dans le meurtre de la prostituée – torture inutile puisque Gohar a déjà avoué son crime. S'il y a bien une corrélation paradoxale à établir entre le déchaînement de violence inique qu'est la torture d'une part et l'acte de dénuement de Nour El Dine d'autre part, il importe de voir comment Cossery donne à comprendre cette corrélation, et d'analyser ses stratégies d'écriture qui ne font que suggérer la portée morale de la fable.

Lorsque les gendarmes sont prêts à le frapper, la focalisation qui était jusqu'alors sur Nour El Dine se fixe sur Yéghen. Ce dernier, très probablement sous l'effet de la drogue, peut considérer la situation de l'extérieur tant que les gifles n'ont pas commencé :

> Yéghen regardait toute cette scène en spectateur désintéressé. Il se disait seulement qu'il avait eu tort de prétendre que l'officier jouait à des jeux peu agréables. Pour eux, ça devait être très agréable. Après tout, ces gens s'amusaient à leur façon.[41]

La tactique de contournement du réel qui caractérise tous les marginaux cossériens du corpus est magistralement mise en œuvre ici, jusqu'à ce qu'elle bute sur la seule chose qui puisse la mettre en déroute : une douleur physique continue, insurmontable. La narration prend la forme de quelques phrases très simples qui se concentrent sur l'effet de la succession de gifles, dans une écriture presque blanche donnant à percevoir l'effet d'une douleur séquencée : parce qu'une vague est suivie d'une autre, elle est paradoxalement « neutralisée » par la vague suivante. La dimension temporelle laisse ensuite place à une douleur spatialisée : « Alors la douleur grossit,

[41] *M&o*, p. 213

forma un bloc compact, sans mesure[42] ». Elle amène avec elle la sensation d'une chute dans le vide : « Yéghen se trouva plongé au fond d'un gouffre noir rempli d'éclairs fulgurants[43] ».

On pourrait parler d'héroïsme pour qualifier ce refus de Yéghen de dénoncer son maître, Gohar. Cossery avait eu vent des pratiques de torture sur les membres du FLN par l'armée française pendant la guerre de l'indépendance de l'Algérie. Il a peut-être ces faits en tête, écrivant ces pages au début des années 1950, à Paris. Mais, comme à son habitude, il déplace la focale : en résistant, Yéghen agit moins au nom d'une fidélité indéfectible – et encore moins au nom de la révolution – que comme un philosophe engagé dans sa démonstration, décidé à ne pas fournir à Nour El Dine la reconnaissance que ce dernier souhaite à tout prix lui arracher. L'obstination de Yéghen à s'attacher à des détails apparemment insignifiants insupporte Nour El Dine, parce que c'est ce qui soustrait la victime à son bourreau et, du même coup, c'est ce qui vide celui-ci de son importance :

> – Il est midi, bonne gens !
> Le gendarme qui levait le bras pour l'assommer s'arrêta, stupéfait.
> – Et alors ? demanda-t-il.
> – Eh bien ! je pense qu'il est l'heure de manger, dit Yéghen d'une voix faible. J'ai faim.
> Nour El Dine se cacha la tête dans ses mains ; il avait envie de hurler.[44]

Le renversement se poursuit. N'en pouvant plus, Nour El Dine le jette dehors. On ne sait pas si Yéghen est tué ou non ; la narration ne tranche pas et laisse la résolution de cette question hors champ. La focalisation se rabat alors sur Nour El Dine, qui reste seul. « Puis il se souvint qu'il était midi et il se leva pour aller déjeuner. » L'officier se contente de répliquer, en un comportement mécanique, le dernier cri de faim de Yéghen. Mais tandis que la faim du mendiant scande la scène et lui donne une résolution, faisant résonner un besoin d'autant plus aigu qu'il se fait entendre dans la douleur, comme un phénomène physiologique de sursaut musculaire à l'orée de la mort, Nour, lui, reste ce pantin qui doit manger à une certaine heure, par habitude, sans se poser la question de son besoin ni de son désir. L'échec n'est pas là où on l'attend : certes, Yéghen a été capturé et il ne parle pas. Mais l'attention du lecteur est moins attirée par cette résistance héroïque que par son cri trivial : « J'ai faim ». Yéghen maîtrise la scène en abandonnant toute prétention de maîtrise, aidé, dans son chemin ataraxique, par la

[42] *M&o*, p. 214.

[43] *Ibid.*

[44] *Ibid.*

drogue qui ne l'anesthésie cependant plus tout à fait. Il infléchit la trajectoire de Nour El Dine en lui rendant la situation exaspérante et en le forçant à dévier de ses plans initiaux.

La mise en perspective de ces deux textes de Zangwill et Cossery a permis d'identifier des situations existentielles où la marge, parce qu'attrayante, révèle une dimension essentielle d'un personnage bien ancré dans la société, qu'elle attire vers elle, l'invitant à une plus profonde compréhension de son art (le peintre), ou d'un désir mal assumé (Nour El Dine). Reste le soupçon que de telles situations ne soient que l'avatar d'un exotisme transposé dans le champ social : le pauvre aurait la responsabilité de nous « rappeler à l'essentiel », on se contenterait alors d'apprécier la purge avant de revenir tranquillement à son quotidien confortable, la conscience quelque peu apaisée. D'ailleurs, ni la nouvelle de Zangwill ni le roman de Cossery ne s'étend sur les suites de l'épiphanie que connaît leur personnage. Un retour à la situation initiale du personnage « central » n'est pas improbable, dans un cas comme dans l'autre.

Il est temps de voir ce qui apparaît dans la version cohénienne du jeu de l'échec où le marginal est, sinon en maîtrise, du moins en charge de la relance de ce jeu.

1.3. Solal et les vieillards – Salut et sabotage (Cohen)

Rejoindre l'envers de la trame romanesque

Il y a sans doute une logique de compensation à l'œuvre dans le geste d'écriture de Cohen. Les sentiments de deuil (celui de sa mère notamment ou de son ami Marcel Pagnol) et de manque métaphysique marquent de leur sceau les textes autobiographiques, *Le Livre de ma mère* et les *Carnets 78*, qui, résonnant de l'absence de Dieu, prennent la forme d'un « grand plaidoyer pour la tendresse de pitié[45] ». Dans son œuvre de fiction et particulièrement dans son personnage de marginal prestigieux le plus flamboyant, « [l]es gesticulations lyriques et théâtrales de Mangeclous représentent l'envers grotesque, extraverti et excessif des adieux manqués – du silence réel – de Cohen l'orphelin[46] ». Il y a donc un gouffre à l'origine de l'écriture qui se convertit par le rire, car raconter les Valeureux, c'est implicitement parler de sa mère morte, du vide qu'elle laisse. Le rire grotesque est le « contrepoint tonitruant et

[45] C. Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, *op. cit.*, p. 118.

[46] J. Kauffmann, *Grotesque et marginalité*, *op. cit.*, p. 172.

explosif » de la « parole silencieuse de Solal »[47]. Maxime Decout a montré la façon dont les Valeureux, par leur excentricité venant « délester de leur prestige autoritaire les anciennes distinctions de classe[48] », opèrent un allègement libérateur de l'existence, corollaire de la « logique ludique » par laquelle ils tentent de « hâler les autres derrière eux »[49]. Nous ne nous attarderons donc pas davantage sur l'aspect résolument comique qui caractérise ce groupe et leurs interactions avec d'autres personnages.

On veut s'intéresser ici plutôt aux moments de l'œuvre où la trajectoire de Solal plonge dans l'« envers » de sa trajectoire ascendante de héros, non pas au sens où il rejoint la fête carnavalesque valeureuse, mais au sens où il est animé par des élans de dénuement volontaire et fait l'expérience pleine et entière d'un déssaisissement – une autre forme d'allègement, moins joyeux. Gardons en mémoire la note située dans le paratexte des *Ghetto comedies* de Zangwill dans l'édition de 1907, où l'auteur réfute l'ancienne distinction par laquelle on sépare les comédies et les tragédies en fonction de leur fin, heureuse ou malheureuse[50]. Cette distinction n'aurait pas de sens non plus pour aborder le premier roman de Cohen, *Solal*. Ce roman a « la charge de contenir le tableau chaleureux de la vie à Céphalonie[51] » autant que sa sortie, l'exil. Mais l'exil n'advient pas uniquement lorsque Solal quitte l'île à l'adolescence, et il ne prend pas fin une fois que, ayant trouvé travail et patrie, le jeune homme attend un enfant d'Aude de Maussanne et s'apprête à constituer une famille ; cette notion de famille nucléaire s'estompe d'ailleurs car l'enfant disparaît sans qu'on y revienne dans les volumes suivants. La fin du roman ne signe donc ni la réussite, ni l'échec à rejoindre un chez-soi, pas plus qu'à construire un nouveau chez-soi. De fait, à chaque fois que le héros choisit à contre-courant (car il a déjà atteint les sommets de la reconnaissance sociale) d'embrasser l'errance et la misère, il se rend plus fidèle à son lieu d'origine, dont il se rapproche – entendons le « lieu » au sens métaphorique : son appartenance juive, l'exil étant la situation de base de la vie juive au long

[47] *Ibid.*, p. 173.

[48] M. Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 121.

[49] *Ibid.*, p. 127.

[50] « *In the old definition a comedy could be distinguished from a tragedy by its happy ending. Dante's* Hell *and* Purgatory *could thus appertain to a "comedy". This is a crude conception of the distinction between Tragedy and Comedy, which I have ventured to disregard, particularly in the last of these otherwise unassuming stories*. » *Ghetto Comedies, op. cit.,* p. VII.

[51] M. Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 76.

de l'histoire[52]. La question qui occupe cette section prendra comme terrain d'enquête privilégié le premier roman de Cohen, où le héros est campé selon des modalités encore assez classiques et où il est d'autant plus frappant d'identifier les déviations par rapport à ce schéma romanesque. Que révèlent ces écarts de la trajectoire de Solal et quel rôle y jouent les figures de rebut qu'il croise ?

Solal ou les oscillations

L'une des figures les plus marquantes du rebut dans l'œuvre cohénienne est rencontrée par le héros dans le roman éponyme*,* alors que Solal est sur les routes et envisage de rejoindre sa bien-aimée. La figure du vagabond apparaît de manière récurrente dans l'œuvre, soit sous le nom de Roboam, soit sous la forme d'avatars, à chaque fois que la trajectoire de Solal, projeté vers les succès de toutes sortes, s'infléchit pour saccager sa réussite sociale. La première rencontre avec Roboam se situe au chapitre VII. À la suite de son départ de Céphalonie dans un vent de scandale, il a quitté sa maîtresse Adrienne et passé quelque temps à parcourir le monde. Il cherche à s'orienter en s'en remettant au hasard :

> Il fallait aller n'importe où, capter le hasard, se perdre dans le mouvement.
>
> Marseille de nouveau. À la Joliette, il avait interrogé en hébreu un vieillard affalé contre un sac d'arachide. Devait-il retourner vers son père ? « Oui, chez toi, fils. Ou à Jérusalem. Il n'est meilleure place. Quand j'aurai de l'argent, à Jérusalem, j'irai, certes à Jérusalem. – Moi c'est à Cimieu que j'irai. Je m'arrangerai pour savoir où elle est. – Eh, Dieu est partout. C'est à l'endroit Cimieu que nous trouverons peut-être le Messie. Si tu veux je viens avec toi car tu me parais jeune et fort étourdi. Prends ta part de ma nourriture. »[53]

Solal et Roboam font alors route ensemble, jusqu'à Cimieu, l'endroit où réside Adrienne, et où il va déchiffrer les signes de sa correspondance, forçant le tiroir de son secrétaire, pour continuer sa piste (qu'il tracera jusqu'à Genève, ville où Solal fera ensuite carrière, comme Cohen). Que l'onomastique de Cimieu (qui sonne un peu comme un « messie » à l'envers) soit ou non le fruit d'un jeu de mot conscient de la part de Cohen, il est certain que, dans la réplique de Roboam, la Terre promise et le lieu où Solal doit rencontrer son amour ne font qu'un, ils sont substituables. Jérusalem vaut comme promesse plus encore que comme point d'arrivée, et de

[52] Nous renvoyons aux riches développements de Maxime Decout sur la judéité de Cohen et la place de l'exil dans cette identité, particulièrement dans le chapitre intitulé « La Judéité ou comment retisser l'origine trouée », *Ibid.*, p. 53-96.

[53] *S*, p. 137.

ce fait, elle peut prendre de nombreux visages. On est ici proche de la conception messianique du personnage zangwillien de Quarriar, si l'on se souvient du passage où il professait au peintre sa foi dans un messianisme du quotidien[54]. C'est avec Roboam que Solal fait la première expérience du vagabondage : « Ils étaient partis. Le soir, ils dormaient au bord de la route[55] ». La description de leur compagnonnage, idyllique, prépare l'avènement des retrouvailles et trouvailles amoureuses de Solal. Pour confirmer cette résonance entre l'errance messianique et l'intrigue amoureuse, on peut penser au fait que le motif biblique du bain de pied (Marie-Madeleine lave les pieds du Christ dans *Luc* 7, 36-50) intervient à la fois entre Solal et Roboam et dans les fantasmes de deux des amantes de Solal : Aude dans le même roman (qui succède à Adrienne dans le cœur de Solal), et Ariane dans *Belle du Seigneur*[56]. Roboam réapparaît dans la suite du roman, soit comme compagnon de route[57] soit comme un voyageur qu'on aperçoit de loin ou dont on croise la route[58], soit encore les deux à la fois : marchant à ses côté *et* à la croisée des chemins, comme dans ce passage dans la cave du château Saint-Germain où, à la faveur d'une vision démultipliée, la silhouette de Roboam se répète sur des murs en miroirs où des reflets s'enchâssent à l'infini[59].

Solal rencontre Roboam alors qu'il décide d'errer au hasard, loin de tout centre qui l'aimanterait et il le trouve « affalé » contre un sac de matière brute. C'est la rencontre de la ligne continue d'un homme jeune ayant sa vie devant lui, avec la ligne rompue d'un homme acculé, assis par terre. Roboam est, comme Quarriar chez Zangwill (que l'on voyait assis dans la même position, sur le frontispice de la nouvelle « *The Model of Sorrow* », voir ANNEXE 2), une figure fortement associée à la vocation messianique. Il reste toutefois une figure peu déterminée et marquée par la réversibilité, dans le couple fusionnel qu'il forme épisodiquement

[54] *MoS,* p. 469.

[55] *S*, p. 137.

[56] Voir l'analyse de ce motif par M. Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 183.

[57] Voir *S*, p. 256 où Solal, qui est arrivé en haut de l'échelle sociale et partage le ménage d'Aude de Maussanne, est désigné par la périphrase « le vagabond qui marchait avec Roboam ». Voir aussi *Ibid.*, p. 260 : déambulant dans un appartement plein d'apparat, il rêve et, comme un enfant qui jouerait « pour de vrai », et se figure dans un « exode » aux contours spatio-temporels indéfinis (il « continua de marcher en compagnie de Roboam, quelques siècles plus tard »).

[58] *S*, p. 224, *Ibid*, p. 334.

[59] Cette réapparition de Roboam a lieu dans la cave du château Saint-Germain où Aude est descendue, ayant entendu les chants rituels : « Les grands miroirs des murs faisaient une multitude de Roboam Solal qui marchait ». *S*, p. 278.

avec Solal. C'est d'ailleurs lui qui attribue le rôle de messie à Solal[60]. Non seulement leur terre promise se superpose, mais leur identité est proche (il est précisé incidemment que Roboam est de la famille des Solal[61]) ; ensemble, ils sont environnés par une sorte de halo de sainteté dont on ne saurait dire qui en est la source plus que l'autre, l'un et l'autre se bénissant mutuellement. Il partage en outre ses caractéristiques avec d'autres figures du vagabondage, de la vieillesse et de la pauvreté que Solal croise ailleurs dans l'œuvre.

Nombreux sont les vieillards qui environnent Solal. L'un d'eux fait partie structurante de son univers affectif, c'est Saltiel, auquel le narrateur se réfère comme à un « petit vieillard », ainsi dans la première page de *Solal* : l'âge du doyen des Valeureux va de pair avec une douceur non exempte de fermeté et une certaine sagesse versant souvent dans la naïveté. L'affection de l'oncle Saltiel pour son neveu, maintes fois mentionnée, est l'incarnation de l'amour maternel dans le roman. L'attachement que Solal éprouve en retour prend la forme d'un respect, mais celui-ci peine à s'assumer en public. Dans le chapitre XXXI de *Mangeclous*, les Valeureux ont rejoint Solal à Genève où les a menés l'énigme du chèque accompagné d'une lettre cryptée. Le jeune homme reçoit ses encombrants cousins dans les bureaux de la SDN. C'est lui qui les a fait venir, mais il recule au moment de se dévoiler à eux sous son vrai visage, ce qui impliquerait de les accueillir dignement. La scène le montre en proie à ces atermoiements qui déchirent le personnage de part en part du cycle romanesque – elle est ici particulièrement significative car Solal, titulaire d'un pouvoir central en tant que sous-secrétaire général de la Société des Nations, se trouve face à l'alternative suivante : les reléguer à la marge dont ils viennent, ou favoriser leur entrée dans les salons de la SDN. Il fait l'un et l'autre successivement, commençant par congédier Mangeclous, désigné dans ce passage comme « le grotesque » :

> Solal fit signe au grotesque d'aller rejoindre ses pareils. Resté seul, il erra dans le grand cabinet. Oui, il avait honte de sa race et honte de sa famille. Une honte en ricochet. Parce qu'il savait que Saltiel était de ceux que Galloway ou Huxley ou Petresco méprisaient. Jamais un Petresco, si respectueux des Rothschild, ne comprendrait que Saltiel était beaucoup plus admirable que tous les Rothschild de la terre. Les voir ? Oui, mais en ce cas, dans quelques jours, les caricatures dans les journaux antisémites.[62]

[60] « Le mystique frissonnait d'admiration en écoutant son jeune parent rêver en hébreu. Serait-ce Lui ? » *S*, p. 137.

[61] « Il avait partagé le repas du vieux Roboam qui se trouvait être un Solal et il était allé s'étendre à l'ombre pour rêver au sourire grave d'accueil, aux gestes lents d'Adrienne. » *S,* p. 137.

[62] *M*, p. 540.

La honte des origines chez Solal produit le sentiment d'une peur panique d'une dégringolade inéluctable, par ricochet, et qui se double de son envers : la honte d'avoir honte[63]. Cette honte en miroir suscite comme par un mouvement réflexe une pensée de dénégation, par laquelle il érige Saltiel au-dessus du plus prestigieux des juifs célèbres, « Rothschild », employé ici comme nom propre pluriel et accolé au complément circonstanciel « tous… de la terre ». Le discours indirect épouse les remous de la conscience de Solal, donnant accès de façon discrète à ses associations d'idées : la désignation des Rothschild sous cette forme collective évoque les caricatures fréquentes dans les années 1930, montrant Rothschild maître du monde. La paranoïa (justifiée) de Solal entre en conflit avec le souci qui l'anime : honorer ceux auxquels il doit le respect. La situation insoluble explique l'oscillation entre assomption et rejet, qui fait tanguer le personnage à chaque page. Elle culmine en une cascade de paradoxes, quelques lignes plus loin : « Honteux de sa race, il vénérait sa race et ses traînantes et princières lévites pouilleuses[64] ».

Solal croise régulièrement la route de ces porteurs de « lévites pouilleuses », figures de Juifs du *ghetto* non assimilés. On poursuivra l'identification des tendances structurelles de l'effet de ces rencontres sur la trajectoire de Solal en s'intéressant à une occurrence où la vulnérabilité, la vieillesse et le vagabondage s'ajoutent à l'extrême pauvreté : Jérémie, dans *Mangeclous.* Au chapitre XXVII, le vieil Ashkénaze se retrouve à devoir tenir le rôle d'un délégué argentin face à Solal qui n'est pas dupe. Comme un Lord interrompt leur échange, « Jérémie [est] remisé dans un petit vestiaire – ce qui ne lui dépl[aî]t pas ». Dans l'après-coup de cette entrevue, où le rebut est donc présent mais caché, le motif de l'attraction/haine pour tout ce qu'il représente revient à la surface chez Solal :

> […] faire sortir Jérémie ? Oui, prier extravagamment avec le vagabond et se mettre des phylactères et jouir du mépris de Galloway. Mais il se tint convenablement et parla avec un scepticisme du meilleur ton et s'affirma féru de golf. Mais tout ce qu'il disait au vieux lord, il le traduisait intérieurement en hébreu. Assez, assez. En finir avec cette lèpre juive.[65]

Si l'oscillation désigne, dans son sens courant le mouvement d'un corps qui se déplace alternativement et plus ou moins régulièrement, de part et d'autre d'une position d'équilibre, au

[63] Une tension qui anime tout le texte autobiographique *Le Livre de ma mère,* [1954], Paris, Gallimard, « Folio », 1974.

[64] *M*, p. 540.

[65] *M*, p. 525.

sens figuré elle est une variation entre des valeurs extrêmes. C'est bien ce dont il s'agit dans ce passage, où la pensée oscillatoire de Solal est ponctuée par deux fois de « Mais » signalant le hiatus entre ce qu'il désire faire et ce qu'il fait, hiatus momentanément comblé par un numéro précaire d'équilibriste où il traduit instantanément, et pour lui seul, les propos échangés avec le Lord anglais, en hébreu[66], pratique qui évoque la condition marrane[67]. Avant cela, Solal énonce un fantasme consistant à se ridiculiser face à l'aristocrate anglais : il imagine non seulement assumer devant lui ses affinités avec l'Ashkénaze indigent et même faire corps avec lui, en revêtant ses avant-bras de bandelettes pour la prière. Le désir de dévoiler son identité, qui passe paradoxalement ici par le fait de se recouvrir les bras de phylactères – désir que Jérémie permet à Solal de ressentir –, est toutefois trop abyssal pour qu'il y réponde ouvertement, d'où ses stratégies de contournement, de dénégation et de traduction muette. Chaque instant de ces scènes pourrait déboucher sur une révélation de la judéité de Solal, et chaque instant le retient en même temps de sortir de ce marranisme, cette tension l'amenant à l'outrance inverse, c'est-à-dire à mettre dans sa bouche les pires syntagmes antisémites.

Ce drame de la condition juive en Occident dans les années 1930 mis en scène par Cohen culmine lorsque Solal est confronté à des figures du rebut, soit par le fruit du hasard, soit par l'infléchissement d'un destin que, par un *trick*, il a organisé lui-même, comme avec l'épisode du chèque. Il se traduit par une trajectoire oscillatoire de Solal, qui ne cesse de varier entre succès et rebut, Salut et sabotage. Ce qui retient notre attention est alors moins la question de la résolution de cette oscillation, ou du terme auquel on parvient lorsque le texte touche à sa fin (encore resterait-il à établir si la « fin » est celle de chaque roman, ou celle de la fin du cycle, donc de *Belle du Seigneur*). On voudrait plutôt s'intéresser à ce qui, tout au long du texte, relance cette oscillation. Ces relances prennent la forme d'un vieil homme, toujours vagabond et parfois mendiant, le plus souvent juif, voyageant ou attendant, seul ou en groupe.

---

[66] À l'heure de l'écriture de *Mangeclous* et de sa publication, en 1938, il s'agit de l'hébreu biblique, dix ans avant l'entreprise volontariste de création de l'hébreu moderne en Israël.

[67] Le marranisme désigne la religiosité de Juifs espagnols et portugais contraints de se convertir au catholicisme pendant l'Inquisition, tout en continuant de garder une forme de fidélité au judaïsme. L'anthropologue et historien Nathan Wachtel a montré combien ce crypto-judaïsme comportait de nuances et de complexités donnant lieu à des rites cachés ou des stratégies muettes – de l'ordre de celle à laquelle se livre ici Solal. Wachtel définit la religiosité marrane comme « un ensemble d'inquiétudes, de pratiques et de croyances qui s'inscrivent dans une configuration composée d'éléments variables, voire contradictoires, et dont la diversité n'exclut pas une manière d'unité, un style générique permettant en l'occurrence celui de "marrane" ». Nathan Wachtel, *La Foi du souvenir : Labyrinthes marranes*, Paris, Seuil, 2001, p. 15.

« Intérioriser [le] dépouillement[68] »

Le messianisme juif est au fondement de l'œuvre de Cohen « comme substrat romanesque, comme principe d'écriture, aussi bien que comme matière première de la pensée[69] ». Le messianisme se définit comme l'attente d'une libération par un guide, que caractérise le charisme ou la force de séduction (nous reviendrons sur le sens de ce terme). Il va de pair avec l'errance, réelle ou symbolique du peuple ou de la communauté touchée par ce courant, et avec l'interprétation de signes annonçant la venue du libérateur. Dans le roman *Solal* et, plus tard, dans *Belle du Seigneur,* de nombreux signes sont donnés dans la narration pour laisser entendre que Solal pourrait être le Messie qu'attend le peuple juif[70].

Ce messianisme ou cette « messianité » ne consiste pas simplement en l'espérance d'un monde meilleur, nourrie par les promesses que recèlerait la brillance d'un jeune héros[71]. Comme l'ont montré Carole Auroy et Maxime Decout, la trajectoire messianique de Solal ne se fait pas *malgré* l'échec mais *avec* et *dans* l'échec. Une « tension demeure entre la défaite réitérée […] et le terme radieux qu'un regard de foi ose espérer derrière l'horizon », énonce Carole Auroy[72]. Cette tension est formulée comme une équation par Maxime Decout, qui, rejetant l'idée de sa résolution en termes dialectiques – qui supposeraient le dépassement de l'une par l'autre –, étudie la possibilité que « Solal [soit] cette figure emblématique du messianisme juif toujours déçu mais pourtant toujours relancé[73] ». D'où la nécessité, en prenant

[68] Nous reprenons à notre compte les termes conclusifs du chapitre de Carole Auroy consacré à la genèse de la trajectoire messianique de Solal, *Albert Cohen, une quête solaire*, *op. cit.*, p. 62. « […] peu à peu, il se trouve amené à intérioriser le passage par le dépouillement que préfigure son entreprise initiale, à le vivre dans son être et dans sa chair ». Notre hypothèse est que la rencontre de figures de mendiants à la faveur du hasard des rues et le spectacle de leur misère sont des catalyseurs essentiels de cette quête messianique.

[69] M. Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 141.

[70] Carole Auroy consacre la deuxième partie de son ouvrage à « La trajectoire messianique » de Solal, qu'elle lit à travers le prisme du modèle mythique du cycle cosmique décrit par Mircea Eliade : « création, développement d'une histoire, retour au chaos. » C. Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, *op. cit.*, p. 94. « Revêtant des traits messianiques, le héros fixe le point en lequel l'histoire trouve sens » *Ibid.*, p. 97. Ce messianisme, montre-t-elle, prend deux visages : celui du Christ et celui d'Israël. Maxime Decout montre, lui, que Solal est le lieu de rencontre de multiples faisceaux de messianités, ce qui est d'ailleurs congruent avec la pluralité intrinsèque au messianisme biblique. M. Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 150-159.

[71] Maxime Decout propose de parler de messianité(s) à propos de Solal, un terme désignant « une promesse, un espoir, là où le messianisme est un achèvement ». M. Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 151.

[72] C. Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, *op. cit.*, p. 96.

[73] M. Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 313. Decout s'appuie notamment sur les travaux de Gershom Scholem pour expliquer que le Messie est une nécessité irréalisée d'un avenir qui fait de la vie juive une « vie en sursis », où « rien n'est jamais acquis définitivement ni accompli irrévocablement ». Gershom Scholem, *Le Messianisme juif* [1971], traduit par Bernard Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 66.

appui sur les apports de ces études critiques, de nous intéresser non pas à la trajectoire de Solal en tant que telle, mais à ce que recèlent les éléments qui, précisément, « relancent » le messianisme. S'il convient donc de prendre acte de la dimension messianique que signalent les oscillations de la trajectoire de ce personnage, il s'agit aussi d'envisager une autre piste d'interprétation de ces oscillations. Cette piste sera légèrement différente de celles énoncées jusqu'ici, à savoir une difficile fidélité aux origines couplée à une assomption profonde des messianités juives.

Il y a un rapport d'identification de Solal aux figures de rebut, qu'elles soient triviales ou mythiques. N'est-il pas appelé « l'homme de douleur » par les vieillards qui le suivent[74] ? Le personnage ne reprend-il pas à sa charge « la folie héroïque de la Passion du Christ[75] » dans les dernières pages de *Solal,* où il erre dans les villes et les campagnes, se rangeant du côté des faibles et des souffrants, tout en cédant parfois (contrairement au Christ) à la tentation de se sentir supérieur à la foule, selon le cycle d'oscillation qui le caractérise ? Ce parcours de souffrance est renouvelé dans *Belle du Seigneur* où, « cette fois, il tire sa stature messianique non seulement d'une communion de souffrance et d'amour avec une humanité meurtrie, mais également une mission salvatrice précise […] : il s'agit de plaider auprès des puissances occidentales la cause des Juifs allemands, afin de sauver son peuple du génocide[76] ». Notons que cette mission n'aboutira pas, pas plus que la mission rédemptrice dans laquelle consiste le projet de Solal au début de *Belle du Seigneur* – séduire sa belle sous les traits d'un vieux Juif errant, afin, par un geste fou, de prouver que l'amour de pitié existe et peut prévaloir sur les autres formes dévoyées de l'amour[77]. Il est d'ailleurs notable que ce soit, indirectement, l'oncle Saltiel, qui lui donne le conseil de se lancer dans cette folle entreprise. Au chapitre XXXV de *Mangeclous*, il est mis à contribution par son cher neveu qui, ne sachant quelle voie suivre pour séduire Ariane, se dissimule derrière le personnage d'une fable composée à l'intention de son

[74] *S,* p. 327. Dans une note de son édition, Philippe Zard rappelle l'origine de l'expression qui provient d'*Ésaïe*, LIII, 3 : « Méprisé et abandonné des hommes, homme de douleur et habitué à la souffrance, semblable à celui dont on détourne le visage, nous l'avons dédaigné, nous n'avons fait de lui aucun cas. » On se rappelle que c'est précisément ce motif iconographique de l'homme de douleur (*Man of* Sorrows) que le peintre de la nouvelle de Zangwill veut représenter, dans « *The Model of Sorrow* ».

[75] M. Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 201.

[76] C. Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, *op. cit.*, p. 68.

[77] L'amour est une de ces forces de relance. Maxime Decout parle d'un « messianisme amoureux » au sujet de Solal, au sens où il faut faire jouer « les deux morceaux du symbolum » que sont « le signifiant amoureux et le signifié messianique », rapprochés par un « prédicat commun », « l'amour entre les hommes ». M. Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 145. Raison pour laquelle il convient selon lui de ne pas séparer l'intrigue amoureuse de son sens messianique, si l'on veut rester proche de la pensée de Cohen.

oncle, pour avoir son avis. Saltiel raconte alors à ses cousins avoir « tâché, en un clin d'œil, de deviner ce qu'il préférait que son personnage fasse, et j'ai dit qu'il devait retourner avec la valise parce que j'ai bien compris que cette valise de mystère lui plaisait beaucoup[78] ». La valise vaut pour métonymie de l'assomption de sa condition juive, pour l'aveu de faiblesse que Solal endossera dans la scène d'ouverture de *Belle du Seigneur.*

Face à cette « logique du messianisme incessamment déboutée[79] », on ne laisse pourtant pas de vouloir chercher à lire un « avenir […] porteur de sens, et autre qu'une pure réitération de la mésaventure passionnelle[80] ». Dans le vide créé par le non-aboutissement d'une mission salvatrice initialement attribuée au héros mais qu'il n'accomplit pas, le lecteur peut choisir de renverser la perspective et chercher ce sens ailleurs qu'en un hypothétique lieu d'aboutissement (la fin de l'histoire, la fin du livre). Ce sens serait précisément à chercher dans ces moments de relance et de scansion où, à la croisée des chemins, Solal rencontre des figures de rebut[81].

Roboam n'apparaît que ponctuellement et disparaît pour ressurgir sous des traits flous et indistincts, sous les traits divers miséreux, à chaque début de vagabondage de Solal[82]. À l'orée de l'errance christique qui marque la fin de *Solal,* la joue blessée par un coup de cravache, commence une dérive que signale immédiatement la présence de vieillards, à la sortie du jardin de la propriété de la Commanderie, à Saint-Germain : « Derrière la grille, les vieillards attendaient. Ils le suivirent en silence. L'un d'eux baisa la main de l'offensé. Toute la nuit, ils marchèrent dans la forêt. À l'aube, les vieux frères le conduisirent vers la gare[83] ». À la fin du roman, Roboam revient encore sous les traits d'un miséreux qui le bénit[84]. C'est aussi le cas en amont, dans le chapitre XIX. Solal pense alors avoir perdu sa fiancée, ayant révélé ses origines honteuses, après quoi il rebondit et de se reconstitue un moi social présentable. Ce passage peut

[78] *M*, p. 570.

[79] M. Decout, *Albert Cohen*, *op. cit.*, p. 286.

[80] C. Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, *op. cit.*, p. 97. Elle ajoute que cet « avenir […] ne peut provenir que d'un hors-texte, imprévisible », qui nous semble en partie constitué par la rencontre des lecteurs avec ces textes.

[81] Les figures de rebut apparaissent et réapparaissent souvent à des points de croisement, ou quand Solal rejoint une gare, ainsi *S*, p. 323 *:* « Lorsque le train arriva à Saint-Germain, Solal écarta les bras et respira. Enfin, il allait la voir. Il marcha rapidement. Les vieux à bonnet de fourrure suivaient comme ils pouvaient ».

[82] Lors de sa déambulation dans Paris, les seuls points où il s'arrime sont des rencontres avec des miséreux. « Un aveugle, pourvu d'un orgue, triturait un air. Entre la misère de ce malheureux et la sienne, il lui semblait découvrir un lien mystérieux, un lien de causalité qui se perdait dans l'infini de sa vie. Il reprit sa marche. C'était la nuit maintenant. » *S*, p. 325.

[83] *S*, p. 324.

[84] *S*, p. 334.

se lire comme une prolepse par laquelle le texte, obscurément, annoncerait la longue errance finale.

Il croise encore un autre mendiant à la gare quand il quitte la demeure des Maussane :

> Au milieu de la salle, appuyé contre une table à bagages, un misérable de soixante années de loques crevait de faim, se chauffait, regardait son sort et espérait que demain on lui donnerait une charrette d'annonces à pousser. « Et ça sera toujours une pièce de trois francs. » Un vieil enfant perdu, sans famille, sans femme et sans enfants ; seul, sans ruse et de beaux yeux bleus. Solal le regarda longuement, attiré par le plus grave spectacle de la terre. Cette misère était à lui. Elle lui était chère, crève-cœur, terrible et familière. Il y puisait des forces pour plus tard. Mais il ne savait pas encore le sort qui l'attendait. Il savait seulement qu'il était responsable de cet abandon.[85]

Contrairement à d'autres passages où pauvreté et exil existentiel sont réunis dans une figure de vieux Juif errant, il n'est pas fait ici mention de judaïsme (le vieux remercie Solal qui lui offre son portefeuille par un cri murmuré en patois poitevin « Jésus Marie Joseph ! »). Ce qui prime ici est l'absence de toute attache. Pas d'élan pour sortir de sa condition (« sans ruse ») : tel est le seul signe distinctif, hormis ses yeux bleus. C'est ce qui suscite l'attention de Solal et le conduit à s'y identifier : il y voit une misère qui « était à lui ». La prouesse du passage consiste ici à concilier la simplicité du récit – un long regard et le sentiment qu'il faut répondre au spectacle – et la désignation d'un hors-texte très présent (« Mais il ne savait pas encore le sort qui l'attendait »). Ce « sort » pourrait (et pourrait ne pas) se trouver dans la suite du texte. Ce spectacle est présenté comme pourvoyeur de « forces pour plus tard », annonce allusive que le lecteur est libre d'interpréter comme il le voudra. Le « plus tard » pourrait désigner l'errance christique des derniers chapitres de *Solal,* ou encore annoncer l'*explicit* de *Mangeclous,* où Solal va endosser « l'immonde manteau » de Jérémie pour, grimé en vieux Juif, entreprendre son pari fou de séduction par la pitié[86]. « [P]lus tard » désigne peut-être enfin le passage qui suit immédiatement cette scène, où Cohen intervient et fait dévier le texte d'un point de vue générique. S'adressant à Dieu et à la douleur que ce Dieu autorise, l'auteur énonce un entremêlement d'impressions où se rencontrent colère et sentiment infini de responsabilité : « Car si Tu es Dieu, je suis homme[87] ». La suite du texte verse dans l'onirique, sinon le

[85] *S*, p. 223.

[86] *M,* p. 654.

[87] « Oh Dieu, Dieu Tu es et cependant Tu acceptes que cette douleur existe. Quel mal T'a fait ce vieil abandonné pour que Tu le châties si injustement ? Que T'avons-nous fait pour que Tu sois aussi dur avec nous ? De quel droit nous frapper ainsi pendant nos pauvres années de vie ? À genoux devant Ton étincellement, je crie contre Toi et je demande justice pour mes frères de la terre. Nous sommes si malheureux. Je porte leur malheur. S'il se passe

fantastique : le vagabond accompagne Solal jusqu'à ce qu'il prenne son train, le salue d'un geste simple en « soulevant sa casquette » et revient, quelques lignes plus tard, s'étant transformé en Roboam : « Sur la route éclairée par le train, Roboam Solal marchait, poussant sa foi et son bazar roulant. Le vieux reconnut Solal illuminé et le bénit d'une main écartée en deux rayons[88]. »

Dans cette fin de chapitre couronnée par un geste lumineux de bénédiction, on serait tenté de chercher le sens d'un passage spectaculaire qui annoncerait les errances futures de Solal et qui les rédimerait. Mais il nous semble que ce sens réside tout autant dans les ponctuations suspensives qui scandent le texte de Cohen, par l'intervention de personnages marginaux aux contours flous qui reviennent, comme par un ressac, symptômes d'un état que le langage n'aurait pas encore formulé. Ces figures créent ainsi des trous dans le récit, faisant signe vers un vide dans lequel le lecteur, avec Solal, se sent précipité.

2. De quoi la séduction est-elle le nom ?

2.1. Déviation, reconfiguration

Si les figures de rebut ne sont pas, au sens commun du terme, séduisantes, elles entraînent une séduction au sens « de déviation, d'entraînement à l'écart de la route première[89] ». Enquêter sur les figures qui nous occupent exige à ce stade de comprendre de quoi la séduction qu'elles exercent est le nom, à commencer par ce pas de côté auquel elles invitent.

La « route première », ou centrale, a une dimension plus ou moins importante selon les récits étudiés. Quasi absente dans l'œuvre de Cossery, où le contournement est la règle, elle occupe une place de taille dans celle de Cohen. Le narrateur y décrit souvent, par de petites vignettes fulgurantes de justesse, l'ordre normal des choses, cet univers où les chemins ne sinuent pas. Au cours de l'une de ses oscillations, Solal, qui a rencontré le regard du mendiant,

trop de temps sans que Tu écoutes, je me lèverai et je contesterai avec Toi. Car si Tu es Dieu, je suis homme. » *S,* p. 223-224.

[88] *S*, p. 224. Au sujet de ce geste, Philippe Zard rappelle, dans la note de l'édition Quarto, qu'il est inspiré de la bénédiction des *conahim* et que, d'après Pagnol, Cohen aimait à l'accomplir. Le geste revient dans l'*explicit* du roman, attribué à un miséreux qui « écartait les mains en rayons et attendait ». *S,* p. 334.

[89] M. Roman et A. Tomiche (dir.), *Figures du parasite*, *op. cit.*, p. 100.

regarde par la fenêtre du train. Il contemple la campagne tranquille (où il apercevra Roboam juste après ce passage) :

> Les hommes issus d'une terre rentraient chez eux et n'avaient rien à cacher et demain était sûr et leur mission à eux était de faire des trous dans les champs ou dans les ventres d'autres hommes. Un chien montait bonassement une pente.[90]

Le paysage est sillonné de routes sans chemins de traverse. Le seul animal mentionné est absorbé par cette logique où prévaut la certitude : l'adverbe « bonassement » accolé au chien l'anthropomorphise, il semble suivre une voie qu'on lui indique. Les actions des hommes sont des repères rassurants au sein d'existences semblables où cultiver et tuer ressortissent à un même projet global, que nul ne questionne. Pas de place pour le manque, dans un tel tableau ; tout est obturé, même les « trous » semblent comblés par le fait qu'ils répondent à une mission.

Une notion similaire de colmatage émane de la perception qu'a Solal de certains ressortissants de nationalités qu'il associe à l'abondance et à un certain mode de vie occidental ne laissant aucune place au vide. Ainsi, au début du sommaire de son errance (qui occupe quatre années de sa vie, entre ses dix-sept et ses vingt-et-un ans), juste avant sa rencontre avec Roboam, il est sur un bateau en partance pour l'Espagne, où il espère retrouver Adrienne de Valdonne. Le discours indirect libre qui retranscrit ses pensées désigne « les Anglais, gorgés de soda et de certitude, [et les] Américains convaincus, joyeux et inutiles[91] ». Le jeu des caractères se poursuit : tandis que l'Arménien « enl[ève] la crasse verte qui feutrait les intervalles des orteils, en fabriqu[e] une boulette qu'il fai[…]t rouler et […] la contempl[e] comme si elle était sa destinée[92] » (le spectacle gagne le cœur de Solal, qui lui donne les dix francs qui lui restent), les Hollandais s'activent par une marche utile pour leur digestion. Vision des nationalités dont il ressort que les lignes de partage entre Orient et Occident, Nord et Sud, se superposent à un clivage d'ordre existentiel entre, d'une part, inclinaison pour le vide, l'oisiveté et le doute et, d'autre part, attachement à une vie jugée bonne à condition d'être meublée, remplie. Au zeugme, mettant le soda et la certitude des Anglais sur le même plan, répond la détermination des Américains (toutefois dits « inutiles », ce qui détone un peu de l'ensemble), alors que le

[90] *S*, p. 224.

[91] *S,* p. 136.

[92] *Ibid.* C'est un geste dont Mangeclous est, du reste, un adepte, notamment lorsqu'il médite activement. *M*, p. 371 : « Il ramena sa jambe droite sur son genou gauche, s'empara de son pied, sortit d'un coup d'ongle en spatule la crasse épaisse d'un beau vert foncé qui feutrait les interstices des orteils et, pour mieux réfléchir, en fit de petites boules qu'il posa sur la table au grand dégoût des autres Valeureux, gens de scrupuleuse propreté. »

doute anime l'Arménien oisif, comme les Russes, qui « hésit[ent] », sans que la narration nous dise l'objet de cette hésitation, élevée par l'intransitivité à une dimension métaphysique.

Face à un tel tableau où affleurent certaines obsessions de Cohen prompt à jouer avec des stéréotypes vite campés, Solal éprouve soudain une incertitude quant à sa propre identité : « Et lui, de quelle nationalité était-il, à propos ? Il regarda son passeport. Ah oui, citoyen hellénique. Drôle. » Cette amnésie momentanée sape discrètement l'idéologie dominante faisant la nationalité et de son caractère officiel une donnée incontournable de l'existence moderne, donnée que Solal a tôt fait d'oublier. Qu'il soit « citoyen hellénique » implique que l'île de Céphalonie, inventée par Cohen, appartient à la Grèce dans l'univers fictionnel. Le parallèle s'impose avec le destin de l'auteur. Cohen est né en 1895 dans l'île de Corfou qui, comme la Céphalonie de fiction, appartient à la Grèce – et ce depuis 1863 – et est située dans l'Empire ottoman. La famille Cohen (en fait Coen, comme en atteste l'acte de naissance d'Albert, rédigé en grec, langue dans laquelle le h n'existe pas) a conservé la nationalité ottomane car son grand-père paternel, Abraham Coen, est originaire de la région de Janina où se recrutaient les janissaires du sultan[93]. Il y a, dans ce rappel désinvolte de la nationalité de Solal, une manière de pointer un écart qui a marqué la vie de Cohen dès sa naissance, et dont il s'inspire librement pour la trajectoire de son personnage. On peut y lire en outre le soulignement d'un certain arbitraire dans lequel peut consister l'appartenance nationale, pour des personnes nées dans des territoires ayant appartenu à des puissances impériales et/ou coloniales ou subi des partages résultant du désordre de leurs ambitions concurrentes. Le narrateur suggère par là que ce n'est pas la donnée la plus importante pour comprendre un être, et cela vient immédiatement complexifier la portée de la série de vignettes stéréotypées qui précède.

Ce point nous rappelle à la dimension en partie autobiographique des trois œuvres que nous étudions, qui restent toutefois bien écartées de récits de vie contés selon un pacte établi le long d'une route droite. Sans doute le terme d'endofiction, forgé par Crystel Pinçonnat, conviendrait pour poursuive l'analyse de deux de ces œuvres au prisme de leurs personnages de marginaux : on veut parler ici de l'œuvre de Zangwill et de Cohen. Crystel Pinçonnat désigne par endofiction « cette fable de soi produite depuis l'intérieur de la nation » par des héritiers de l'immigration[94]. Elle ajoute que le propre de ces fables est de « dessine[r] et structure[r] une

[93] *Solal et les Solal*, p. 31-32.

[94] Crystel Pinçonnat, *Endofiction et fable de soi : écrire en héritier de l'immigration*, Paris, Garnier, 2016, p. 345.

dramaturgie spécifique, qui met en relief la façon foncièrement contrastive dont le sujet se construit dans le pays d'accueil et s'articule dans sa langue[95] ». Subsumer l'œuvre de deux des trois auteurs de notre corpus sous cette catégorie suppose d'en élargir un peu l'acception[96]. On soutiendra que Zangwill et Cohen sont des « héritiers » de l'immigration (respectivement une immigration des confins de l'Europe de l'Est et de l'Europe du Sud) et ce, même si Cohen était enfant lors du départ de Corfou. Les fables de ces deux auteurs ont moins pour objet le fait migratoire en tant que tel, que « les processus de transformation et mixité qu'il engendre pour les générations suivantes[97]». Ces mots, appliqués par Myriam Geiser dans un tout autre contexte à la littérature beur, conviennent encore mieux à l'auteur de *Children of the Ghetto* et *Grandchildren of the Ghetto,* qu'à Cohen, chez qui il est beaucoup question de transformation, mais peu de mixité.

Considérons l'autre pierre d'achoppement de l'application de ce terme d'endofiction à l'œuvre de Cohen : ce sont des fables produites « depuis l'intérieur de la nation ». Or, si Zangwill écrit depuis l'Angleterre (et même Londres), Cohen, lui, écrit la majeure partie de son œuvre fictionnelle en Suisse, à Genève, et non en France. Toutefois, comme on l'a exposé dans le premier chapitre de cette étude, une partie de la formation intellectuelle et littéraire de Cohen a lieu en France, dans un lycée du centre de Marseille où il obtient son baccalauréat, avant de partir pour la Suisse. Il passe aussi du temps à Paris, notamment au milieu des années 1920, où il dirige l'une des revues importantes de l'époque, *La Revue juive* (aux Éditions de la NRF) dans laquelle publient des figures centrales des lettres françaises comme Paul Morand, Pierre Drieu la Rochelle et Marcel Proust. Enfin, ses œuvres sont matériellement produites depuis l'intérieur de la nation française, puisque *Solal* paraît aux Éditions de la NRF en 1930, que sa pièce *Ézéchiel* est jouée en représentation au théâtre de l'Odéon puis à la Comédie-Française, et qu'il restera fidèle à Gallimard pour le reste de son œuvre.

« *The Empire writes back from within* ». Par ces termes, Crystel Pinçonnat décline le titre d'une référence incontournable des études postcoloniales, *The Empire Writes Back* qui, déjà,

[95] *Ibid.*

[96] Crystel Pinçonnat construit la notion d'endofiction à partir d'une étude mettant regard les récits produits par les héritiers de l'immigration dans deux pays : la France et les États-Unis, et parmi eux en grande majorité des auteurs issus de l'immigration respectivement algérienne et mexicaine.

[97] M. Geiser, « La "littérature beur" comme écriture de la post-migration et forme de "littérature-monde" », art cit, p. 127.

reprenait une phrase (écourtée) de Salman Rushdie (« *the Empire writes back to the center* »)[98]. L'idée sous-jacente est que, pour des écrivains originaires de pays marginaux par rapport à un centre impérial ou jadis impérial, le facteur consistant à écrire en « héritiers de l'immigration […] non pas depuis les périphéries de l'empire mais depuis le centre de la nation, son intérieur […] est essentiel et détermine leurs stratégies[99] ». Dans la lignée d'un vaste champ critique défriché depuis les années 1980, on entend ici la relation postcoloniale en un sens plus large que celui supposant qu'un pays ait subi une colonisation par un autre, le suffixe « post » ayant une valeur plus logique que chronologique : le postcolonial désigne alors (pour la dénoncer) l'entreprise de domination exercée, de tous temps et en tous lieux, par l'Occident blanc. Sans prétendre vouloir aborder tous les livres de Zangwill, Cohen et Cossery sous cet angle, on voudrait souligner qu'une partie d'entre eux opèrent en effet cette action de « *writing back* » par la manière qu'ils ont de « répondre aux cultures métropolitaines, faire craquer les récits européens »[100]. *Solal* et *Children of the Ghetto*, particulièrement, revisitent des formes

> […] qui ont fait la grandeur des littératures nationales occidentales et ont produit l'essentiel des classiques contemporains : le récit d'enfance, le *Bildungsroman* et le récit de vocation qui toutes mettent en jeu la construction d'un individu et relèvent du récit de fondation.[101]

Solal tient en effet des deux premiers types de récits cités : le récit d'enfance et le *Bildungsroman.* En ce qui concerne Zangwill, *Children of the Ghetto* tient des trois formes. Ce roman suit la trajectoire d'Esther Ansell, double de l'auteur, qui trouve sa voie à l'issue de la deuxième partie : ce sera l'écriture et l'engagement social – double vocation qui fut aussi celle de Zangwill dont la fin de la vie sera marquée par un engagement politique militant (droits des femmes, sionisme hétérodoxe). En mettant en scène le parcours d'un héros ou d'une héroïne dont la vie est marquée par l'héritage de la migration, soit au premier degré (Solal) soit au second degré (Esther), les auteurs évoquent leur propre manière de se vivre en héritiers de la migration. Ils se donnent un terrain d'exploration pour envisager les différentes manières de se

---

[98] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, New York, Routledge, 1989. La phrase de Salman Rushdie provient de « The Empire Strikes Back with a Vengeance », *The Times,* 3 juillet 1982. La phrase de Crystel Pinçonnat se trouve dans *Endofiction et fable de soi*, *op. cit.*, p. 133.

[99] C. Pinçonnat, *Endofiction et fable de soi*, *op. cit.*, p. 133.

[100] *Ibid.* Crystel Pinçonnat cite la traduction française de l'ouvrage d'Edward Saïd de P. Chemla : *Culture et impérialisme,* Fayard / Le Monde Diplomatique, Paris, 2000, p. 38. Edward Saïd, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage, 1993.

[101] C. Pinçonnat, *Endofiction et fable de soi*, *op. cit.*, p. 133.

positionner quant au statut de marginal ou de rebut que le (ou les) pays d'accueil leur accole(nt). Un motif important de ce type de récits canoniques de fondation est la « maison familiale, lieu d'ancrage reliant trois générations[102] ». Ce motif d'un espace habité par les aînés est travaillé de manière peu conventionnelle dans les œuvres. Dans *Solal*, la maison d'enfance apparaît au premier chapitre, c'est la maison d'un rabbin ouverte aux visites de quiconque le souhaite dans l'île. La seule apparition de la mère est fugace et déplaisante[103] ; la généalogie de Solal est beaucoup plus fortement incarnée par son oncle et ses cousins, qui traversent aussi cette maison. Dans *Children of the Ghetto*, la maison habitée par trois générations existe également : Esther, orpheline de mère, vit avec ses frères, ses sœurs, son père et sa grand-mère. Celle-ci est une figure assez stéréotypée du *ghetto* : une fois arrivée en Angleterre (« *imported from Poland* »), elle reste dans la maison, se contente d'y dormir et de commenter les faits et gestes des uns et des autres[104]. Elle représente une version traditionnelle et assez rigide d'un judaïsme, avec lequel Esther se sent en décalage. Elle s'entendait mal avec sa brue, et ses paroles ne sont pas comprises par le jeune frère d'Esther, Benjamin qui, éduqué dans une école en dehors du *ghetto*, n'a pas appris le *yiddish*. Une telle incompréhension souligne le décalage qui existe et se creuse à cette époque, entre des générations qui coexistent[105]. De l'incidence de ses propos, souvent amers, rien n'est transcrit sur la psyché d'Esther. La grand-mère n'est pas une figure de transmission. Esther choisira d'autres modèles pour se former et construire sa pensée, comme on va le voir par la suite.

---

[102] *Ibid.*, p. 134.

[103] « Rachel Solal, une épaisse créature larvaire, se mouvait avec difficulté ». *S*, p. 90

[104] « *The grandmother, imported from Poland, did not take kindly to her son's wife, whom she found wanting in the minutiae of ceremonial piety and godless enough to wear her own hair. There had been, indeed, a note of scepticism, of defiance, in Esther's mother, a hankering after the customs of the heathen, which her grandmother divined instinctively and resented for the sake of her son and the post-mundane existence of her grandchildren.* » *CG,* p. 123. « La grand-mère, importée de Pologne, s'entendait mal avec la femme de son fils, à qui elle reprochait son manque de respect pour les plus petits détails des règles rituelles, et d'être mécréante au point de garder ses propres cheveux. Il y avait, en effet, chez la mère d'Esther, un brin de scepticisme et de défi, une aspiration aux coutumes des Gentils que la grand-mère avait devinée d'instinct et qui l'indignait par souci du sort de son fils et de ses petits-enfants dans l'au-delà ». *EG*, p. 90.

[105] Zangwill s'avère capable de plus d'inventivité et de radicalité quant à la représentation de personnes âgées dans des récits postérieurs, comme l'a montré Alice Crossley, « Odd Age, Old Age, and Doubled Lives: Asynchronicity and Ageing Queerly in Israel Zangwill's Short Stories », *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2021. Il met déjà au défi la polarité conventionnelle entre jeune et vieil âge dans le chapitre XVII de *Children of the Ghetto,* « The Hyams's Honeymoon », beau portrait d'un amour renaissant dans un vieux couple, s'inscrivant dans un schéma original de récit de postmigration où des parents choisissent de quitter l'Angleterre où ils avaient émigré pour rejoindre les États-Unis afin d'éviter à leurs enfants d'avoir à peser sur eux et de les laisser la liberté de vivre comme ils l'entendent.

Le parcours d'Esther et celui de Solal ne se résument pas à rejoindre l'une des trois résolutions suivantes : au choix, « l'assimilation, l'aliénation ou la construction d'une identité mixte[106] ». Plutôt que de suivre l'un de ces trois modèles, ils avancent et évoluent selon une modalité qui, selon Pinçonnat, est un élément fondamental au sein de l'endofiction : « la structuration du sujet en tant que configuration narrative mouvante[107] ».

> Le protagoniste se construit en effet et dans l'assomption de son histoire familiale, gage majeur de sa cohérence, et dans ses affiliations multiples au pays d'accueil, deux éléments qui constituent le fil et la trame d'un même processus.[108]

Face aux textes étudiés, il n'y a pas lieu d'engager une lecture de type contractuel afin d'établir si l'auteur raconte ou non la vérité sur sa vie. Il s'agit plutôt de se rendre sensible à la « circulation d'éléments disparates » qui signalent la prégnance plus ou moins forte à tel ou tel moment du récit, d'une appartenance communautaire, et la volonté variable de l'assumer. Le « moi minoritaire » peut « en un clin d'œil », changer d'identité, « produisant ainsi une version sérielle du moi. Sans pour autant perdre son unité, son être – qu'il soit communautaire ou national, selon les fluctuations – est incessamment défait et recomposé[109] ».

De quel sujet, de quel « moi minoritaire » parle-t-on ici ? Celui de l'auteur, ou bien celui du héros ou de l'héroïne ? Ou serait-ce encore le « moi » des figures marginales dont ce ou cette dernière croise la route ?

En appréhendant les textes à l'étude comme des récits où opère un « jeu de reconfigurations permanent[110] » de l'identité des personnages, on est invité à accorder plus d'attention aux personnages marginaux avec lesquels des affiliations se nouent, à la faveur d'affinités imprévues. C'est pourquoi on voudrait reconsidérer sous ce prisme les couples envisagés dans la première partie de ce chapitre, avant d'y ajouter un troisième couple : Esther et « Dutch Debby », dans *Children of the Ghetto*.

---

[106] C. Pinçonnat, *Endofiction et fable de soi*, *op. cit.*, p. 153.

[107] *Ibid.*, p. 153.

[108] *Ibid.*, p. 155.

[109] *Ibid.*, p. 155-156.

[110] C. Pinçonnat, *Endofiction et fable de soi*, *op. cit.*, p. 155.

2.2. « *Unfamiliarity in the midst of familiarity*[111] »

Voyons le peintre et son modèle de douleurs. Un indice de ce que l'auteur de « *The Model of Sorrow* » a mis quelque chose de lui-même dans le personnage du peintre est que Zangwill, tout jeune publiciste, confessait déjà sa fascination pour les *schnorrers* en des termes qui ressemblent à s'y méprendre à ceux de son personnage de peintre lorsqu'il s'entiche du mendiant, se « lamentant de la disparition de cette apparition pittoresque dans le paysage commun[112] ». Si rien n'indique que le personnage du peintre fût héritier de l'immigration, il se métamorphose et se reconfigure au contact du mendiant Quarriar*,* et même, se marginalise (« *I, too, must become a rag-sorter* »). Dans cette nouvelle, le personnage principal est peu à peu happé par le récit d'une migration et de ses suites, qui ont un impact essentiel sur sa trajectoire au point de provoquer sur lui une révélation d'ordre esthétique (récit d'une vocation). Dans les couples à configurations multiples auxquels on se réfère par l'intitulé « Solal et les vieillards », ces derniers sont les catalyseurs des oscillations qui animent la trajectoire du jeune homme. Sans jamais perdre tout à fait son identité, celui-ci ne cesse de la chercher et pour cela, évolue, se déguise, hésite entre différents rôles, prenant des tournants radicaux lorsqu'il se trouve au contact des figures rebutantes, toujours vagabondes et âgées. Parce qu'il bute sur elles, il est enclin à s'en éloigner en même temps et parce qu'il s'y retrouve en puissance et se projette en elles. Dans un cas comme dans l'autre, les personnages rebutants agissent de sorte à faire dévier le personnage principal de sa route par la désignation d'un vide que le protagoniste sent déjà présent en lui.

Si l'on se tourne maintenant vers Esther dans *Children of the Ghetto*, on observe un mécanisme similaire : c'est en se confrontant à des figures rebutantes, synonymes d'échec social, qu'Esther entrevoit un avenir différent. De telles figures agissent non pas comme contre-modèle, au sens où Esther souhaiterait à tout prix se distinguer de ces figures d'échec, mais au sens où elles déclenchent chez elle une métamorphose. Le chapitre IX du premier tome, « Dutch Debby », est consacré à une figure féminine de pauvreté et du rebut :

---

[111] *CG,* p. 435.

[112] Lors de ses premiers pas de journaliste au *Jewish Standard*, à vingt-deux ans, Zangwill déplorait la disparition du *schnorrer* dans les villes : « *he lamented the disappearance of this "picturesque apparition from the communal landscape*" ». Voir l'introduction écrite par Edna Nahshon à *The King of Schnorrers* pour l'édition des pieces de théâtre de Zangwill : *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays: Three Playscripts*, *op. cit.*, p. 390.

> *Debby was a tall sallow ungainly girl who lived in the wee back room on the second floor behind Mrs Simons and supported herself and her dog by needle-work. Nobody ever came to see her, for it was whispered that her parents had cast her out when she presented them with an illegitimate grandchild. The baby was fortunate enough to die, but she still continued to incur suspicion by keeping a dog, which is an un-Jewish trait.*[113]

Quoique faisant partie du *ghetto*, Debby « la Hollandaise » reste à sa marge, comme en témoigne son surnom, par lequel on ne cesse de la rappeler à la situation d'un exil qui n'est pas adouci par l'intégration dans la communauté : elle vit dans un recoin minuscule, à l'arrière d'un appartement, seule, et l'animal dont elle s'occupe la marginalise plus encore. Pour Esther, la rencontre avec cette jeune femme plus âgée qu'elle, ayant déjà subi les avanies de l'existence, est un tournant, à deux reprises dans le roman. Il est précisé dans un commentaire anté-diégétique qu'Esther l'a rencontrée un an avant que l'histoire ne commence, et que « sa vie en fut changée[114] ». Le recoin où vit Debby est un lieu où Esther se réfugie pour lire :

> […] *there, by the open window, overlooking the dingy back yard and the slanting perspectives of sun-flecked red tiles where cats prowled and dingy sparrows hopped, in an atmosphere laden with whiffs from a neighboring dairyman's stables, Esther lost herself in wild tales of passion and romance. She frequently read them aloud for the benefit of the sallow-faced needle-woman, who had found romance square so sadly with the realities of her own existence*.[115]

La mansarde de Debby devient une échappatoire essentielle, lieu de lecture et de rêveries mais aussi de conversations amicales et libres où Esther a la place d'exprimer son point de vue sur le monde, les comportements qu'elle analyse, comme ceux de son institutrice, et les petits abus que les adultes se permettent. C'est une sorte de premier lieu alternatif synonyme de liberté pour la jeune fille qui, libérée de la charge de ses frères et sœurs (le chapitre précédent s'intitule « *Esther and her children* », décrivant éloquemment ce qu'implique sa situation d'aînée au sein

[113] *CG*, p. 160. « Debby la Hollandaise était une grande fille disgracieuse, au teint cireux, qui vivait au deuxième étage dans la minuscule chambre située derrière le logement de Mrs Simons et gagnait sa vie et celle de son chien en faisant des travaux d'aiguille. Personne ne venait jamais la voir parce que, chuchotait-on, ses parents l'avaient chassée quand elle leur avait présenté un petit enfant illégitime. Le bébé eut la chance de mourir, mais sa mère continuait de soulever la suspicion, car elle avait un chien, coutume rarissime chez les Juifs ». *EG*, p. 138.

[114] *EG*, p. 138. « *A year before we got to know Esther Ansell she got to know Dutch Debby and it changed her life. » CG*, p. 160.

[115] *CG*, p.160. « Là, devant la fenêtre ouverte sur la minable cour et les perspectives pentues de tuiles rouges tachées de soleil où des chats rôdaient et où sautillaient de ternes moineaux, parmi les effluves des étables d'un laitier voisin, elle se plongeait dans des histoires romanesques et passionnées. Elle les lisait souvent à voix haute pour en faire profiter la couturière au teint cireux qui avait rencontré si peu de romanesque dans les tristes réalités de son existence. » *EG*, p. 139.

d'une fratrie d'orphelins de mère), y bénéficie d'un espace sûr, ouvrant des perspectives sur le reste du monde, au-delà de sa famille et au-delà du *ghetto*, où elle s'épanouirait davantage[116]. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le même chapitre consacré à « Dutch Debby » s'achève sur la description des flâneries d'Esther dans Victoria Park, l'immense parc dans l'est de Londres où se déploie le contact avec une nature qui lui délivre des leçons, selon le caractère de la saison ; ainsi lorsqu'elle parvient à convaincre Debby de rompre avec sa vie retirée et de se joindre à elle, une « indéfinissable mélancolie émana[n]t du paysage desséché » de l'automne (« *an indefinable melancholy about the sere landscape* ») devient une clé permettant à Esther de comprendre la nature de la tristesse de Debby, un chagrin d'amour dont le récit n'est jamais fait directement[117].

Il n'est pas non plus dit explicitement pourquoi Debby change la vie d'Esther, mais on comprend que cela a partie liée avec le loisir qu'elle lui offre : bénéficier d'une chambre (presque) à soi, rêver et lire. Plus tard, quasiment à la fin du roman, la figure rebutante de Debby revient à un moment crucial, sur lequel on s'attardera. Il faut d'abord reprendre les circonstances dans lesquelles elle la retrouve, au sein d'un récit du « retour » au *ghetto*.

Esther, qui a passé plusieurs années chez les Goldsmith, ses bienfaiteurs du *West End*, a décidé de quitter une vie de confort et d'aisance pour faire un « Retour » (titre que donne la traductrice au chapitre intitulé en anglais « *Going Home* »). En quoi consiste ce retour ? La famille d'Esther a désormais émigré aux États-Unis. « *Home* », en anglais, mêle le domicile et l'origine, le foyer culturel et familial : il n'y en a plus pour Esther, ou bien s'il existe, c'est dans l'idée transculturelle et trans-géographique du *ghetto*. Elle s'en retourne donc dans le *ghetto* de l'*East End* où elle a grandi, même si sa famille l'a quitté, en attendant d'avoir assez d'argent pour, à la fin du roman, concrétiser sa résolution de partir pour l'Amérique. « […] *meantime*

[116] La proximité d'Esther avec Debby est vue d'un mauvais œil par la grand-mère qui pense devoir protéger son fils des ambitions maritales venues de femmes insuffisamment religieuses : « *Esther is with Dutch Debby. She's always with her. Dutch Debby pretends to love her like a mother—and why? Because she wants to be her mother. She aims at marrying my Moses. But not for us. This time we shall marry the woman I select. No person like that who knows as much about Judaism as the cow of Sunday, nor like Mrs. Simons, who coddles our little Sarah because she thinks my Moses will have her. It's plain as the eye in her head what she wants. But the Widow Finkelstein is the woman we're going to marry. She is a true Jewess* […] » *CG,* p. 202.

[117] *EG*, p. 145. *CG*, p. 165.

she would go back to the districts and the people she knew so well, and accustom herself again to the old ways, the old simplicities of existence. »[118]

Elle s'habille de façon modeste et, refusant les services d'un fiacre auxquels elle préfère la marche et le premier bus de la journée, s'enfonce dans le *ghetto* qu'elle trouve inchangé, mais qui la trouve changée :

> *There was a sense of blankness in the wanderer's heart, of unfamiliarity in the midst of familiarity. What had she in common with all this mean wretchedness, with this semi-barbarous breed of beings? The more she looked, the more her heart sank. There was no flaunting vice, no rowdiness, no drunkenness, only the squalor of an oriental city without its quaintness and color.*[119]

Le sentiment qui traverse Esther est moderne, paradoxal : c'est celui d'une ville qui a changé mais qui n'a pas changé, d'une familière étrangeté qui dérange. Plus que le phénomène extérieur qui le provoque, ce que désigne ce sentiment est un petit écart incontrôlé qui se loge dans la conscience-même de l'observateur. On pourrait encore lire cette description sous l'angle baudelairien, Esther traversant le *ghetto* comme le « je » du poème « Le Cygne » traverse Paris. Du reste, la description de la zone urbaine pauvre chez Zangwill présente des similarités avec celles de Cossery (lecteur de Baudelaire) par le néant auquel renvoie ce spectacle : la succession de privatif (« pas […] de vices, pas de tapage, pas d'alcoolisme ») montre qu'Esther est avant tout frappée par l'absence de certaines caractéristiques qu'elle s'attendait à trouver dans cette plèbe – ce qui signale combien elle fait désormais partie d'une autre classe dont elle partage les préjugés[120]. Errant dans le *ghetto* sans avoir encore buté sur un seul être qui la regarde en retour et la renvoie à un passé spectral, elle croise des enfants qui auraient pu être elle, quinze ans auparavant : « *One female mite in a dingy tattered frock sat in an orange-box, surveying the bustling scene with a preternaturally grave expression* », mais aucune interaction n'a lieu[121].

---

[118] *CG*, p. 433. « En attendant, elle retrouverait les quartiers et les gens qu'elle connaissait si bien, elle se réaccoutumerait aux anciens usages et à l'ancienne simplicité de l'existence. » *EG*, p. 502.

[119] *CG*, p. 435. « Un sentiment de vide emplit le cœur de la vagabonde, l'impression qu'elle était étrangère dans un monde familier. Qu'avait-elle de commun avec cette misère, avec ces êtres à demi-barbares ? Plus elle regardait plus elle sentait son cœur défaillir. Pas d'étalage de vices, pas de tapage, pas d'alcoolisme, rien que la saleté d'une ville orientale sans son charme ni sa couleur. » *EG*, p. 505.

[120] C'est une indifférence similaire que rencontre l'officier de police dans *Mendiants et orgueilleux* : « Pourquoi ne lui jetaient-ils pas des pierres ? Nour El Dine attendit un geste, mais rien ne vint. Toujours cette immobilité et cette indifférence morbide. » *M&o,* p. 126. Ce vide de signes distinctifs, cette décoloration de la réalité lui est insupportable autant qu'à Esther.

[121] *CG,* p. 435. « Une minuscule gamine en guenilles, assise sur une caisse à oranges, contemplait tout ce grouillement avec une expression d'une gravité surnaturelle […] » *EG*, p. 505.

La silhouette d'une autre enfant lui apparaît ensuite, chaussée de bottes trop grandes – un motif associé à Esther enfant, dès sa présentation dans l'*incipit*[122]. Esther se dédouble et perçoit, dans son moi-adulte, une menace de « contamination » ; elle souhaite préserver son moi-enfant (qu'elle projette dans ces êtres du *ghetto* dont elle fantasme l'innocence) de sa propre révolte, nourrie de sa connaissance du monde et de ses injustices :

> *Satchel in hand, the little girl sped up the stairs swiftly, despite her cumbrous, slatternly boots, and Esther, holding her bag, followed her more slowly, as if she feared to contaminate her by the touch of one so weary-wordly-wise, so full of revolt and despair*.[123]

Tandis qu'elle s'apprête à se replier, la fuite semblant la seule issue tant elle se sent acculée, c'est le souvenir du chien de Debby (mort entre-temps) qui conduit Esther devant sa porte. Le malaise prend fin et le sentiment de solitude qui l'étreignait prend une forme somatique, la laissant évanouie dans les bras de son ancienne amie. La scène pathétique des retrouvailles (« *I've come back, Debby, I've come back* ») clôture ce chapitre. Immédiatement après, dans « *A Sheal of Sequels* » (« Une Gerbe de conséquences »), s'initie le tournant que prendra Esther : elle trouvera un rôle dans le *ghetto* londonien puis, à la fin du roman, s'embarquera sur un paquebot pour un *ghetto* juif américain, ayant résolu de s'inscrire durablement dans cet espace de la postmigration dont elle embrassera les transformations, sans l'angoisse qui marque tout le chapitre XI de *Grandchildren of the Ghetto,* « *Going Home* ». Ainsi le personnage de Debby s'avère-t-il crucial dans les deux moments essentiels de la dynamique mouvante que suit le personnage d'Esther : la première sortie du *ghetto* (dont elle s'évade par la lecture et la conversation) et le retour au *ghetto*, plusieurs années plus tard. Ces rencontres à la faveur d'un coin de rue déclenchent de telles reconfigurations.

On a vu combien, chez Zangwill et Cohen, des personnages rebutants produisaient sur les trajectoires des personnages dits « principaux » des infléchissements essentiels. Ces personnages marginaux font partie de la création dynamique d'une version plurielle d'un moi-protagoniste dans lequel l'auteur semble à première vue s'être projeté. Ils rappellent (tant aux personnages qu'au lecteur) que, dans ce que l'on croit être familier, il y a de l'étranger (et dans l'étranger, du familier) et que l'identité des personnages dont on prend pour acquis la centralité

[122] *CG*, p. 73.

[123] *CG*, p. 437. « Cartable à la main, la fillette grimpait légèrement les marches, malgré ses encombrants godillots. Esther, son sac à la main, la suivit plus lentement, comme si elle craignait que le contact d'un être si désabusé, si plein de révolte et de désespoir, ne la contamine ». *EG*, p. 507.

est susceptible de dévier, de se reconfigurer. C'est d'autant plus le cas qu'ils interviennent dans des récits où la situation minoritaire favorise une tendance à l'essentialisation et à l'assignation à une identité. Ces figures marginales agissent donc, dans les fables de soi, en épaulant les « stratégies de résistance que le sujet développe pour contrer cette puissance d'assignation et se créer, parallèlement, un espace de liberté où s'inventer[124] ».

2.3. Professeurs (responsables) de désir

Dans une étude de littérature comparée faisant se croiser diverses œuvres issues d'un corpus large, transmédial et diachronique, Véronique Gély s'intéresse à la figure du parasite qui, sans être séduisant, présente incontestablement un lien avec la séduction – un lien dont la critique annonce qu'il est « complexe et ne se réduit pas à une équivalence[125] ». À propos de cette figure d'un être qui sait se faire admettre dans un espace qui n'est pas le sien sans le moyen de la force et de la victoire, elle ajoute : « cette séduction […] met […] elle-même en cause la définition du plaisir et celle du désir[126] ».

On reprendra à notre compte l'idée que certaines figures parasitiques, du fait même de leur marginalité et de leur place dans un certain cadre sociologique donné, ont, au sein de l'espace littéraire où elles interviennent, une fonction de redéfinition de ce que sont le plaisir et le désir : elles redéfinissent non seulement le plaisir et le désir des autres personnages (sur le plan diégétique) mais elles contribuent à redéfinir les notions mêmes auxquelles est renvoyé le lecteur pendant et au-delà la lecture (niveaux extradiégétique, théorique, analytique). C'est une manière de dire que le rebut orgueilleux, tout comme le parasite, a vocation à être une « figure logique de pensée[127] ».

Véronique Gély montre que, aussi bien chez Homère (*L'Odyssée*) que chez Balzac (*Le Cousin Pons*) ou Renoir (*Boudu sauvé des eaux*), si le parasite s'impose, il ne le fait « ni en usant de la force […] ni en usant de l'argent ». S'il s'impose, c'est parce qu'il pose à quiconque

[124] C. Pinçonnat, *Endofiction et fable de soi*, *op. cit.*, p. 154.

[125] Véronique Gély, « "Le moyen de chasser ce qui fait plaisir ?" Le parasite et sa séduction » *in* M. Roman et A. Tomiche (dir.), *Figures du parasite*, *op. cit.*, p. 95.

[126] *Ibid.*, p. 96.

[127] M. Roman et A. Tomiche, « Introduction », *Ibid.*, p. 11. Les autrices y rappellent que l'origine de la notion de parasite est une position sociale qui prend sens dans le cadre sociologique de l'hospitalité. « D'autres sens sont apparus au cours des siècles qui ont transposé le type dans d'autres domaine […] par analogie (du parasite social au parasite biologique) et par abstraction sémantique (en dégageant des schèmes, des principes parasites de l'échange). » Elles rappellent le texte fondateur de Michel Serres, *Le Parasite, op. cit.*, qui « raconte autrement », « plutôt qu'il n'étudie », les textes fondateurs d'une logique parasitaire.

croise sa route « l'énigme fondamentale de l'absence »[128]. L'exemple paroxystique, longuement commenté par Michel Serres, est celui de *Tartuffe*, dont Gély rappelle que « si le maître de maison se dépense pour entraîner et maintenir chez lui le parasite, c'est que lui-même a été attiré, que le parasite en puissance a su éveiller en lui un sentiment ou un besoin nouveau, lui a révélé quelque chose de lui-même[129] ». Or, quand bien même le parasite userait, comme le fait Tartuffe, « des rituels de l'hospitalité et des ressorts de la charité chrétienne, […] ce qu'il éveille chez le maître de maison est de l'ordre du désir[130] ». Gély accorde donc une attention particulière à ce qu'elle appelle la « comédie de séduction » par laquelle le parasite joue sur le ressort de « la figure christique ou franciscaine du dénuement et du besoin, faisant découvrir à l'hôte les délices de la pitié et le bonheur de se sentir utile[131] ». Ce mécanisme de comédie de séduction opérant sur « l'impression de pénétrer par son intercession dans l'ordre de la grâce[132] », n'est en fait pas vraiment à l'œuvre dans le corpus qui nous occupe. Lorsqu'il y a des figures de mendiant, elles ne font pas (fausse) mine de modestie et ne craignent pas d'imposer leur besoin, comme on l'a vu avec les diverses stratégies de Melchitsedek Pinchas, Manasseh da Costa et Mangeclous. De plus, les mendiants cossériens, lorsqu'ils refusent l'aumône, obéissent à un certain code de politesse et d'art de vivre plutôt qu'ils ne jouent du billard à deux bandes. En revanche, la description par Gély de la séduction du parasite comme tablant sur « l'intérêt qu'il suscite » chez le parasité est particulièrement pertinente pour les figures à l'étude. « La séduction du parasite n'est pas l'offrande d'un plaisir, c'est l'intrusion d'un désir[133]. » Dans une compréhension plus large des figures de notre corpus, il est bien vrai que le rebut orgueilleux révèle, à celui qui croise sa route, la nature de son propre désir.

Ces figures de rebut suggèrent qu'une autre modalité d'être existe, autre que celle régie par la loi de l'échange (don et contre-don). Comme le montre fort bien le chapitre de Gély, dans la relation parasite-parasité, il ne s'agit pas de l'équation simple « contre-don du plaisir contre don de l'asile ». Si l'on comprend le parasite au sein de la catégorie plus large du rebut orgueilleux, il apparaît que ces figures ne cherchent pas à sortir de ce rebut. Ils attirent les autres

[128] *Ibid.*, p. 95 ; 107. La deuxième citation concerne la figure d'Hélène, parasite dans la ville de Troie.

[129] *Ibid.*, p. 101.

[130] *Ibid.* p. 101.

[131] M. Roman et A. Tomiche (dir.), *Figures du parasite*, *op. cit.*, p. 99.

[132] *Ibid.*

[133] *Ibid.*, p. 109.

personnages, leur montrant une voie autre – sans que cela implique un but actif mais une puissance d'attrait qui ne leur est pas toujours consciente. « [Il] fait du plaisir » […] « parce qu'il ouvre une porte dans l'espace clos de la maison, […] parce qu'il montre [la voie] du vide ou de la combustion[134]. » Ces lignes conclusives pointent vers la dimension anthropologique du parasite qui est donc une figure de la loi de dépense[135]. Il convient maintenant de comprendre plus précisément ce qu'implique la redéfinition de la séduction opérée par les figures de rebut.

« Je ne suis pas belle, je suis pire » (Marie Dorval)

Cette phrase, attribuée à l'actrice du XIXe siècle Marie Dorval, est citée par Jean Baudrillard dans un texte de 1983[136]. Dans un ouvrage intitulé *De la Séduction*, publié quatre ans plus tôt par le philosophe, Baudrillard s'intéresse à la séduction en tant qu'elle est plus qu'un état ou une stratégie ; il y distingue une modalité d'être derrière laquelle s'articule toute une vision du monde[137]. S'il y a « pire » qu'être belle, c'est qu'il y a autre chose, que désigne justement la séduction. Il situe cette approche de la séduction dans la continuité de son entreprise anthropologique *L'Échange symbolique et la mort*. La séduction y est étudiée à la fois comme un outil conceptuel et comme une arme (il en va donc quand même de la stratégie…), l'arme qui nous reste dans un monde dominé par la production, par l'opérationnalité, par l'échange marchand et par l'efficacité. « La séduction, dit-il ailleurs dans un entretien, c'est le pouvoir symbolique et non matériel. Elle n'est pas primordiale mais plus puissante que tous les systèmes de la production[138]. » La séduction est puissante du fait de sa réversibilité – à l'œuvre, par exemple, dans la relation de séduction du parasite, dont on croit qu'il nous séduit mais que l'on désire séduire – et elle incarne un contre-système : elle met au défi l'univers de la production. Parce qu'elle permet d'envisager une autre forme d'échange, un échange qui n'a rien à voir avec le don/contre-don ni avec la consommation en vue de la jouissance, la séduction désigne une autre modalité d'être que la production. Cet univers de la

[134] *Ibid.*

[135] Cette notion est analysée par Georges Bataille dans *La Part maudite* [1949], Paris, Minuit, « Reprise », 2014. Voir *infra,* chapitre 7.

[136] Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 12. La citation connaît plusieurs variantes, est souvent citée comme « Je ne suis pas jolie, je suis pire ». Elle est aussi parfois attribuée à Victor Hugo, et adressée (« Vous n'êtes pas... ») à l'actrice.

[137] Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

[138] Film documentaire de Pierre Bourgeois, *Jean Baudrillard : Mots de passe*, Paris, France, Doriane films, 1999.

production, Baudrillard le désigne comme dominant au point qu'y est absorbée l'économie du sexe et de la jouissance.

Un passage de *La Maison de la mort certaine* de Cossery résonne avec ce dernier point de la pensée de Baudrillard. Parmi toutes les figures de ce taudis collectif, le narrateur présente un homme mystérieux. Son mystère tient à la séduction qui émane de lui – aussi intrigante que l'attrait qu'exerçait le personnage de l'homme-tronc, dans *Mendiants et orgueilleux* :

> Soliman El Abit n'était pas un homme auquel s'attachait la considération. Tous les locataires le regardaient avec un profond mépris. Sa saleté, sa laideur et son ignorance crasse n'avaient pas d'égales ; elles dépassaient les bornes de l'humain. Quant à sa lubie dominante, elle consistait à se croire un expert dans la vente des melons. En dehors de cette spécialité, il se montrait intransigeant et refusait de se compromettre en exerçant d'autres métiers, considérés par lui comme mesquins et sans valeur. […] Il avait eu plusieurs femmes légitimes, et le nombre de ses enfants était vraiment incalculable. […] Mais Soliman El Abit restait indifférent à tout ce désordre conjugal. Sa paresse était au-dessus de toute contrainte extérieure ; elle s'épanouissait malgré les déboires et les calamités. En vérité, le vendeur de melons ignorait par quelle magie de la séduction il avait attiré ses femmes successives. Car, en dépit de sa mine repoussante et du parfait dénuement où le laissait son métier oiseux, elles venaient se l'arracher pour une nuit, et finissaient même par se battre entre elles.[139]

Si la séduction de Soliman El Abit est énigmatique, il est dit qu'elle va de pair avec son détachement et sa paresse, mais aussi un désintéressement total de l'homme quant aux conséquences de sa procréation : sa progéniture. L'énergie sexuelle est du côté des femmes dans ce texte, et la langueur du côté de l'homme, même si, dans le passage suivant la citation, Soliman s'enorgueillit de sa vigueur[140].

Quoiqu'écrit selon des modalités de discours différentes, l'ouvrage non-fictionnel de Jean Baudrillard est tout aussi difficile à lire aujourd'hui que le sont les lignes de Cossery, où les schémas sexistes habituels ne sont pas l'occasion d'un jeu ou d'une reconfiguration véritable, mais resservis avec quelque variante. Baudrillard associe la séduction au « féminin » qu'il indexe sur une vision de la femme fournie par un modèle patriarcal qu'il n'interroge pas,

[139] *MMC*, p. 35-36.

[140] *MMC*, p. 36. Il y a peut-être aussi, dans le portrait de ce personnage, un commentaire métatextuel malicieux de la part de Cossery, qui attirerait l'attention sur le mystère de la séduction qu'exerce son œuvre littéraire : quel charme peut-on bien trouver à lire la peinture d'une réalité aussi triste, miséreuse et uniformément laide, semble-t-il souffler au lecteur ?

ou qu'il juge, à certains endroits, inutile voire pernicieux d'interroger[141]. On gardera toutefois à l'esprit l'idée que Baudrillard articule dans ce texte : il y a une force critique de la séduction, qui met au défi le système productif et en révèle la faille, d'une manière que n'envisage pas le marxisme, par exemple. La séduction permet de s'opposer, non seulement à la production capitaliste, mais à la forme production *en tant que telle*, à sa rationalité, qui n'est pas sans rapport avec l'impératif reproductif (qui envisage l'échange en vue de la procréation)[142].

S'imposer sans donner prise

Une manière de comprendre ce que signifie la séduction exercée par des figures, tout en s'épargnant les considérations de Baudrillard sur le féminin, serait de penser à ces personnages séduisants au prisme du travail de Catherine Malabou. Dans son ouvrage *Le Plaisir effacé : Clitoris et pensée*[143]*,* la philosophe prend en charge la notion du féminin dont il ne faut pas, selon elle, et contrairement à ce que disent certains courants du féminisme, « excis[er] le féminisme[144] ». Elle cherche à penser les corps, les corps des femmes, comme « un champ d'intersection des forces matérielles et symboliques » et non comme « un destin anatomique »[145]. Il se trouve que les personnages de notre corpus battent systématiquement en brèche la conception d'un corps destiné anatomiquement, qui devrait accomplir ce destin par l'acte de reproduction. Résumons-nous. Les personnages rebutants auxquels on s'est intéressés dans ce chapitre sont : un vagabond qui s'est inventé des enfants opportunément mais dont la

[141] « Tout ce qu'on nous raconte là-dessus, le discours universel sur l'inégalité des sexes, leitmotiv de la modernité égalitaire et révolutionnaire, et qui se renforce de nos jours de toute l'énergie de la révolution ratée – tout cela n'est qu'un gigantesque contresens. L'hypothèse inverse est parfaitement plausible, et d'une certaine façon plus intéressante – à savoir que le féminin n'a jamais été dominé : il a toujours été dominant. Le féminin non comme sexe précisément, mais comme forme transversale de tout sexe, et de tout pouvoir, comme forme secrète et virulente de l'insexualité. » J. Baudrillard, *De la séduction*, *op. cit.*, p. 29. Le philosophe prétend donc distinguer le féminin comme « forme de pouvoir » du « féminin comme sexe », mais en définitive, il rabat l'un sur l'autre. On lui opposera ce que Catherine Malabou affirme du féminin, notion qui gagne à être envisagée « [s]ans principe, mais pas sans mémoire. Le féminin est d'abord rappel des violences faites aux femmes hier et aujourd'hui ». Catherine Malabou, *Le Plaisir effacé : Clitoris et pensée*, Paris, Payot & Rivages, 2020, p. 122.

[142] « […] *seule la séduction s'oppose radicalement à l'anatomie comme destin*. Seule la séduction brise la sexualisation distinctive des corps et l'économie phallique inéluctable qui en résulte. » J. Baudrillard, *De la séduction*, *op. cit.*, p. 21. Les soulignements sont de l'auteur.

[143] C. Malabou, *Le Plaisir effacé*, *op. cit.*

[144] *Ibid.*, p. 111.

[145] *Ibid.* p.111.

paternité est douteuse (Quarriar), des vieillards solitaires, et « Debby » – une « vieille fille », selon l'expression consacrée odieuse[146].

Il nous semble important, à ce stade, de souligner combien ces personnages (au même titre, selon nous, que le corps féminin qui, dit C. Malabou est ce « montage d'une plateforme entre biologique et symbolique, corps et chair du monde ») sont eux-mêmes un montage, le lieu d'une reconfiguration permanente où se relocalise le symbolique. Ils sont comme des bornes sur lesquels on bute dans la rue, ou bien ce que « Derrida appelait "des pierres d'angles défectueuses" », par lesquelles passe la déconstruction de tout « édifice conceptuel systématique »[147]. Reprenant à son compte une expression de Jacques Rancière et associant le féminin à un « sujet d'expérience […] qui mesure un écart entre […] une part reconnue et une absence de part[148] », Catherine Malabou invite à étendre sa compréhension du féminin à la lecture de tout texte, à l'appréhension de toute pensée. Dans des textes littéraires qui font penser et désignent des alternatives au monde tel qu'il va, les personnages au rebut désignent de tels écarts, et c'est justement « dans l'écart des textes à eux-mêmes [que] viennent se loger toute une série de formes qui secouent le cadre du *logos* occidental pour l'ouvrir toujours un peu plus aux corps étrangers et à des formes non répertoriées de jouissance[149] ».

À la notion de séduction prisée par Baudrillard, on substituera l'idée d'écart, que Malabou forge à la faveur de considérations sur le plaisir clitoridien. Celui-ci n'est « pas l'effet d'une percée, d'une pénétration ni d'un coup de poignard[150] », mais il a justement à voir avec la mesure d'un écart, d'une scansion. Dans une méditation sur l'anarchisme inhérent à cet organe, elle souligne la force subversive liée au fait qu'il ait

> […] longtemps été considéré lui aussi comme un fauteur de troubles, un organe en trop, inutile, narguant l'ordre anatomique, politique et social de son indépendance libertaire, de

[146] Mangeclous et le roi des *schnorrers* sont certes sont pères de famille. La manière dont ils se préoccupent de leur progéniture est toutefois assez hétérodoxe (Mangeclous néglige ses filles et adore autant qu'il affame ses fils auxquels il enseigne le mensonge, Manasseh spécule sur la dote de sa fille) pour que l'on puisse dire qu'ils sont partie prenante d'une critique de la parentalité entendue comme élément-clé de l'affiliation à une identité bourgeoise conventionnelle.

[147] C. Malabou, *Le Plaisir effacé*, *op. cit.*, p. 115. Malabou cite Jacques Derrida, *Mémoires : pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, p. 82.

[148] C. Malabou, *Le Plaisir effacé*, *op. cit.*, p. 110. Malabou cite Jacques Rancière, *La Mésentente : Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 60.

[149] C. Malabou, *Le Plaisir effacé*, *op. cit.*, p. 115.

[150] *Ibid.*, p. 118.

> sa dynamique de plaisir détachée de tout principe et de tout but. […] Il résiste à la domination du fait même de son indifférence au pouvoir et à la puissance.[151]

Au-delà du fait qu'il se soustrait aux logiques de pouvoir (il est un rapport *au* pouvoir mais pas un rapport de pouvoir), il va jusqu'à « interromp[re] la logique du commandement et de l'obéissance », logique qui domine les êtres intérieurement, dès lors que l'on souscrit à l'idée qu'un être est soit « en acte » soit « en puissance », et qu'il n'a de valeur que s'il s'actualise. Or le clitoris, comme les personnages à l'étude, n'est ni acte, ni en puissance : il se dérobe à ce modèle existentiel. « Il ne dirige pas. C'est en cela qu'il dérange[152]. »

***

Dans le corpus masculin qui est le nôtre, où l'on s'intéresse très majoritairement à des personnages masculins inventés par des hommes, cette pensée du féminin et d'un certain plaisir féminin nous fait comprendre comment ces personnages de rebut orgueilleux opèrent, à la manière d'une autosubversion. Parmi les notions déterminantes de la pensée anarchiste, l'autosubversion est l'idée que la domination ne peut être seulement renversée du dehors. Ces figures étranges dérangent le système de l'intérieur (et, en cela, ressortissent à des endofictions) et appellent l'attention sur l'écart entre ce qui est donné et ce qui pourrait être à venir. Ce faisant, elles s'immiscent dans l'intimité du texte et se contentent de le scander, bien plus qu'elles ne le dirigent ou l'amènent vers son acmé. Elles sont le visage d'un désir qui n'est pas désir de renverser l'ordre des choses pour mettre en place une relation de pouvoir autre, mais désir qui s'impose sans saillir, sans offrir de prise. Elles désignent la possibilité que vibre un tel désir, d'autant plus susceptible de se renouveler que les sujets animés par ce désir sont affranchis (ou sur la voie de s'affranchir) des exigences d'accomplissement imposées de l'extérieur et intériorisées. Se laisser attirer par ces figures, céder à leur séduction suppose d'accueillir et d'assumer les manifestations d'un vide, comme on l'a vu dans les trois œuvres, avec les trajectoires de Nour El Dine, Solal et Esther.

Le fait de montrer des personnages ainsi confrontés au vide, et au vertige qu'il amène, crée les conditions favorables pour que, dans le texte, se dessine une autre voie que celle de la

[151] *Ibid.*, p. 120.

[152] *Ibid.*, p. 121.

croissance et de la production. Cette autre voie prend au moins deux formes, que le prochain chapitre explorera.

Chapitre 7 – L'usé et le somptuaire. Figures alternatives aux logiques de la production et du jetable

Les personnages de marginaux à l'étude amènent à prendre acte d'un vide qui va au-delà du manque de ressources. Désignant sans fard ce vide, cette absence que tous ont en partage et qui conditionne le désir, ils invitent ceux qu'ils croisent (personnages, lecteurs et spectateurs) à lui faire une place dans la manière dont ils pensent, fonctionnent et imaginent. Or si ces figures sont mises au rebut dans le corps social où elles évoluent, c'est que plane, sur les sociétés reflétées par ces œuvres de fiction une logique du « jetable » (*disposability*[1]), qui a horreur du vide alors même qu'elle vise et prescrit la destruction continue des êtres et des choses. Le XXe siècle fut en effet celui de l'avènement d'un mode de consommation à usage unique[2]. Attachée à des objets, la notion de jetable (que l'on a tôt fait d'associer également à des vies humaines[3]) est double, en ce qu'à la fois elle « suppose une idée d'agentivité matérielle – ces objets *ont* une "disposition à quelque chose" », mais en ce qu'elle suscite aussi « des images de matière inerte et inutile – ces objets sont "à notre disposition" »[4]. Investis de valeur à condition qu'ils fonctionnent, mis au rebut dès lors qu'ils ne fonctionnent plus, les objets, dans cette logique, sont toujours susceptibles d'être détruits et remplacés. Cette destruction constante, à laquelle est conditionnée le renouvellement de la marchandise, crée l'idée d'un vide qui a toujours vocation à être aussitôt comblé.

[1] Nous employons ce terme pour traduire *disposability* qui, en anglais courant, désigne le fait d'être à la fois jetable et remplaçable (*disposable cups and plates, disposable diapers…*). Comme concept employé par les anglophones, la *disposability* s'inscrit dans une pensée critique s'attachant à décrire la manière dont des biopolitiques passées ou présentes traitent certains êtres comme superflus ; ainsi de sociétés esclavagistes et/ou totalitaires, mais aussi de sociétés démocratiques contemporaines, comme l'a par exemple montré une étude portant sur la gestion des conséquences de l'ouragan Katrina. « *The poor, especially people of color, not only have to fend for themselves in the face of life's tragedies but are also supposed to do it without being seen by the dominant society*. » Henry A. Giroux, « Reading Hurricane Katrina: Race, Class, and the Biopolitics of Disposability », *College Literature*, 2006, vol. 33, n° 3, p. 175.

[2] Pensons par exemple au paradoxe que pose la matière plastique : « *how did a material as durable as plastic become qualified as disposable, as a single-use, throwaway material?* » Gay Hawkins, « Plastic and Presentism: The Time of Disposability », *Journal of Contemporary Archaeology*, 4 juin 2018, vol. 5, n° 1, p. 92.

[3] Zygmunt Bauman, *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*, Cambridge, Grande-Bretagne, Polity Press, 2004. Cette idée rejoint également la notion de « *grievability* » développée par Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, New York, États-Unis, Verso, 2009.

[4]« *[I]f this concept imputes a sense of material agency— that objects have a "disposition"— it also conjures images of dead and useless matter— that objects are "at our disposal"* ». Katherine Thorsteinson, *Narratives of Disposability: Race and Ecology in Contemporary Media*, Cornell University, Ithaca, (NY), 2019, note X de l'introduction.

Notre hypothèse est que la puissance d'attrait des personnages marginaux que l'on étudie tient au fait qu'en eux et par eux s'actualise un rapport différent aux choses, aux êtres et aussi à la langue. Ces modes d'existence nous engagent à considérer avec attention ce que l'on nomme « valeur ». Ils nous invitent à tenir compte du devenir des sujets et des objets dans le temps, de ce qui demeure, de ce qui se trouve consacré lorsque l'on emploie, lorsque l'on donne, lorsque l'on parle ou écrit.

Examinons la façon dont ces figures dessinent des voies alternatives à la production et à la consommation telles qu'entendues dans une logique du jetable. Ceci implique d'abord de considérer le réemploi sous divers aspects : comme motif dans les textes et comme prisme de lecture, notamment quant à l'aspect génétique des œuvres. C'est ensuite au don somptueux que l'on s'intéressera. En effet, la dépense improductive fait buter une certaine conception de la valeur d'usage (comme soutien de la valeur d'échange) sur ce qui s'en démarque : la consumation, soit l'idée d'une dépense « pour rien »[5]. L'écart vis-à-vis de la norme que constitue le luxe met en question le présupposé de la jetabilité[6]. On considérera aussi la pratique des langues d'écriture sous l'angle de ces questions de l'usage, du besoin et du superflu. On en viendra à envisager les œuvres à l'étude comme des galeries souterraines où, parfois, les voies du réemploi et de la dépense somptuaire viennent s'entrecroiser. Apparaissent des points nodaux où s'articule une critique solide de la valeur d'usage et de la logique du jetable, et d'où jaillit une affirmation de l'unicité et de la valeur humaine.

1. La voie du réemploi

1.1. Le désuet : fait économique, social, culturel et littéraire en Occident

Il convient de cadrer historiquement l'origine et la mise en place de cette logique du jetable. L'urbanisation et l'industrialisation des sociétés occidentales ont donné un tour particulier à la question de la production et du devenir de ce que l'on appelle « déchets ». Au

[5] Selon Marx, une société de marché se caractérise par le fait que l'échangeabilité est une propriété attachée à la valeur d'usage. Karl Marx, *Le Capital*, Paris, Les Éditions sociales, 1977, vol. I, p. 73. Nous reviendrons, dans la deuxième partie de ce chapitre, sur la critique de la croissance opéré par Georges Bataille, liée à ce concept de « consumation », dans *La Part maudite*, *op. cit.*

[6] Le terme français de « jetabilité » qui traduit *disposability* est désormais employé par les tenants d'une pensée critique de la fascination industrielle pour les matières plastiques ; voir notamment Baptiste Monsaingeon, *Homo detritus : critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017, p. 73. Nous reprenons à notre compte ce néologisme, même si nous favorisons l'expression qui nous semble plus fluide de « logique du jetable ».

sens du *Code de l'environnement,* forme déchet « tout résidu d'un processus de production, de transformation ou d'utilisation, toute substance, matériau, produit ou plus généralement tout bien meuble abandonné ou que son détenteur destine à l'abandon[7] ». Par ce processus d'abandon, l'objet n'appartient plus à personne, il devient impropre et perd sa valeur d'usage[8]. Des études récentes à la croisée des disciplines (sociologie, géographie, aménagement du territoire, histoire culturelle) ont montré qu'au XIXe siècle prévalait encore une conception des déchets comme gisement de matière première, sous-tendant un « projet urbain visant à ne rien laisser perdre, projet garant de la salubrité urbaine, garant du dynamisme économique, garant de la survie alimentaire[9] ». D'où l'importance de la figure du chiffonnier :

> Chiffonnier ferrailleur est un métier reconnu dès le premier répertoire national des métiers de France sous Saint-Louis. En 1880, il y avait 80 000 chiffonniers à Paris, qui permettaient à 500 000 personnes de vivre grâce à leurs ressources récupérées. Puis, ce métier disparaît petit à petit à partir du moment où le préfet Eugène Poubelle impose, en 1884, les boîtes à ordures vidées par une administration via des sociétés privées.[10]

Dans un ouvrage consacré aux *Chiffonniers de Paris*, Antoine Compagnon s'intéresse dans une perspective d'histoire culturelle et littéraire aux membres de cette profession aux origines lointaines, qui se rendirent particulièrement indispensables à la ville à la fin du XVIIIe siècle, avant d'en être exclus. Aujourd'hui, après une longue période d'invisibilisation entérinée par l'interdiction de la profession dans les années 1950, le chiffonnier subsiste dans les villes françaises sous l'appellation de « biffin »[11].

L'âge d'or du chiffonnier commence quand la France devient une grande productrice de papier et que les besoins en chiffons collectés se font de plus en plus importants[12]. « L'épopée

---

[7] *Code de l'environnement,* art. L.541-1.

[8] « Les valeurs d'usage forment la matière de la richesse, quelle que soit la forme sociale de cette richesse. Dans la société que nous avons à examiner, elles sont en même temps les soutiens matériels de la valeur d'échange. » K. Marx, *Le Capital*, *op. cit.*, p. 42.

[9] Sabine Barles, *L'Invention des déchets urbains : France 1790-1970*, Seyssel, Champ vallon, 2005, p. 258.

[10] « Il y a différentes raisons d'être biffin, mais leur point commun est d'être pauvres ». Samuel Le Cœur, « Quel droit à la biffe ? », *Métropolitiques*, 14 septembre 2023. S. Le Cœur est cofondateur de l'association Amelior, dont le siège se trouve à Montreuil en Île-de-France. L'association vise à défendre les droits des biffins, premier maillon de la chaîne de la récupération.

[11] Voir Sabine Barles, « Les chiffonniers, agents de la propreté et de la prospérité parisiennes au XIXe siècle » dans *Les travailleurs des déchets*, Toulouse, Érès, 2011, p. 63.

[12] « L'industrialisation de la production débute avec le XIXe siècle en Angleterre puis en France », précise Sabine Barles, *Ibid.*, p. 47.

moderne du chiffon[13] » s'achève dans le troisième tiers du XIXe siècle, quand la chimie organique trouve des substituts aux tissus que les chiffonniers avaient jusqu'alors la charge de collecter et de revendre. Au-delà de la spécificité de l'histoire industrielle française, Compagnon conte la manière dont ces figures typiques de la rue parisienne sont devenues de plus en plus prégnantes dans les représentations, l'imaginaire, les arts et la littérature. Ceci alors même que « les vieux chiffons ne furent plus nécessaires à l'approvisionnement de la papeterie » et que « l'activité de chiffonnier devint moins rentable, moins professionnelle, et plus marginale, plus déclassée[14]. »

Compagnon s'intéresse aux effets sémantiques et symboliques de cette rupture, du fait du développement d'un certain secteur de la Révolution industrielle. Il mesure cet effet sur la perte de « valeur de recyclage » d'objets aux rebuts qui, avant ce tournant historique, étaient encore fort prisés, dans un monde où rien ne se jetait, où tout été réutilisé d'une manière ou d'une autre. Ce qui advient là, c'est, selon lui, la naissance d'un « nouveau monde industriel caractérisé par l'obsolescence immédiate des choses, avant le règne de la "destruction créatrice" annoncé par Joseph Schumpeter et aujourd'hui à son comble[15] ». Du même coup, le terme « occasion », qui désignait jadis « une bonne affaire », change de sens à cette époque : vient s'y adjoindre le sens d'un « objet déjà utilisé » et, partant, de moindre valeur[16]. C'est alors que la notion de « désuet » apparaît[17]. Si, avant la fin du XIXe siècle, la notion de désuétude n'a pas cours, la « déperdition mélancolique et l'inquiétude existentielle[18] » sont toutefois déjà de mise à une période antérieure. Il suffit de lire *Les Fleurs du Mal,* parues en 1857, pour s'en convaincre, même si « [l]e moment historique dont Baudelaire fit l'expérience fut un temps qui ne laissait pas de restes, où tout était récupérable […] où les choses n'avaient jamais

[13] Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017, p. 16.

[14] *Ibid.*, p. 15.

[15] *Ibid.*, p. 19. Si, à l'heure où l'on écrit ces lignes, réparation et recyclage sont désormais promus comme des pratiques citoyennes ponctuellement valorisées par ces mêmes entités qui, traditionnellement, poussent à l'achat de produits neufs (certaines marques de vêtements ou de maroquinerie proposent ainsi, parmi les services après-vente proposés aux consommateurs, des ateliers pour former à la réparation des produits), il serait abusif de dire que le modèle dominant a changé.

[16] *Ibid.*, p. 21.

[17] « Terme emprunté au latin classique *desuetus*, "dont on a perdu l'habitude", participe passé du verbe *desuescere*, "se déshabituer, se désaccoutumer", dérivé de *suescere*, c'est-à-dire *suum facere,* "faire sien, user d'une chose, s'en servir, l'employer à quelque usage" ». *Ibid.*, p. 22.

[18] *Ibid.*, p. 21.

véritablement "fait leur temps"[19]. » Paradoxalement, selon l'hypothèse de Compagnon, le *spleen* baudelairien aurait été en quelque sorte accru par le fait que le réemploi et le recyclage étaient la règle au XIXe siècle[20].

À l'instar de ce que fait Compagnon dans cet ouvrage, on voudrait lire les textes à l'étude en prêtant attention à la permanence et à la prégnance des motifs du réemploi et du recyclage dans des fictions qui transcrivent un changement fondamental dans le rapport d'une civilisation à ses déchets. Pour ce faire, il faut ancrer l'analyse dans des contextes propres à chaque œuvre, en premier lieu, le Royaume-Uni. Ce pays a connu une évolution comparable à celle décrite précédemment pour le cas français.

Vieilles hardes et habits neufs – le cas anglais

Propre au Royaume-Uni est l'importance capitale des métiers du textile dans le développement économique et social des communautés issues de l'immigration juive, au cours du XIXe siècle et particulièrement à partir des années 1880[21]. Par métiers du textile, on entend aussi bien les chiffonniers (*rag-pickers* ou *rag-collectors*), que les vendeurs de vieux-habits (*old-clo' dealers*), les ouvriers et ouvrières, les propriétaires de manufactures ou encore les tailleurs de vêtements sur mesure. L'historien Adam D. Mendelsohn a récemment consacré un ouvrage à la place des Juifs dans le domaine du textile dans le monde anglo-saxon[22]. « *For a time, this occupation came to define Jews in the popular imagination. For writers, cartoonists, and popular poets, a sack of castoffs and stack of rumpled hats became convenient shorthand for Jews:* they were the rag race[23]. » Le jeu de mots, difficile à rendre en français, donne son titre à l'ouvrage de Mendelsohn. Reposant sur le double sens de *race* en anglais, il permet de formuler à la fois l'affiliation entre une communauté ethnico-culturelle et un secteur d'activité, une histoire de discrimination à l'encontre de cette communauté, mais aussi le constat d'une amélioration progressive des conditions de vie de ses membres, si l'on entend « *race* » au sens

[19] *Ibid.*, p. 20.

[20] Lorsque Compagnon avance « aucun objet n'était définitivement obsolète du temps de Baudelaire », (*Ibid.*, p. 21), il fait se superposer les idées de réemploi et recyclage, suggérant que tant qu'un objet peut être démembré et recyclé, il n'est pas obsolète. Dans les faits, les deux sont différents et le recyclage implique une étape supplémentaire de transformation d'une partie ou de l'ensemble des matières première d'un objet.

[21] Cette caractéristique s'attache également aux États-Unis, avec quelques années de décalage.

[22] Adam Mendelsohn, *The Rag Race: How Jews Sewed Their Way to Success in America and the British Empire*, New York, New York University Press, 2015.

[23] *Ibid.*, p. 8.

d'ascension et de hâte, de désir empressé de s'en sortir. Mendelsohn montre d'autre part que l'industrie textile est constituée par des acteurs qui coexistent, bien qu'occupant une place différente dans le cycle production/consommation/rejet, cycle dont le rythme s'accélère drastiquement au tournant des XIXe et XXe siècle[24].

Ainsi, y compris après le tournant industriel, les figures de chiffonniers (*rag-sorters*) ou de marchands d'habits (*old clo' dealers*) subsistent au Royaume-Uni, et Mendelsohn rappelle que ces types de la rue restent frappés d'un soupçon moral[25]. Dans le même temps, se mettent en place les conditions d'une manufacture de masse de vêtements. Cela ne manqua pas de renouveler la forme des clichés antisémites, dans la mesure où les personnes issues de l'immigration juive y eurent un rôle important. Le contexte anglais est donc caractérisé par une coexistence de deux tendances : d'une part, la persistance de figures souvent marginalisées dont le commerce non-institutionnalisé repose sur le réemploi et le recyclage, et d'autre part, la mise en place d'un marché de produits neufs qui suppose l'inscription des consommateurs dans un cycle plus rapide, où la logique du jetable fait son apparition.

Suite à ce panorama, il convient de voir comment une partie du corpus à l'étude enregistre et exprime ces mouvements concomitants de production, de circulation et de consommation.

1.2. Motifs du réemploi dans les œuvres

« *Oh, golly, ain't they prime!* » Revendeurs, réparateurs, glaneurs … Le *ghetto*, espace du réemploi (Zangwill)

On comparera la manière dont l'œuvre fictionnelle de Zangwill, d'une part, et celle de Cossery, de l'autre, rendent compte de la place des déchets urbains, de leur perception et de leur usage par les habitants – ce qui constitue un enjeu à la fois ancien et renouvelé, alors que les habitudes de consommation changent avec l'avènement des villes modernes.

On se souvient que le métier de chiffonnier (*piece sorter*) est un ressort important de la nouvelle « *The Model of Sorrow* » de Zangwill. C'est l'une des entreprises de Quarriar, même si ce dernier s'avérera être un *schnorrer* de type plaintif plutôt qu'un véritable homme

[24] « *The used-clothing market was transformed by, and deeply embedded with, modernity.* […] *Rather than a relic of a time before mass manufacturing, it flourished in tight symbiosis with the production and marketing of ready-made clothing. Old and new clothes were twin elements of an interdependent economy.* » *Ibid.*, p. 10.

[25] « *By the last quarter of the 18th century, Jewish rag and clothing collectors were a fixture of street life in London. […] The clothing and rag collector shared the lowly status of the pawnbroker and the hawker and did not escape the taint of criminality attached to both*. » *Ibid.*, p. 21. Il ajoute, à la page suivante, que parmi les résidents des asiles de fous à Londres, la profession de « *clothes dealer* » est la plus représentée à cette époque.

d'affaires. On s'est intéressé dans le chapitre précédent à la symbolique analytique de la figure du chiffonnier, auquel le peintre bourgeois s'identifie alors qu'il gagne plus de lucidité sur lui-même. Penchons-nous à présent sur les détails du métier tels qu'ils sont rapportés de façon assez précise :

> *In the innumerable tailors' workshops of his district, great piles of cuttings of every kind and quality of cloth accumulated, and for the purchase of these cuttings a certain competition existed among a class of people known as piece-sorters. The sale of these cuttings by weight and for cash brought the master-tailors a pleasant little revenue, which was the more prized as it was a sort of perquisite. The masters were able to command payment for their cuttings in advance, and the sorter would call to collect them week by week as they accumulated, till the amount he had advanced was exhausted.*
>
> *As a piece-sorter Quarriar would be able to employ his daughters too. The family would carefully sort out their purchases, and each quality, and size would be readily saleable, as raw material to be woven again into the cheaper woollen fabrics. Through the recommendation of his countrymen there were several tailors who had readily promised to give him the preference. His own landlord in particular had promised to befriend him, and even now was allowing his cuttings to accumulate at some inconvenience, since he might have had ready money for them. Moreover, his friends had introduced him to a very respectable and honest sorter, who would take him into partnership, teach him, and allow his daughters to be employed in the sorting, if he could put down twenty pounds!*[26]

Le métier de chiffonnier est ici présenté comme compétitif. Il repose sur l'entente préalable entre les récupérateurs et les tailleurs. Ces derniers dominent dans le circuit de la récupération, si bien que les chiffonniers doivent avancer la somme correspondant au rachat des chutes de tissu. On voit dans l'extrait que, pour l'aspirant chiffonnier Quarriar, il est essentiel de faire une étude de marché et se renseigner en avance sur les tailleurs qui pourraient favoriser son association : sans cette assurance (« *give him the preference* »), pas de service et pas de profit. La temporalité courte du marché est notable : si le premier paragraphe au présent de vérité générale annonce que les chiffonniers doivent attendre que les chutes de tissu se soient accumulées pour que leur déplacement et leur travail de tri soit rentable, le second paragraphe, rapportant les propos de Quarriar au discours indirect, montre qu'il importe de ne pas attendre trop longtemps, au risque que les déchets deviennent gênants pour l'artisan-tailleur et qu'il rompe le contrat – d'où le caractère pressant de la demande par Quarriar d'un prêt auprès du peintre pour financer son entreprise. Cette urgence signale un cycle de production/consommation rapide et la nécessité de réduire au maximum la place destinée au

[26] *MoS,* p. 470-471. *MD,* p. 65-66.

stockage des déchets, qui doivent disparaître rapidement. Le travail familial (Quarriar envisage d'employer ses filles) consiste dans le fait de trier les chutes de tissu qui seront utilisées pour la matière première qu'elles représentent, en vue de son réemploi, « pour être de nouveau tissée dans des lainages de moindre qualité[27] ». Tout indique que ces chutes vont partir vers des manufactures de prêt-à-porter, celles-là même qui déclenchent un cycle de consommation encore plus court, celui dont l'historien Mendelsohn décrit l'essor.

Un autre type de récupérateur intervient sous la plume de Zangwill : le vendeur de vieux habits, ou fripier (*old clo' dealer*). Dans le chapitre VII de *The King of Schnorrers*, Manasseh da Costa endosse momentanément ce rôle, juste après avoir improvisé avec brio le rôle de conseiller en dandysme auprès de l'homme le plus coquet de Londres : le célèbre Beau Belasco. Cet élégant ne voit pas l'entourloupe lorsque Manasseh fait la fine bouche face à sa garde-robe qui déborde de tenues sur mesure sophistiquées :

> *Manasseh shook his head sceptically, whereupon the Beau besought him to go through his wardrobe, and set aside anything that lacked originality or extreme fashionableness. After considerable reluctance Manasseh consented, and set aside a few cravats, shirts, periwigs, and suits from the immense collection.*
>
> *"Aha! That is all you can find," said the Beau gleefully.*[28]

Il s'avère que les quelques habits mis de côté par Manasseh sont en fait les seuls qu'il sauve de sa sélection redoutable – de sorte que le dandy, convaincu par l'autorité du *schnorrer* en matière de style, vide ses placards. Se fiant au goût du *schnorrer,* il juge désormais sa garde-robe bonne à recycler. L'astucieux se propose de s'en charger lui-même (il serait dommage de céder ces fripes au valet) et, prétexte qu'il fera bénéficier à la Synagogue de la vente. Parti dans une calèche fournie par Belasco, il les revend pour son propre compte au riche *private dealer* Nathaniel Furtado, auquel il soutire quelques sous supplémentaires[29]. Le rôle de marchand

[27] *CG*, p. 66.

[28] *KS*, p. 146. « Le mendiant hocha la tête, sceptique, à la suite de quoi Belasco le supplia d'inspecter ses armoires et de mettre de côté tout ce qui lui semblait démodé ou dénué d'originalité. À contrecœur, Manasseh finit par consentir et préleva quelques foulards, chemises, perruques et jaquettes sur l'immense collection. – Ah ! C'est tout ce que vous pouvez trouver ! dit le jeune gandin, rassuré. » *RS* p. 137.

[29] « *After a pleasant drive, the vehicles halted at the house, guarded by stone lions, in which dwelt Nathaniel Furtado, the wealthy private dealer, who willingly gave fifteen pounds for the buck's belaced and embroidered vestments, besides being inveigled into a donation of a guinea towards the Synagogue's bad debt.* » *KS*, p. 147 ; « Après une promenade fort plaisante, les véhicules s'arrêtèrent devant les lions de pierre qui défendaient l'entrée de la maison de Nathaniel Furtado. Le riche revendeur donna volontiers quinze livres pour les broderies et les dentelles du jeune beau, sans préjudice d'une guinée à valoir sur la dette de la synagogue. » *RS,* p. 138-139.

d'habits est l'une des professions parmi les multiples dont le *schnorrer* saisit les règles rapidement, qui obéit à la logique parasitaire dont Mangeclous sait aussi user, lui qui est, entre autres, « fripier » comme on l'apprend dès sa première apparition[30].

Le type du « *old clo' dealer* » fait une apparition plus étayée dans les toutes premières pages de *Children of the Ghetto*, au sein du *Proem* déjà analysé dans la présente étude tant pour sa dimension historique que pour son ton lyrique[31]. Si nous avons noté que le premier personnage-type mentionné dans ce préambule est le *schnorrer*, le premier type à intervenir dans une vignette narrative est le « *old clo' dealer* », sous le nom de Sleepy Sol. Ce dernier est aussi malchanceux et miséreux que le roi des *schnorrers* est glorieux et coutumier des succès. Le narrateur le présente doublement accablé, par l'effet d'une hypallage qui dit combien son dur métier l'a habitué à courber la tête (« *The old man crawled one day, bowed with humility and clo'-bag* ») tandis que son cri caractéristique (« *Old Clo'* ») de vendeur ambulant est retranscrit comme un pépiement tremblant annonçant sa fragilité (« *uttered his tremulous chirp* »), alors qu'il s'aventure dans des écuries militaires[32]. Ses interactions avec un écuyer antisémite montrent le chiffonnier à la fois coutumier de l'humiliation et déterminé. Malgré les rebuffades violentes de l'écuyer qui vient le chasser et menace de lui briser le cou, Sleepy Sol persiste : il revient rôder au même endroit une semaine plus tard, pour les bénéfices de son petit commerce. Il s'agit littéralement de bouts de ficelles, pour la vente desquels il est prêt à risquer sa vie (« *Sleepy Sol liked his neck, but the profit on gold lace torn from old uniforms was high* »). La scène risque de tourner très mal, mais un *deus ex machina* intervient en la personne d'un jeune homme qui défend Sol avec assurance et désinvolture. Son apparition est dramatique puisque sa réplique intervient avant qu'il ne soit présenté par le narrateur ou perçu visuellement par les personnages. Le sauveur n'est nul d'autre que Dutch Sam, gloire de la communauté, meilleur boxeur de son temps qui se trouve être originaire du *ghetto* de l'*East End*, comme le frêle Sleepy Sol[33]. Le palefrenier est rapidement mis sur le tapis par ce jeune

[30] « Mangeclous avait d'innombrables métiers. […] Il était, de plus, oculiste, savetier, guide, portefaix, pâtissier, gérant d'immeubles, professeur de provençal et de danse, guitariste, interprète, expert, rempailleur, tailleur, vitrier, changeur, témoin d'accidents, fripier, précepteur […] » *S*, p. 88.

[31] Voir *supra*, chapitre 3.1.

[32] « Un jour que le vieil homme avançait gentiment, tout courbé d'humilité et du poids de ses sacs de hardes, il pénétra dans une ruelle bordée d'écuries militaires, appelant le chaland de son fredonnement mal assuré. » *EG*, p. 12.

[33] L'édition française de référence précise qu'il s'agit d'un personnage réel nommé Samuel Elias, né à Londres en 1775 ou 1776, mort en 1816, dont on a dit qu'il était l'inventeur de *l'uppercut*.

homme qui incarne une version assimilée et puissante des Juifs anglais, que Zangwill choisit de situer à l'orée de son texte, comme une autre face du *shlemiehl*. Il fait ainsi du type juif un Janus, le visage de la persécution dissimulant un visage d'une meilleure intégration, susceptible de défendre le premier. Chez Zangwill, c'est le vieil ashkénaze[34] qui s'appelle « Sol », probable diminutif de Solomon, et non le fringant jeune homme. Ce binôme évoque par symétrie une structure que l'on a vue à l'œuvre chez Cohen, notamment dans l'entrevue entre l'Ashkénaze Jérémie et le jeune Solal. Le Hollandais, auquel le texte se réfère comme « *the conqueror* », permet au vieil homme de faire affaire, puisqu'il parvient à vendre une éponge de seconde main à un autre palefrenier qui passait par là. On apprend alors que Dutch Sam est le gendre de Sleepy Sol. Un petit épilogue à cette anecdote précise qu'une telle fable rédemptrice reste l'exception, et que rares sont les marchands ambulants et colporteurs juifs pouvant se targuer d'un tel atout familial. La coutume est toute autre : malgré leur rôle indispensable dans le *ghetto*[35], ils risquent de s'exposer aux violences lorsqu'ils s'aventurent au-delà de ses frontières.

Dans la hotte du marchand d'habits ambulant se trouvent pêle-mêle hardes, bouts de ficelle et vieilles éponges ; on est à l'autre bout du spectre de la revente, face au riche revendeur (*private dealer*) mentionné dans *The King of Schnorrers,* qui reçoit ses clients dans sa demeure cossue à l'entrée encadrée de lions de pierre. Zangwill s'attache donc à représenter tous les types de revente, de même qu'il fait une place importante à l'industrie textile en plein essor. Dans *Children of the Ghetto*, les Belcovitch sont les propriétaires de manufactures textiles. Ils ne sont pas de grands industriels, comme en témoigne le fait qu'ils habitent au troisième étage d'une grande maison du n° 1 de Royal Street, un espace qui « symbolise la hiérarchie sociale et la coexistence d'une population variée » dans le *ghetto*[36]. Les filles Belcovitch vivent parmi les chutes de tissu. On retrouve cette famille enrichie dix ans plus tard (ils ont déménagé au premier étage, marque de leur ascension sociale), dans l'un des derniers chapitres de

[34] La traduction française accrédite l'hypothèse probable qu'il s'agit d'un Ashkénaze par la transcription d'un accent *yiddish* : « Vous avei pas di galon doréi ? balbutia Sol l'endormi ». *EG,* p. 12.

[35] Même les juifs assimilés du *West End* affluent vers le marché de Petticoat Lane lors des fêtes, l'un des épicentres de l'économie du chiffon aux XVIIe et XIXe siècles. Zangwill le rappelle dans une nouvelle publiée dans le même volume que « The King of Schnorrers ». « « Flutter Duck – A Ghetto Grotesque », *KS,* p. 394. « […] *one of those festival occasions on which even those who have migrated from the Ghetto gravitate back to purchase those dainties whereof the heathen have not the secret, and to look again upon the old familiar scene*. »

[36] Jean-Luc Perrotin, *Contribution à l'étude du monde juif dans le ghetto de Londres à travers l'œuvre d'Israël Zangwill de 1892 à 1910*, Thèse, Paris XIII, France, 1981, p. 245. Selon Perrotin, la description de cette immeuble manifeste de Zangwill de souligner que « le ghetto n'est pas un monde peuplé exclusivement d'indigents mais un milieu organisé et compartimenté. »

Grandchildren of the Ghetto, où le patriarche est dit soucieux de faire prévaloir ses intérêts capitalistes sur les droits de leurs employés : « *He never employed "union-men," and his hirelings never stayed with him longer than they could help*[37]. » Dutch Debby loue une petite chambre aux Belcovitch au deuxième étage du même immeuble. Debby préfère son indépendance de grisette à l'anglaise à un emploi salarié comme couturière au sein des *sweatshops* de ses bailleurs. Elle constitue par là une figure de résistance face à l'industrie montante du prêt-à-porter qui réclame une rentabilisation maximale de la force de travail. Marginale, elle l'est non seulement par ce choix de vie marginal, mais aussi par un rapport atypique aux objets et à la nouveauté, qu'elle exprime à Esther lorsque cette dernière s'étonne de ce que Debby lise et relise les mêmes journaux périmés : « *Why should I waste money on new papers when I can always forget the* London Journal *sufficiently?* [38] ». L'aura de Debby se mesure à l'aune du « pénible sentiment d'infériorité » ressenti par Esther qui, des années plus tôt, avouait se souvenir de tout ce qu'elle lisait et être incapable de se contenter de la lecture de vieux journaux comme le faisait son amie[39].

Un dernier personnage doit être mentionné dans cette économie du recyclage qui anime souterrainement le *ghetto* : le glaneur. Ce dernier ne cherche pas à revendre, mais il accorde de la valeur aux objets qu'il trouve, malgré le rebut auquel le geste de leur ancien propriétaire ou usager les a condamnés. La figure du glaneur est poétisée chez Zangwill par l'incarnation enfantine d'un garçonnet doté d'un certain esprit de commerce : Solomon, l'un des jeunes frères d'Esther. En plus de l'habileté au négoce, le narrateur lui a déjà associé le trait culturel de l'humour[40]. Dans le chapitre VI de *Children of the Ghetto*, on retrouve encore Solomon occupé à adresser une invitation candide, enthousiaste et un peu trop formelle au jeune Levi, son aîné de deux ans, à venir jouer dans sa rue. Il met en valeur ce terrain de jeu en reconstruction et, pour sublimer ce paysage de friche urbaine, convoque la promesse de noix au vinaigre parmi les multiples trésors que l'on pourrait trouver en fouillant les débris.

> "*I say, Levi," he said, "we've got no school to-day. Won't you come round this morning and play I-spy-I in our street? There are some splendid corners for hiding, and they are*

[37] *CG*, p. 444. « Il n'employait jamais de travailleurs "syndiqués" et ses employés restaient aussi peu de temps qu'ils le pouvaient. » *EG,* p. 517.

[38] *CG,* p. 441. « Pourquoi dépenserais-je de l'argent à acheter des journaux quand je peux suffisamment oublier ce qu'il y a dans le *London Journal* ? » *EG,* p. 513.

[39] *CG,* p. 441 ; *EG*, p. 140.

[40] *CG*, p. 128. Voir *supra*, chapitre 2.1.2.

putting up new buildings all round with lovely hoardings, and they're knocking down a pickle warehouse, and while you are hiding in the rubbish you sometimes pick up scrumptious bits of pickled walnut. Oh, golly, ain't they prime!"[41]

Si la proposition de Solomon ne rencontre que mépris chez le jeune Levi (lequel s'avérera être un personnage négatif dans la suite de l'intrigue), le narrateur valorise la ferveur imaginative et les compétences rhétoriques de ce personnage d'enfant chez lequel il identifie les marques de la *chutzpah*[42].

Un vide remarquable : déchets et réemploi chez Cossery

On trouve aussi des glaneurs dans les romans de Cossery. Leur est réservé un traitement bien particulier dans une œuvre qui, malgré son réalisme, semble refuser tout ancrage sociologique.

Une figure récurrente est celle des ramasseurs de mégots, qui sont dans tous ses romans et nouvelles, sans exception[43]. Ces figures sont plus ou moins développées. La plupart du temps, ce sont des présences enfantines (l'adjectif « petit » ou « jeune » leur est alors accolé), apparemment interchangeables : ce sont des types parmi d'autres de la foule misérable à laquelle le narrateur fait référence pour situer le décor. Le roman *Mendiants et orgueilleux* se distingue par le fait qu'ils y sont plus individualisés : El Kordi engage un dialogue au Café des Miroirs avec l'un d'entre eux, qui « accomplissait sa besogne avec la solennité d'un rite méticuleux et poussait la recherche des mégots jusqu'aux endroits les plus reculés ». Puis, le ramasseur l'épate en refusant une tasse de café, parce qu'il vient d'en prendre une au « Café Bosphore », « un café cossu où El Kordi n'avait jamais mis les pieds »[44]. La besogne de récupération est accomplie avec soin et s'articule ici à une conscience de sa propre valeur par

[41] *CG, ibid*. « Tu sais, Lévi, on n'a pas classe aujourd'hui. Tu veux pas venir avec moi ? On jouera à cache-cache. Dans notre rue il y a des cachettes formidables. Ils sont en train de construire de nouveaux bâtiments avec des palissades magnifiques, et ils démolissent un entrepôt de conserves. Quand on se planque dans les gravats, des fois on trouve des bouts de noix marinées, un vrai délice ! Oh fichtre ! C'est bath, non ? » *EG,* p. 101.

[42] *CG*, p. 131.

[43] Par ordre de parution, deux occurrences dans *LHOD*, une dans *MMC*, une dans *FVF*, six dans *M&o*, une dans *VD,* deux dans *CS,* une dans *AD* (où un mendiant implore du regard un passant pour obtenir son mégot), une dans *CI.*

[44] *M&o*, p. 18.

un personnage qui s'inscrit ponctuellement mais résolument dans la lignée des mendiants orgueilleux, à laquelle Nour El Dine rêve d'appartenir.

Les ramasseurs de mégots interviennent aussi dans *Mendiants et orgueilleux* sous la forme d'un groupe occupant un lieu à contre-emploi. Il s'agit d'un salon de coiffure que Cossery nomme « boutique » :

> La boutique de coiffeur était située à la limite du café des Miroirs, au bord d'un terrain envahi par les flaques d'urine et les détritus. Elle servait la nuit de repaire à la faune des petits mendiants et ramasseurs de mégots qui venaient y dormir, entassés là comme des bêtes dans une tanière. Chaque matin, le barbier, rendu furibond, devait les chasser à coups de pied et de menaces sanglantes. Il aurait dû mettre une porte à sa cahute, mais c'était une entreprise au-dessus de ses moyens. Gohar avait découvert cet endroit un soir où il cherchait la tranquillité et, depuis, il s'y installait souvent pour goûter une paix idéale. Ce fauteuil de coiffeur était vraiment fait pour la méditation.[45]

Le terme est anachronique, mais c'est celui de *squat* qui vient à l'esprit pour désigner l'occupation clandestine d'un établissement privé ou à usage commercial. Ce site dédié, de jour, à des services monnayés, voit son usage alternatif disputé par divers groupes de passage :

> La bande d'enfants alla s'installer non loin de la cahute. Yéghen ne les perdait pas de vue ; il les voyait se bousculer en se lançant des jurons obscènes. Sans doute se concertaient-ils sur le meilleur moyen de les vider des lieux. Yéghen savait qu'ils étaient tenaces et qu'ils reviendraient à la charge.
>
> Cet endroit devenait excessivement périlleux.[46]

Si l'on y prête attention, le motif de l'usage alternatif des objets et des lieux s'avère très présent chez Cossery. Dans les premières pages de ce même roman, on découvre Gohar allongé sur un lit fait de vieux journaux. Ce motif est amplifié dans l'adaptation cinématographique du roman par Asma El Bakri[47], où l'officier de police Nour El Dine, lors de sa visite à Gohar, s'abandonne en une pose presque voluptueuse sur ce lit de journaux, dans une transcription visuelle de sa forte aspiration à ressembler à Gohar le marginal. C'est encore le cas dans *La Violence et la Dérision* (1964) où Karim s'adonne à la construction de cerfs-volants, moins par

[45] *M&o*, p. 90.

[46] *M&o*, p. 92.

[47] Asma El Bakri, *Mendiants et orgueilleux*, Misr International Films et Palmyre productions, France et Égypte, 1991. Ce film égyptien sera commenté plus longuement dans l'excursus, voir *infra*.

souci de gagner sa vie que par goût de voir ces frêles objets, issus de la récupération, voler à contre-sens de la course au progrès :

> À l'époque des avions à réaction, le jeune Karim trouvait merveilleusement génial de riposter au progrès néfaste d'un monde halluciné par la mécanique en fabriquant des cerfs-volants, jouets superbes et futiles. Il éprouvait une joie rassurante à voir dans le ciel ces engins légers et pacifiques narguer les lourds navires aériens, machines grossières, dénuées de toute poésie.[48]

Ces jouets sont issus de divers matériaux glanés çà et là : quelques rouleaux de papiers coloriés, des tiges de roseau, une colle faite d'eau et de farine. La ville décrite par Cossery, particulièrement dans sa première période des années 1950-1960, est un espace où domine une économie circulaire faite de récupération.

Étant donné l'importance du recyclage et des zones urbaines non-déterminées dans le paysage fictionnel des œuvres de Cossery, on pourrait s'attendre à la mention de figures importantes de la ville du Caire. Celles-ci ont bénéficié, ces dernières décennies, d'une certaine notoriété : il s'agit des *zabbâlîn.*

Zabbâlîn est le nom donné aux membres d'une communauté d'éboueurs-recycleurs venus de Haute-Égypte vers la capitale égyptienne, communément appelés les « chiffonniers du Caire ».

> La communauté des *zabbâlîn* assure, depuis les années 1950, la collecte et le tri des déchets dans plusieurs quartiers résidentiels du Caire et dans d'autres villes d'Égypte. Les *zabbâlîn* tirent leurs revenus de la vente de porcs élevés sur les déchets organiques ainsi que du tri des déchets non organiques (plastique, carton, métal, verre) revendus à des entreprises de recyclage en Égypte ou à l'étranger.[49]

Le fait que les *zabbâlîn* soient coptes n'est pas étranger à leur spécialisation dans le tri des déchets car le frayage avec les porcs, essentiel pour la valorisation des déchets organiques, n'est pas interdit par la religion chrétienne. De multiples études leur ont été consacrées et ils figurent dans d'innombrables œuvres de fiction, comme en témoignait un numéro de la revue

[48] *VD*, p. 21.

[49] Pierre-Arnaud Barthel et Safâa Monqid, *Le Caire : réinventer la ville*, Paris, Autrement, 2011, p. 70. La citation est extraite d'un entretien daté de 2011, avec celui qui est alors directeur de l'administration centrale des déchets et matières dangereuses au ministère de l'Environnement égyptien.

Égypte/Monde arabe intitulé « Les *zabbâlîn,* un objet surétudié ? » paru en 2019[50]. Ils occupent plusieurs espaces de la ville du Caire, notamment les collines du Muqqatam, celles-là même que contemple Karamallah depuis son mausolée dans la cité des Morts, dans le roman *Les Couleurs de l'infamie*. Pourtant, aucune référence n'est faite à cette communauté dans l'œuvre de Cossery, qui semble l'ignorer complètement. Comment l'expliquer ? On se demandera ce que cette absence notable signale, quant à sa façon de transcrire l'évolution économique et urbanistique d'un espace qu'il s'est attaché à représenter sur plus de six décennies.

Selon Gaëtan du Roy, « les chiffonniers sont perçus très tôt, à côté d'autres indésirables, comme un danger de contamination, une sorte de personnification des taudis menaçant la ville "moderne"[51] ». En fait, cette perception est éloignée de la réalité, puisque les *zabbâlîn* sont précisément des agents qui participent au possible développement d'une ville moderne caractérisée par un cycle de production/consommation/gestion des déchets bien plus rapide que ce ne fut le cas pendant des siècles. Jusqu'aux années 1950, on produisait moins, voire pas de déchets, « les ordures servaient pour faire la cuisine et cuire le pain[52] », ou les habitants « les laissaient sécher au soleil environ un mois et demi puis ils les vendaient aux bains publics du Caire qui s'en servaient pour réchauffer l'eau. […] Les ordures séchées étaient également vendues comme combustible au four à pain et aux vendeurs de fèves. » En 1948, une loi égyptienne interdit l'usage des déchets séchés pour la cuisson[53].

Les *zabbâlîn* arrivent au Caire précisément en ce moment critique à la fin des années 1940, et se chargent du devenir de ces déchets alors qu'une solution radicale pour les traiter devient indispensable. Si leur champ d'activité n'est d'abord pas institutionnalisé, il n'a de fait jamais été « informel » au sens où il s'est rapidement organisé. Dans les années 1980, le travail des *zabbâlîn*, qui vivent pour la plupart dans une grande pauvreté, est fortement médiatisé, en France notamment. C'est une époque de « dépolitisation des questions liées à la solidarité internationale, progressivement prises en charge au sein du domaine de l'humanitaire, par des

[50] Pierre Desvaux, « Introduction : les zabbâlîn, un objet sur-étudié ? », *Égypte/Monde arabe*, 1 janvier 2019, nº 19, p. 9-32. Voir également les nombreux travaux de Bénédicte Florin sur la marginalité et la gestion et les mondes des déchets à une échelle internationale, et qui a consacré sa thèse à ces questions dans la ville du Caire : *Itinéraires citadins au Caire : mobilités et territorialités dans une métropole du monde arabe*, Tours, Université François Rabelais, 1999.

[51] Gaétan du Roy, « Imaginer les marges urbaines du Caire : les zabbâlîn en récits », *Egypte/Monde arabe*, 17 janvier 2019, n° 19, nº 1, p. 36.

[52] P.-A. Barthel et S. Monqid, *Le Caire*, *op. cit.*, p. 81.

[53] *Ibid.*, p. 84.

professionnels de l'intervention directe sur le terrain[54] ». Ainsi l'action de Sœur Emmanuelle, qui s'appuie sur un réseau de religieuses coptes dans la région du Caire, connaît un fort écho.

Deux hypothèses s'offrent à nous. Soit Cossery n'a pas eu connaissance de ce phénomène. C'est peu probable, étant donné la médiatisation du travail et des conditions de vie des *zabbâlîn*, et si l'on se souvient qu'il restait très attaché à l'Égypte, sur laquelle il écrit continuellement. C'est néanmoins possible, car il a quitté le pays dans les années 1930, bien avant que ne se mette en place un tel système de gestion des déchets. Soit il en a eu connaissance mais ne s'y est pas intéressé, ou a volontairement fait le choix de ne pas les faire figurer dans son univers fictionnel. Nous penchons pour cette hypothèse qui est cohérente avec le rejet qu'il affiche de toute promotion d'un travail utile et productif. Si la communauté des *zabbâlîn* a des caractères de marginalité à bien des égards (minorité religieuse, confinement géographique, écart symbolique), leur travail a en partie été absorbé et valorisé par un projet à l'échelle de la ville, par des entités plus ou moins reliées aux centres d'administration qui cherchent à rendre vivable l'espace urbain[56]. À l'inverse, les personnages de Cossery sont des individualistes attachés à une communauté amicale réduite au minimum, se situant résolument à la marge de toute organisation sociale ou politique.

Cette étude des motifs des déchets et du réemploi dans les œuvres de Zangwill, d'une part, et de Cossery, d'autre part, montre que le statut de récupérateur y occupe une place importante et s'incarne dans des rôles variés.

L'écrivain anglais a le souci, dans sa fiction, de décliner une multitude d'acteurs de la récupération et du recyclage, souci qui correspond à la dimension ethnographique de sa somme romanesque. Il montre que coexistent différents recours à l'objet usé et représente les débuts de la production de prêt à porter, en parallèle à la persistance des services luxueux des tailleurs sur mesure. Les évolutions qui se produisent au tournant du siècle, dans l'industrie du vêtement et dans le rapport à l'usé, sont soulignées par l'évolution de l'usine Belcovitch, de plus en plus prospère, tandis que, symétriquement, les figures fictionnelles de chiffonniers (Qarriar, Sleepy Sol) sont vouées à l'échec.

[54] G. du Roy, « Imaginer les marges urbaines du Caire », art cit, p. 41.

[56] Voir par exemple le parcours d'Izzat Naim, chiffonnier reconverti dans l'action sociale. P.-A. Barthel et S. Monqid, *Le Caire*, *op. cit.*, p. 84.

On aurait tort de vouloir trouver le symétrique chez l'écrivain égyptien, peintre du Caire. La fiction cossérienne tient de la fable atemporelle, composée par un auteur qui fait le choix d'écrire depuis l'Occident, tourné vers les souvenirs qu'il garde d'un pays dont il s'attache à brosser un tableau quelque peu figé. On l'a dit : le chiffonnier est une figure de la modernité post-années cinquante en Égypte, contrairement au chiffonnier des villes occidentales où cette profession se met à décliner à la même époque, quoique moins rapidement en Angleterre qu'en France. L'absence du *zabbâlîn* dans l'œuvre de Cossery peut donc se lire comme un pied de nez aux changements structurels qu'il se refuse à prendre en compte, tandis que les motifs de la récupération sont bien présents dans ses histoires, mais jamais de manière organisée, et uniquement sous des formes individuelles et fantaisistes.

Usage et ré-usage, farce et attrape (Cohen)

Les personnages de marginaux cohéniens ne sont pas non plus étrangers aux pratiques de la récupération et du réemploi. Comme le note Carlota Vicens-Pujol, les Valeureux sont souvent indifférents à la valeur des objets neufs : « Ce n'est pas Baedeker en main que les cinq cousins Valeureux partent en voyage ; ce n'est pas avec une boule à neige contenant une miniature de la Tour Eiffel ou du Vatican qu'ils rentrent à Céphalonie. Ces objets-là ne les intéressent pas, ne leur disent rien[57] ». Les objets qui leur parlent sont usés et réutilisés, parfois falsifiés (comme l'est aussi le diplôme de Teymour dans *Un complot de saltimbanques*).

> Ces différents personnages à l'existence diasporique quittent leur île natale avec […] de faux papiers d'identité, avec de vieilles valises impossibles à fermer qui contiennent en vrac des lambeaux d'une identité refoulée à travers les siècles.[58]

Les objets du voyage débordent et ont pour fonction de permettre à ceux qui les emploient et les réemploient de s'y projeter, mais aussi de passer les frontières.

Nous avons déjà analysé la vêture de Mangeclous, mais nous n'avons pas souligné que son « haut de forme » et sa « redingote crasseuse », parfois surmontée d'une plume d'oie, sont

[57] C. Vicens-Pujol, « Les objets du voyage. Albert Cohen au miroir de la littérature yiddish », art cit, p. 214. On objectera qu'il y a un certain attrait de la nouveauté chez les Valeureux, comme en témoigne l'épisode des préparatifs de l'équipée du Mont Salève, déjà cité et analysé dans le chapitre 3.3.2 de cette étude, où ils se munissent justement, parmi l'appareillage hétéroclite, d'un guide de voyage. Mais on peut nuancer l'objection en se souvenant qu'ils se défont rapidement de tout ce matériel inutile, qui, et c'est toute la thèse de Vicens-Pujol, n'a pas de valeur ontologique, contrairement aux « objets du voyage » que sont le passeport et la valise.

[58] *Ibid.*, p. 215.

probablement de seconde main, dans une île où le troc est de mise. Mangeclous colporte en outre des histoires pour brocarder son cousin Matthatias, illustre pour sa richesse et son avarice :

> On prétendait que, lorsqu'il empruntait du café moulu, il le séchait au soleil après s'en être servi et qu'il le rendait le lendemain aux obligeants voisins en leur faisant croire que c'était du café neuf. On racontait encore qu'au temps de son mariage, son bébé étant mort, il avait dit à sa femme : « Écoute, ma chérie, on ne peut pas laisser improductif tout ton lait. Il faut le vendre ou nous en servir nous-mêmes pour le petit déjeuner. » Ces deux dernières histoires, vigoureusement propagées par Mangeclous, étaient peut-être fausses.[59]

La polyphonie de ce passage opère de telle sorte que ces anecdotes nous parlent au moins autant de Mangeclous que de Matthatias. Si, comme le suggère le narrateur, ces histoires sont « peut-être fausses », il a bien fallu quelqu'un pour les inventer. C'est dans l'esprit du *trickster* Mangeclous que sont nés ces stratagèmes de réemploi. Ils relèvent de deux types : la réutilisation du café moulu est une arnaque mesquine fondée sur la tromperie, tandis que le ciblage d'une clientèle pour du lait maternel est une astuce qui n'implique pas de mentir sur la « marchandise ». Chez le va-nu-pieds naissent les germes des plus sombres coups de génie capitalistes : le lait d'une mère ayant perdu son nourrisson devient une source financière qu'il importe de ne pas tarir. Si Mangeclous a pu imaginer ces stratagèmes, c'est sans doute qu'il les a déjà mis en œuvre lui-même, avant de les réemployer sous la forme de petits scénarios condensés afin d'étayer son discours calomniateur. Le réemploi prend une forme inattendue, non seulement thématique mais rhétorique.

Immédiatement après ce passage, un commentaire de l'auteur nous met sur la voie du réemploi à une autre échelle.

> Ah, que ne puis-je écrire un livre où, sans nécessité de suivre une action, je raconterais infiniment de petites histoires valeureuses sans lien les unes avec les autres. Reprenons notre récit.[60]

En exprimant avec lyrisme son souhait de s'adonner à une prose faite d'anecdotes sans queue ni tête, Cohen ne fait pas autre chose que Mangeclous : il proclame son appétit pour des histoires qui se ressemblent (« de petites histoires valeureuses », autant de farces et attrapes) et pourraient

[59] *M*, p. 377-378.

[60] *Ibid.*, p. 378.

s'enchaîner à l'infini, loin d'une visée morale dont s'acquitterait un récit progressif, contenu et édifiant. Une telle intervention d'auteur souligne combien Cohen a à cœur d'assumer l'aspect farcesque de son écriture. Quelques lignes plus haut, il prétend s'excuser de « la manière peu ordonnée » dont il va parler de Mangeclous (« Mais ce chapitre est écrit au dernier moment et le manuscrit doit être remis demain à l'éditeur[61] »), il met volontairement le lecteur sur la piste de la « gratuité de la narration comique[62] ». Gratuité encore plus assumée dans l'écriture des *Valeureux*, que Philippe Zard désigne comme :

> […] un reliquat remanié de l'énorme manuscrit de 1967. Le romancier aurait pu renoncer à cette publication, dans la mesure où *Mangeclous* et *Belle du Seigneur* s'enchaînaient presque parfaitement. Il aurait alors pu reprendre à son compte un mot prêté à Paul Valéry à propos de ses brouillons : "Si vous voyiez ce que je jette !"[63]

Ne pas jeter mais réemployer dans un volume dont on aurait tort de dire qu'il est « surnuméraire », ou « de trop », tant parce que la « qualité intrinsèque de l'ouvrage suffit à racheter les déséquilibres qu'il a entraînés », que parce que « cet irrésistible besoin d'en "remettre" dit quelque chose de capital sur l'inspiration cohénienne »[64]. C'est que cette inspiration passe beaucoup par la répétition. Philippe Zard dresse une liste « en vrac et sans exhaustivité [des] scènes ou des thèmes qui avaient fait la fortune comique de Mangeclous : le rituel de la nourriture des enfants de Mangeclous, la tournée du *ghetto*, la parodie des amours d'Anna et de Wronsky, l'encaissement des chèques […][65] », qui sont repris dans *Les Valeureux*. S'y ajoutent parfois des motifs précis, qui circulent d'un personnage à l'autre, ainsi d'un « béret écossais à plume de coq de bruyère » qu'Ariane porte quand elle est seule, singeant un alpiniste dans sa chambre[66], et qui annonce le « béret écossais à pompon et rubans, acheté à Petticoat Lane[67] » par Mangeclous, dont il se coiffe avant d'humecter sa plume pour écrire la longue épître adressée à la Reine d'Angleterre[68].

---

[61] *Ibid.*, p. 375.

[62] Philippe Zard, « Introduction à Mangeclous », dans *Solal et les Solal, op. cit.* p. 341.

[63] *Ibid.*, p. 657.

[64] *Ibid.*

[65] *Ibid.*, p. 658.

[66] *M*. p. 590.

[67] Marché londonien des habits notamment figuré par Zangwill, voir *supra*, la note 35, p. 374 de cette étude.

[68] *V.* p. 839.

Le romancier se cite parfois ouvertement, notamment pour la présentation des personnages des Valeureux. Mais cet autoplagiat ne procède pas uniquement d'un choix utilitaire : cette volonté affichée de se « piller » lui-même est réfléchie, appuyée, « comme pour insuffler à chacun de ses ouvrages l'écho d'un livre précédent[69] ». Cohen attrape son lecteur à visage découvert, au moyen de répétitions qui révèlent un plaisir à produire, donner, déverser sa parole plus qu'il n'est besoin.

Une telle décomplexion se manifeste également chez Cossery. Citons Touriya Filli-Tulon :

> À mon sens, Cossery est l'un des premiers écrivains francophones à utiliser l'art du patchwork en littérature, d'abord comme autorité référentielle pour asseoir un genre emprunté, mais aussi comme manifestation auto-ironique, une manière de resituer la littérature, de la démystifier, de l'indexer comme éternelle redite. Ce qui est paradoxal encore, c'est que dans cette démystification de l'originalité, se retrouvent à la fois la tendance au laconisme et celle à la répétition, – tendance d'un écrivain qui n'a jamais éprouvé le besoin de produire plus d'une œuvre tous les huit ans (en moyenne), mais qui ne cesse de reprendre les mêmes idées obsessionnelles.[70]

La critique identifie chez Cossery une démystification de l'originalité littéraire, ce qui le rattache d'un côté au classicisme des Anciens, pratiquant l'*imitatio*, et à un modernisme où la singularité auctoriale se trouve mise en doute. Elle y distingue une tendance double, paradoxale : un manque d'originalité qui est aussi un privilège et que l'on pourrait reformuler comme une carence luxueuse.

C'est que la répétition et le recyclage ne sont pas l'antagoniste du luxe, notion qui va guider, dans un second temps de ce chapitre, notre approche des œuvres en tant qu'elles proposent des alternatives somptuaires au paradigme de la jetabilité.

---

[69] Philippe Zard, *op. cit.*, p. 658, cite ici Chrystel Peyrefitte dans l'édition de la Pléiade des œuvres de Cohen, *Œuvres*, p. 1360.

[70] Touriya Filli-Tullon, « L'ironie de Cossery ou le paradoxe de l'arabesque », *in* M. Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 65.

2. Dépenses somptuaires

> "*If I do not buy salmon when I have two guineas," [Manasseh] answered quietly, "when shall I buy salmon? As you say, it is a luxury; very dear. It is only on rare occasions like this that my means run to it*."[71]

Qu'un miséreux s'autorise sans scrupules une dépense luxueuse et dilapide tout l'argent qu'il vient de mendier pour une denrée coûteuse comme le saumon, voilà qui choque le riche Grobstock. Comme le formulent Olivier Dehoorne et Sopheap Theng, « [l]e luxe caractérise d'abord un écart à la norme, dans une société donnée, à une époque donnée[72] ». Les personnages à l'étude creusent volontiers cet écart entre le strict nécessaire dont, selon le sens commun, ils devraient pouvoir se contenter, et la manifestation d'une *copia* insoupçonnée par laquelle ils gratifient d'autres pauvres gens (ou eux-mêmes) de somptueux présents ou belles sommes.

Dans la « recherche de commodités coûteuses ou de biens superflus, souvent par goût du faste ou désir d'ostentation », qu'est le luxe, se conjuguent donc deux dimensions apparemment contradictoires : le faste et la rareté[73]. Le terme « luxe » s'emploie aussi pour indiquer un simple excédent, une grande quantité de quelque chose, indépendamment d'une qualité de rareté. Il désigne le fait même de « redoubler », d'aller chercher plus que nécessaire, sens que nous rappelle l'expression : « ce n'est pas du luxe ». C'est, en tout cas, toujours en contexte que se comprend le luxe, puisque l'écart se manifeste par rapport à une norme donnée. Il faut donc partir de cette norme pour comprendre ce qui se joue dans la manifestation du luxe.

Les contextes des univers figurés par les récits de Zangwill et de Cohen ont ceci de commun que ce sont des lieux d'épanouissement de ce que Max Weber appelle l'esprit du capitalisme, qu'il a relié, par une chaîne de causalités, à la Réforme protestante[74]. Dans son essai *La Part maudite,* Georges Bataille revient sur les caractéristiques de cet « esprit protestant » et sur le changement de paradigme engagé par la Réforme. Ce n'est pas la richesse qui est condamnée en tant que telle par la Réforme, mais c'est bien « la richesse en dehors de la valeur productive », c'est-à-dire la « dépense somptuaire » à laquelle l'esprit de la Réforme

[71] *KS*, p. 16. « Si je n'achète pas du saumon quand j'ai deux guinées, quand donc en achèterais-je ? Ainsi que vous le dites, c'est un luxe, un luxe coûteux. Il est rare, sauf en des occasions comme celle-ci, que mes moyens me le permettent. » *RS*, p. 20.

[72] Olivier Dehoorne et Sopheap Theng, « Étudier le luxe », *Études caribéennes*, 15 juin 2015, nº 30, p. 3.

[73] « Luxe », Cntrl.

[74] Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1904], traduit par Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2004.

retire tout son sens[75]. Certes, les bonnes œuvres de charité restent de mise dans le calvinisme, mais ce courant réformateur « porte à son extrême le renversement des valeurs opéré par Luther[76] ». Ce renversement consiste, toujours selon Bataille, en une désacralisation de la vie humaine qui va de pair avec « l'attachement à la profession, à la tâche qu'assigne à l'individu la complexité sociale[77] ».

On trouve les manifestations de cet esprit dans les univers sociaux figurés par les œuvres du corpus[78]. On songe aux pensées d'Adrien Deume qui le submergent quand il s'efforce d'écrire un brouillon de lettre d'invitation à son supérieur Solal, occasion pour son antisémitisme de se fixer sur un trait des Juifs, haïssable à ses yeux – leur caractère dispendieux :

> Et cette manie qu'ils ont de vous inviter à déjeuner ! Comme ils voient qu'on leur fait grise mine, c'est leur grand truc de vous inviter à des dîners surfins. Et ils n'y vont pas de main morte ! En somme ils vous paient pour les écouter ![79]

Les fictions de Cohen et de Zangwill montrent certes combien les classes fortunées de la Genève protestante de l'entre-deux guerres et l'*upper-class* anglaise du tournant du siècle se trouvent aise de dépenser pour leur propre confort, leur plaisir et notamment celui de briller en société ou de s'adonner à des œuvres de charité gratifiantes socialement. Mais elles révèlent aussi que ce sont là toujours des élans subordonnés à l'espoir d'un bénéfice ou d'un coup de pouce imprimé à des trajectoires tournées, pour l'essentiel, vers ce que Bataille appelle « des activités sans gloire[80] ».

Pour faire comprendre ce qu'il entend par la « part maudite » de l'activité humaine ne visant pas l'utilité de la subsistance, Bataille propose une analyse du fonctionnement de sociétés

---

[75] G. Bataille, *La Part maudite*, *op. cit.*, p. 105. « La doctrine de Luther est la négation achevée d'un système de consumation intense des ressources »

[76] *Ibid.*, p. 106.

[77] *Ibid.*, p. 107.

[78] Les fictions de Zangwill et de Cohen soulignent en bien des endroits les écarts de richesse choquant qui existent et s'approfondissent entre les différentes classes d'une même société ; ils critiquent ces écarts notamment lors de scènes de réception où se déploie leurs talents satiriques. En ce qui concerne Cohen, on pensera à la réception chez les Deume, déjà étudiée, où l'on voit combien la dépense luxueuse, nécessaire pour séduire le patron de son fils, reste douloureuse pour Antoinette, toute nourrie de livres de morale dérivés d'un calvinisme mal digéré. Pour Zangwill, voir par exemple le premier chapitre de *Grandchildren of the Ghetto*, « *The Christmas Dinner* », qui se déroule chez les Goldsmith. *CG,* p. 323-337.

[79] *M*, p. 616.

[80] G. Bataille, *La Part maudite*, *op. cit.*, p. 107.

antérieures à la Réforme, ou de sociétés n'ayant pas été touchées par elles, dans lesquelles la pratique de la dépense somptuaire avait une place essentielle. Il revient sur la théorie du *potlatch* des Amérindiens du Nord-Ouest américain, exposée par Mauss dans son *Essai sur le don*, dont il a pris connaissance à la fin des années vingt[81]. Il se réfère également aux connaissances ethnologiques sur le peuple aztèque, dans lequel il voit le parangon d'une civilisation ayant su faire une place à ce qu'il appelle « consumation », par leur pratique du sacrifice (« ils n'avaient d'œuvres importantes qu'inutiles[82] »). C'est précisément cette place accordée à l'inutilité qui change en Occident, avec l'esprit protestant. L'éthique découlant de la Réforme protestante consiste en une renonciation à ces dépenses inutiles qui, jadis, étaient valorisées. Sous l'effet de la Réforme, nous conte-t-il,

> [l]a valeur, retirée à l'oisiveté contemplative, au luxe ostentatoire et à des formes de charité qui entretenaient la misère improductive, était donnée aux vertus que l'utilité fonde : le chrétien réformé devait être modeste, épargnant, travailleur […] il devait même réprimer la mendicité, contraire à des principes dont l'activité productive est la norme.[83]

Oisiveté, luxe ostentatoire et mendicité sont liés, sous la plume de Bataille : trois ennemis désignés de l'esprit réformé qui promeut l'activité productive. Il ajoute dans une note à l'issue de ce paragraphe que le fait de vouloir supprimer la mendicité est un signe qui ne trompe pas de la « brutalité d'une société ». Ainsi le luxe et la mendicité sont-ils plus proches qu'on ne le pense. Pour comprendre cette proximité, la notion d'oisiveté est centrale, c'est-à-dire le fait de ne rien faire, de façon momentanée ou durable. Le terme a aussi en français un deuxième sens à la connotation franchement péjorative, synonyme de paresse et d'indolence[84].

Si l'oisif (au premier sens pratique du terme : celui qui ne travaille pas) encourt le risque de la pauvreté dans des sociétés productivistes, symétriquement, celui qui mendie est soupçonné de vouloir échapper au travail et d'être par conséquent un oisif (au deuxième sens du terme), soit un paresseux de caractère – caractère que l'on encourage si on l'aide à survivre. Parallèlement, dans les sociétés bourgeoises, le parcours du noble et/ou du rentier désargenté plane comme une menace, non seulement parce que la pauvreté guette ceux qui se sont habitués au luxe (susceptibles de s'adonner à plus de dépenses amenant plus de pauvreté), mais surtout

[81] *Ibid.*, p. 61-73. Voir Marcel Mauss, « Essai sur le don », *L'Année Sociologique*, 1923-1924, p. 30-186.

[82] *Ibid.*, p. 48.

[83] *Ibid.*, p. 106.

[84] « Oisiveté », Cntrl.

parce que l'absence de tout travail productif est perçue comme un danger, pour la bonne raison que quelque chose d'autre serait alors susceptible de venir prendre la place du travail productif, de se loger dans ce temps que se donne l'oisif – et qu'on lui offre en lui faisant la charité. En réglant non seulement la vie autour du travail, mais en réglant aussi la manière de dépenser ce que l'on gagne par ce travail, l'éthique productiviste héritée de la Réforme permet donc, par un tour de force remarquable, de se border de tous les côtés, prémunissant la société des hommes d'une contestation risquée des limites de cette éthique.

Nous trouvons la trace de cette « part maudite » dans ce qu'incarnent les personnages auxquels s'intéresse notre étude. Pour appuyer cette hypothèse, il faut considérer de plus près les écarts qu'ils font par rapport à la norme productiviste et utilitaire lorsqu'ils s'adonnent à des dépenses irraisonnables. De quoi relève le prestige attaché à ces dépenses ? Comment les manifestations de largesse de ces personnages s'articulent-elles à la notion de besoin auxquels on les rattache par ailleurs ? On verra qu'à l'issue de ces questionnements, la notion de distinction mérite d'être réexaminée, notamment pour l'arme qu'elle constitue contre la logique du jetable.

2.1. Prestige de la dépense déraisonnable

Si l'on suit l'analyse ayant fait date de Thorstein Veblen, l'un des fondements du luxe est le désir, l'un des « plus indélébiles de la nature humaine […] de chacun de l'emporter sur les autres », désir qui nourrit une « distinction provocante » destinée à recueillir l'estime des autres[85]. Par le gaspillage de temps et d'argent, une certaine partie de la population, que Veblen nomme « la classe de loisirs » et dont il décrit l'ascension qui lui est contemporaine, à la fin du XIXe siècle, vise une utilité secondaire : exhiber sa puissance, par la consommation ostentatoire. Cette analyse de la dépense luxueuse, qui s'avère opératoire pour l'analyse des sociétés occidentales et étaie les analyses bourdieusienne de la distinction, ne permet cependant pas d'embrasser tout le spectre des types de dépenses luxueuses. Les largesses somptuaires auxquelles s'adonnent les figures de notre étude s'expliquent par d'autres motifs, qui excèdent l'acquisition d'un statut social prestigieux au sein de l'ordre social.

Arrêtons-nous ici sur la notion de prestige qui, à condition d'être débrouillée, peut nous aiguiller sur une piste plus adaptée. « Prestige : fait d'imposer le respect, d'inspirer

[85] Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, [1899] traduit de l'anglais par Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1970, p. 12.

l'admiration, de séduire, de faire forte impression[86]. » Lorsque le prestige s'attache à une personne, ce sens correspond tout à fait à l'interprétation par Veblen de la dépense luxueuse : cette personne dépense somptueusement pour se voir nimbée d'une aura de puissance. C'est le mécanisme à l'œuvre dans le *potlatch* que Bataille, à la suite de Mauss, analyse dans *La Part maudite*, au sein de sociétés non occidentales[87]. Un autre sens du mot « prestige », premier mais vieilli, ne fait pas signe vers le statut octroyé à celui qui s'adonne à telle ou telle action. « Prestige : illusion produite par magie ou par un sortilège ; artifice diabolique. » Ce sens vieilli a aussi donné lieu à un sens figuré par lequel le mot désigne un « enchantement, charme, attrait exercé sur l'esprit et les sens par des manifestations de l'activité intellectuelle ou artistique[88] ». Là où le prestige d'une personne ou d'une institution humaine est proche de la gloire et de l'orgueil, en ce qu'il désigne une action ou une disposition visant un retour positif vers le dépositaire des qualités, l'autre sens, celui de l'illusion magique, ne connote pas le même effet-retour. Un geste (magique, artistique, littéraire) produit quelque chose, exerce un charme, vous place dans une situation de saisissement, que cela soit agréable ou non. Mais aucun statut social ou économique n'est octroyé en retour à celui ou celle qui charme.

Ce dernier sens du prestige est pertinent pour comprendre ce qui se produit lorsque les personnages s'adonnent à des dépenses somptuaires. L'appétit rabelaisien de Mangeclous a déjà bien été commenté[89], mais il est éclairant d'en voir les manifestations sous l'angle de la dépense improductive. Le motif de la confiture est particulièrement parlant, parce qu'à l'aune du mode de consommation de cette denrée se disent des éthiques opposées :

> Mangeclous ne mettait jamais la confiture en pots. Il la fabriquait et la mangeait aussitôt, à même la soupière. Il avait fait des yeux ronds lorsqu'il avait appris de Saltiel que les Européens conservaient les confitures et les mangeaient en hiver à petites doses, comme un médicament, et sur du pain ! Et ce fut ce jour-là qu'il proclama que Saltiel était le plus grand menteur du monde. Si sobres qu'ils fussent, les Européens étaient hommes et non

[86] « Prestige », sens B, Cntrl.

[87] G. Bataille, *La Part maudite*, *op. cit.*, p. 64. S'appuyant sur l'étude de Marcel Mauss, Bataille rappelle combien contrairement aux représentations courantes, les « coutumes glorieuses » de don somptueux d'un chef à l'autre chez les Amérindiens du Nord-Ouest et « non le troc » constituaient le « régime archaïque de l'échange ». « Le donataire doit effacer l'humiliation et relever le défi, il lui faut satisfaire à l'*obligation* contractée en acceptant : il ne pourra répondre, un peu plus tard, que par un nouveau *potlatch*, plus généreux que le premier : il doit rendre avec usure. » *Ibid.*, p. 65.

[88] « Prestige », sens A, Cntrl.

[89] Outre l'ouvrage de Judith Kauffmann, déjà cité, mentionnons notamment Catherine Milkovitch-Rioux, « Des propos des "bien Ivres" aux rires des Valeureux. Jouissances et réjouissances rabelaisiennes dans le roman cohénien », *Cahiers Albert Cohen*, 1996, nº 6, p. 9-45.

> chameaux et comment résister à l'appel d'une belle bassine de confiture de pêches ou d'oranges ou de coings qui te hurlait : « Mange-moi ! Je suis là pour ça ! »[90]

Le banquet est solitaire, même s'il se pare d'une visée éducative. « Assis devant la table et puisant la confiture avec une louche qu'il portait à sa bouche », il suggère à ses fils qu'il a privés de dégustation, achetant leur obéissance par un sou, d'aller appeler leurs « petits camarades » pour les inviter « à respirer les odeurs »[91]. Le principe même de la confiture, qui consiste à cuire des fruits afin de les conserver plus longtemps, est subverti ; le cycle production/consommation n'a presque pas d'existence puisque Mangeclous mange dans et avec les ustensiles de cuisson (soupière et louche). Selon la leçon paradoxale de Mangeclous, s'adonner au luxe (à comprendre ici non pas dans son sens le plus commun mais celui d'excès quantitatif) est le propre de l'homme (il faudrait être chameau pour résister à l'appel d'un tel plaisir). Il manque une étape à la démonstration, mais le lecteur peut aisément la convoquer, car cet argument est souvent répété par le mélancolique Mangeclous : cet élément, c'est la finitude[92]. L'homme sait qu'il va mourir, la seule réponse adaptée est de se gaver de tous les plaisirs qui se trouvent à sa portée. La consommation-dépense inconsidérée (l'une et l'autre se superposent) est signe de cette conscience, témoin d'un vide. Grâce à la consommation excessive, la peur de la mort est repoussée et le prestige opère.

Le luxe ne va pas toujours avec la compulsion d'une consommation immédiate et solitaire. Dans *Belle du Seigneur,* les agapes partagées avec Hippolyte, à l'insu d'Antoinette, ont lieu à l'issue de préparatifs qui donnent un tout autre visage, hédoniste et civilisé, au luxe. Dans le chapitre LXXIII du même roman, Mangeclous raconte avec force détails les achats qu'il dit avoir faits dans l'idée de partager un festin avec son cousin Michaël, alors que ce dernier était occupé avec Solal. Tandis que Michaël se contente comme à son habitude de garder le silence, Mangeclous, vexé de ne pas être dans la confidence de Solal, se plaint de ce qu'il a fallu attendre le retour de Michaël,

> […] non sans avoir au préalable fait l'emplette, à ton intention autant qu'à la mienne, de force boissons et délicieuses provisions de bouche chez cet épicier et traiteur israélite de Salonique qui reste ouvert jusqu'à minuit et dont j'achetai avec grandeur et largeur de paume, la dépense m'important peu car ma mort m'est toujours présente avec agonie

[90] *M*, p. 397.

[91] *M*, p. 398.

[92] Celle-là même qui le saisit par exemple à la fin du chapitre XI de *Mangeclous*, avant qu'il ne remette son suicide à demain et de s'enfiler « d'infinis macaronis à la tomate ». *M*. p. 423-424.

> préalable, aggravée de spasmes, étouffements, griffures de poitrine et râles divers, et je crache sur les pièces d'or, seriatim et privatim, dont j'achetai, dis-je, tout le stock de mets préparé, y compris même de charmants calmars tout juste arrivés de Marseille et qu'il fît frire à grande friture bruyante en ma présence ! Tout croustillants ces calmars, et ils vous crient : allons, mangez-nous, ô braves ![93]

Comme dans le passage de *Mangeclous* cité précédemment, où le motif de la pomme tentatrice était déjà parodié, c'est à l'objet extérieur que revient la responsabilité de tenter l'homme. Dans un cas comme dans l'autre, il n'y a aucune culpabilité dans le fait de céder. Cette fois, Mangeclous se retient de manger, non pas mu par la modération ou l'obéissance, mais au nom des qualités qu'il s'attribue de « générosité », d'esprit de « camaraderie de parenté » et d'urbanité. Sa longue tirade (reproduite partiellement ici) est scandée et correcte grammaticalement. Le seul décrochage syntaxique (« et je crache sur les pièces d'or ») intervient après le moment précis où Mangeclous livre ce maillon argumentatif qui manquait dans le passage précédemment cité. La raison principale de sa boulimie est alors livrée, coordonnée à une proposition participiale évoquant un absolu latin : « la dépense m'important peu car ma mort m'est toujours présente avec agonie préalable, aggravée de spasmes, étouffements, griffures de poitrine et râles divers ». Ce qui rend la dépense indispensable, ce qui motive le luxe, c'est donc la mort, une absence toujours présente qu'il lui faut encore « aggraver » d'une *copia* de symptômes morbides pour la rendre tangible.

Rappelant les dépenses auxquelles il s'est livré avec une générosité toute théâtrale (« Comptes-tu pour rien cette générosité qui fit que, malgré une faim dramatique, je prescrivis de t'attendre »), Mangeclous cherche à récupérer un peu de ce « prestige » (cette fois au sens le plus courant du terme) qu'il regrette d'avoir perdu (« tu m'occasionnas une nouvelle perte de prestige, influence et honneur en me répondant […] avec une absence lancinante de détails et pour piétiner ma dignité ! Ô injuste traitement ! »[94]) comme s'insurgeant contre sa propre marginalisation dans l'intrigue, à laquelle le force l'auteur de *Belle du Seigneur.* Mangeclous, *trickster* protéiforme, navigue entre différents idéaux sans jamais vraiment chercher à y correspondre. Il sait singer l'homme social et trouve toujours à se plaindre du traitement qu'on lui réserve, auquel il répond par l'excès à proportion de la rétention auquel il est parfois forcé de se soumettre.

---

[93] *BS*, p. 1358.

[94] *Ibid.*

C'est encore ainsi que l'on interprète d'autres moments de générosité qui ne s'accompagnent pas de paroles, quand la dépense s'accomplit en silence, quoiqu'accompagnée de mentions écrites. Le don unilatéral silencieux va de pair avec une confiance sans limite dans la résonance de ses propres gestes, comme celle d'un enfant dans les tours d'un magicien. Dans le volume où Mangeclous a encore le statut de protagoniste, tout un chapitre est consacré à sa pratique de mécène.

> Étrange bonhomme vraiment que Mangeclous. Ses entreprises du temps de la lionne lui avaient rapporté une somme rondelette grâce à laquelle il aurait pu suralimenter ses enfants, faire l'emplette d'une redingote neuve et offrir à sa Rébecca les spécialités pharmaceutiques dont elle était aussi friande que l'épouse de Salomon. […] Mais non. Imaginez-vous que Mangeclous se découvrit une vocation de mécène aussitôt son holding liquidé et qu'il répartit ses gains entre les personnalités et les organismes qu'il chérissait. […] [L]e pauvre bougre était à cent lieues d'imaginer qu'elles étaient déplacées et ne seraient pas reçues avec une reconnaissance débordante.[95]

Divers « dons expédiés en secret » (« Mangeclous craignait les glapissements de Rébecca ») dont le détail est donné sur deux pages : « Mille drachmes au Saint-Siège, mille drachmes à L'organisation sioniste et trois mille drachmes au roi d'Angleterre » etc., ce dernier étant accompagné d'une mention « soigneusement calligraphiée », recommandant à sa Majesté de « S'acheter Quelques Futilités Lui Faisant Plaisir et d'offrir Quelques Chocolats Suisses aux Mignonnes Princesses de la part de leur bon ami Mangeclous, humble ver admiratif et rampant. Le chocolat aux pistaches Damak fabriqué par Nestlé est Ravissant »[96]. Mangeclous, professeur en plaisirs dispendieux (ou qu'il croit tels), envoie aussi plusieurs centaines de drachmes à des personnalités anglaises dont il admire les titres (le duc de Norfolk, Lord Templemore, Winston Churchill)[97]. La nature de ses dons à divers ministres de pays, tous occidentaux, est à l'échelle de ses préjugés, qu'ils relèvent d'admirations authentiques ou de précautions prises (une somme dite modique de deux mille drachmes au président des États-Unis n'ayant « pas de soucis au sujet de Votre Trésorerie ») et « un timbre grec d'un centime au ministère allemand de la Propagande »[98]. Immédiatement après, il court commander quatre billets de troisième classe pour Marseille, *via* le Pirée, pour ses compagnons et lui. Le contraste

[95] *M*, p. 419.

[96] *Ibid.*

[97] *M*, p. 420.

[98] *Ibid.*

dit combien le luxe façon Mangeclous se déguste parfois mieux à travers l'épître et la procuration que dans le plaisir d'une consommation directe, à condition que la théâtralité du don soit ménagée, même si les seuls spectateurs sont lui-même et un douanier circonspect.

De nombreuses occurrences de ce spectacle intime du don ponctuent le cycle des Solal. Le motif de la dépense peut couronner un excès d'élan vital, se manifestant par un appétit grand comme le monde, et peut aussi signer une conscience de la finitude. Ainsi, face au sentiment d'éternité que le spectacle de la mer inspire au poète, Mangeclous pressent sa propre fin :

> Jambes pendantes dans l'air frémissant de chaleur, il admira une fois de plus sa mer Ionienne. Dorés, les rayons du soleil traversaient obliquement la transparente verdeur, atteignaient les galets du fond miraculeusement visibles, si purs. Ô beauté, odeur première, odeur de la mer. Il fit sauter les cinq pièces d'or dans sa main, sourit de tristesse. Cette beauté, il faudrait la quitter un jour proche.[99]

Le geste concluant ce passage se rattache à une disposition ancienne et transculturelle, l'offrande. « L'une après l'autre, il lança les cinq pièces d'or dans la mer. » Le don gratuit est ici voué au silence le plus sûr, celui de la mer. En sanctuarisant un objet dans le but d'honorer l'invisible qui se manifeste dans le « miraculeusement visible », Mangeclous s'adonne à un geste dont le sens est proche du sacrifice tel que l'entend Bataille. Là où l'économie, au sens commun du terme a pour principe une « valeur », qu'elle soit d'échange ou d'usage, celle du sacrifice a pour principe la consumation. Pour que le sacrifice opère, il faut qu'il ne soit pas l'échange : le sacrifice doit être pour rien. Pour Bataille, l'opération sacrificielle libère avant tout la chose sacrifiée de l'ordre économique[100]. Par le fait qu'elles sont jetées à la mer, les pièces d'or, celles sur lesquelles on se souvient que crachait Mangeclous, ne sont plus des pièces d'or. Le geste permet de réparer leur caractère libre et indéfini, avant leur objectivation. Par le don, par le prestige qu'il amène sur la chose, sur le monde, sur la situation qu'il célèbre (« Ô beauté, odeur première, odeur de la mer »), sur le geste, plus encore que sur lui-même, Mangeclous les restitue au monde.

---

[99] *V*, p. 796.

[100] « Il n'est pas nécessaire que le sacrifice détruise à proprement parler l'animal ou la plante dont l'homme dût faire une chose à son usage. Il les faut du moins détruire en tant que choses, en tant qu'ils sont devenus des choses. […] Il suffit que la consommation des offrandes, ou la communion, ait un sens irréductible à l'absorption commune de la nourriture. » G. Bataille, *La Part maudite*, *op. cit.*, p. 56. La consommation par Mangeclous de la confiture et son offrande des pièces d'or à la mer ionienne nous semblent toutes les deux ressortir à cette définition du sacrifice.

Si l'on s'est concentré sur Mangeclous, figure par excellence du marginal prestigieux, il est d'autres personnages cohéniens qui brisent les chaînes de l'activité profitable – paradigme dominant. Solal et Ariane, précipités vers le suicide à la fin de *Belle du Seigneur*, sont des personnages sacrifiés par eux-mêmes, animés par un désir de consumation. De nombreuses prolepses annoncent cette autodestruction – on pense à la scène où Ariane, cherchant fiévreusement la bonne tenue pour des retrouvailles nocturnes avec l'aimé, passe en revue sa garde-robe. C'est à un sacrifice par l'eau qu'elle procède quand, de rage, elle jette toutes ses robes et ses tailleurs dans sa baignoire, quelques minutes avant l'heure du rendez-vous : « Allez hop ! À l'eau, la [*sic*] velours noir ! Elle la regarda sombrer en compagnie des autres. Beau travail vraiment. Mon Dieu, huit heures vingt-cinq ! [101] » Une fois qu'elle a presque tout détruit, le salut lui vient sous la forme d'une robe de soie blanche déjà portée, qu'elle a laissée froissée, condamnée aux oubliettes. Elle la passe, s'y découvre sublime. « Une splendeur, une statue grecque ! » s'exclame-t-elle en se contemplant. La réutilisation d'un même habit (au demeurant luxueux) n'est pas la norme pour Ariane, qui carbure au régime de la dépense déraisonnable tout au long d'une passion qui la conduit vers la mort. Le motif de la dépense se décline avec des bains à répétition, puis, à une autre échelle, avec les achats compulsifs, menant à la période finale d'une vie d'oisiveté retirée, dans la demeure louée de la Belle de Mai, où elle mène un train de vie luxueux soutenu par la vente de ses actions[102]. Dans la scène des robes sacrifiées, le seul habit qui vaille est l'habit déjà porté. Sa valeur est accrue par le fait que d'autres ont été gâchés comme en un geste rituel : dépense somptuaire et ré-usage ne s'excluent pas mais se conjuguent. L'habit réemployé, magique et transfigurant est un motif qu'emploie également Cossery, et autour duquel viennent s'articuler les notions de luxe et de besoin.

2.2. Reprises et distinction

Se refuser à considérer le vêtement pour sa seule fonction pratique : telle est la position de Heykal qui, dans *La Violence et la dérision,* exerce un « ascendant irrésistible […] sur toutes les personnes qu'il rencontrait ». Le lecteur en entend parler en ces termes, deux chapitres avant qu'il ne fasse son apparition : « On ne résistait pas à Heykal[103] ». Il est l'un des cerveaux de la mystérieuse et « joyeuse conspiration » ciblant l'ordre établi, dont on découvrira la teneur en

[101] *BS*, p. 1350.

[102] *BS*, p. 1469.

[103] *VD*, p. 20.

même temps que Karim[104]. On rencontre ce dandy drapé dans une robe de chambre de couleur pourpre : Heykal doit rester cloîtré chez lui pour la bonne raison qu'il a « envoyé porter son unique costume présentable chez le repasseur du quartier[105] ».

Un long passage est consacré à ce complet, élément essentiel dans la présentation du personnage.

> C'était un complet rarissime, confectionné avec une étoffe de provenance étrangère, de couleur sombre et discrète, et coupé avec un art consommé par le plus habile tailleur du pays. Bien que Heykal le portât presque exclusivement, il conservait toujours sa forme primitive, prenant même une certaine beauté avec l'âge. À l'époque de son achat, il avait coûté une somme fabuleuse, mais il valait bien son prix, car il remplissait son rôle à la perfection. Ajouté à sa prestance naturelle, ce costume éblouissant donnait à Heykal un cachet d'authentique opulence ; il passait dans les milieux huppés de la ville pour un jeune homme appartenant au meilleur monde.[106]

Il y a quelque chose de l'ordre de l'objet magique dans un costume qui, tel un Dorian Gray de tissu, ne prend pas d'âge et, malgré un usage constant, ne présente aucune trace d'usure. Au sein de la garde-robe de Heykal, cet objet de luxe, remarquable par sa qualité et sa rareté, ne côtoie que de vieilles hardes : « ses autres vêtements étaient passablement élimés, et il était hors de question que Heykal consentît à se vêtir de frusques sans élégance[107] ». Plus que la qualité de l'objet, c'est celle du personnage qui ressort, comme si la part magique du costume était insufflée par son corps et sa prestance naturelle. L'exigence esthétique de Heykal, incapable de sortir sans être au summum du chic, est présentée comme :

> […] la manifestation d'un trait essentiel de son caractère. Car, si le jeune Karim essayait de jouer au grand seigneur avec des putains de rencontre, Heykal, lui, en était indubitablement un ; non par la fortune ou le rang social, mais parce qu'il était doué d'une nature véritablement aristocratique. La façon admirable qu'il avait de s'habiller, de marcher, de parler n'était pas le résultat d'un entraînement laborieux ; il la possédait de naissance.[108]

On retrouve un trait déjà identifié chez les trois auteurs : le dandysme, que Compagnon incluait dans les traits de l'esprit antimoderne, associé ici, comme il se doit, au motif sartorial,

[104] *Ibid.*

[105] *VD*, p. 43.

[106] *VD*, p. 44.

[107] *VD*, p. 43.

[108] *VD*, p. 43-44.

et qui, nous dit Cossery, transcrit une « nature aristocratique ». Que faire de cette qualification d'aristocrate, venue d'un monde révolu ? Plutôt que de la contourner, essayons de voir en quoi elle permet d'articuler des notions généralement présentées comme antagonistes : luxe et besoin, reprise et distinction.

Chez les personnages cohéniens, l'aristocratie n'est pas qu'une métaphore, elle est une structure qui ordonne le monde social où évoluent les personnages. Ariane, née d'Auble, entend dès sa plus tendre enfance qu'elle appartient à l'aristocratie genevoise, ce qui est « mieux que tout, sauf la noblesse anglaise[109] », une concession que Mangeclous ne nierait point. Cette haute naissance, précisée dans les toutes premières pages de *Belle du Seigneur*, s'assortit d'un jeu des apparences naturellement maîtrisé qui, on l'a vu, culmine sous la forme d'une robe qu'Ariane porte splendidement malgré son aspect froissé. Solal est, quant à lui, fils du grand rabbin de Céphalonie, à la tête de la branche aînée de la famille, la plus ancienne[110]. Selon une interprétation simplement conservatrice de l'intrigue, la liaison d'Ariane avec Solal fait retrouver son rang à Ariane, qui garde sa superbe en dépit de la déchéance impliquée par des noces avec un petit bourgeois du nom d'Adrien Deume. Ce rang n'est pas uniquement social, la noblesse étant chez Cohen une valeur proche de l'élection[111]. Ajoutons que c'est lorsque ces personnages nobles sont dans le dénuement (si l'on peut appeler ainsi la détresse d'Ariane qui ne sait comment s'habiller : à l'échelle de ses préoccupations de jeune femme désœuvrée, il n'est de désastre plus grand), qu'ils brillent le plus par leur distinction. Quand Solal erre seul dans Paris, déchu de sa nationalité et de ses titres, il se rattache à cette coquille luxueuse qu'est le costume de l'un des meilleurs tailleurs anglais : « Affreuse, cette barbe de détenu. Pas le courage de se raser. On ne peut tout de même pas l'arrêter pour port de barbe. Et d'ailleurs son complet est de Savile Row, ça compense la barbe[112] ». La marque de la distinction est présente

[109] *BS*, p. 892.

[110] Il est dit que les cinq cousins valeureux « jalousaient quelque peu les Solal de la branche aînée », qualifiée ensuite de « ligne » selon une terminologie témoignant que dans ce lieu fictionnel où se rencontrent Orient et Occident, l'ancienneté est associée à une notion de noblesse. *S*, p. 96.

[111] Voir comme Solal présente la rencontre avec Ariane : deux nobles parmi les *quidam*, deux exilés. Noblesse, et élection que signale l'exil sont à l'œuvre dans une dynamique messianique où l'amour a sa part. « En ce soir du Ritz, soir de destin, elle m'est apparue, noble parmi les ignobles apparue, redoutable de beauté, elle et moi et nul autre en la cohue des réussisseurs et des avides d'importances, mes pareils d'autrefois, nous deux seuls exilés, elle seule comme moi, et comme moi triste et méprisante et ne parlant à personne, seule amie d'elle-même, et au premier battement de ses paupières je l'ai connue. » *BS*, p. 912.

[112] *BS*, p. 1503.

sans l'être, car il suffit de mentionner cette rue de Londres où se trouvent ses meilleurs tailleurs pour dire la qualité de la marque qui n'a même pas de nom ici, tellement c'est chic. Solal contrebalance la marque de déréliction de la barbe (qui a aussi une connotation de piété) par cette métonymie qui fonctionne aussi comme une échappée géographique mentale, pour l'exilé.

Dans sa personnification de Manasseh da Costa, Zangwill, quant à lui, joue sur le signifiant « Roi », avec ce que cela comporte d'adhésion à un système de valeurs aristocratiques. Toute l'ambiguïté de la figure ne tient-elle pas à la magnificence de son *ethos,* une « noblesse naturelle » qui, associée à sa stature formidable, fait croire qu'il est un aristocrate déguisé en mendiant[113] ? Le jeu sur les codes de l'aristocratie est encore brouillé par la particularité du contexte judéo-anglais dans lequel les Séfarades, implantés plus tôt, portent souvent un nom à particule, comme « Manasseh Bueno Barzillai Azevedo da Costa ». La particule ne renvoie pas à un domaine ou à un titre (encore moins en Angleterre), mais, à condition de la faire résonner d'une voix forte, elle habille d'une dorure aristocratique le nom à rallonge, même pour des oreilles anglaises. Mais ce brouillage n'est pas ou pas seulement un parasitage. On a montré que le *trickster* ne se contente pas de s'attribuer ce qui ne lui appartient pas : il intègre des entités pour mieux les subvertir de l'intérieur. Aussi, le « Roi des *schnorrers* », que la narration qualifie de noble à plusieurs reprises, finit-il par offrir une critique originale du comportement aristocratique ou de ceux qui le singent, tout en conservant, au sein de ce système de valeur, ce qui lui permet de se hisser au-dessus du commun.

Les protestations dramatiques de Manasseh s'accompagnent d'une dissection fine qui évoque ce que la critique Laure Murat identifie dans le travail accompli par Proust dans la *Recherche du temps perdu* :

> Proust est sans conteste celui qui a pointé avec le plus d'acuité et de lucidité cette perversité très caractéristique du comportement aristocratique, qui n'aime rien tant que mettre subrepticement en spectacle sa discrétion, son naturel, sa modestie, sa simplicité, voire sa générosité, ruinant ainsi le principe intrinsèque à toutes ces qualités, quand la « vraie »

[113] « *Could he have been the victim of a practical joke, a prank? Did not a natural aristocracy ooze from every pore of his mysterious visitor? Was not every tone, every gesture, that of a man born to rule?* », *KS*, p. 41. « Avait-il été victime d'une farce, d'une mauvaise plaisanterie ? Une noblesse naturelle n'émanait-elle pas de chacun des pores de son mystérieux visiteur ? La moindre de ses intonations, le moindre de ses gestes n'étaient-ils pas ceux d'un homme né pour commander ? », *RS*, p. 41. Dans un essai sur ce roman de Zangwill, le critique Bernard Shilling insiste sur le caractère aristocratique du personnage dont il souligne l'attachement au passé : « *deeply rooted by blood learning and religion in the past.* » Bernard Schilling, *The Comic Spirit: Boccacio to Thomas Mann*, Detroit, États-Unis, Wayne State University Press, 1965, p. 192.

> noblesse eût été de les rendre indécelables et d'effacer toutes les coutures dans le montage d'un geste ou d'une pensée altruistes. Cette faiblesse pour le spéculaire contribue pour une large part à ce que Proust estime être, à raison, la vulgarité de l'aristocratie.[114]

L'expérience vécue de la théâtralité aristocratique informe les réflexions de Laure Murat dans ce livre, puisqu'elle a grandi dans un tel milieu. Ce qu'elle nomme « vulgarité » tient à une discordance entre l'intention annoncée (faire mine de vouloir rendre imperceptible sa noblesse et sa grandeur, par une modestie affectée) et la réalité des motifs (le souhait de voir sa supériorité de noble reconnue comme telle). C'est de cette vulgarité que se distingue Manasseh dans la version théâtrale de *The King of Schnorrers*. Si Grobstock n'est pas aristocrate, il évolue bien dans une haute société obéissant à un schéma de valorisation sociale qui s'adosse à une pratique de la charité indexée sur ce mot d'ordre aristocratique heureusement formulé par Laure Murat : se « mettre subrepticement en spectacle ».

Alors que Grobstock reproche à Manasseh de n'avoir pas mis les habits charitablement offerts afin qu'il ait une allure convenable pour le dîner en présence de son épouse et sa fille, le *schnorrer* s'indigne :

> *Have I not clothes of my own? Was that your charity – that I should wear your well-known garments abroad in my comings and in my goings, that my pantaloons should preach your philanthropy in my risings up and sittings down? That I should carry your goodness as a phylactery upon my arm, and bind it as a front-let upon my forehead, so that even as the heavens declare the glory of the Lord, so every square inch of my frame should declare your glory?*[115]

Comme Laure Murat s'adressant aux aristocrates par l'entremise de Proust, Manasseh dit à Grobstock ses quatre vérités : la fausse pudeur, non merci. Tant qu'à donner, si le secret n'est pas de mise, autant le faire franchement, d'un geste qui assume sa théâtralité et son égotisme. Manasseh se rend absolument maître de ce jeu de spécularité ici. Il dit tout haut qu'il y a un plaisir à se voir donner, et à se regarder dans le miroir qu'offre le pauvre. Il n'est pas sans savoir que Grobstock lui a prêté ces habits dans un but plus terre-à-terre : faire bonne figure en présence des siens. Dans de telles circonstances, le luxe que s'octroie Manasseh consiste non

[114] Laure Murat, *Proust, roman familial*, Paris, Robert Laffont, 2023, p. 84-85.

[115] « *The King of Schnorrers* », in *From the Ghetto to the Melting Pot, Israel Zangwill's Jewish Plays, op. cit.*, p. 448. « N'ai-je pas mes propres vêtements ? Voilà donc votre charité ? Que je porte vos vêtements, connus de tous, lors de mes allées et venues, que mes pantalons prêchent votre philanthropie quand je me lève, quand je m'assois ? Que je porte votre générosité comme un phylactère sur mon bras et que je l'attache comme un bandeau sur mon front, de sorte que, de même que les cieux proclament la gloire du Seigneur, ainsi, chaque centimètre carré de ma charpente proclame votre gloire ? » (Notre traduction).

pas à porter des vêtements neufs, mais à refuser le don, ou plutôt à faire comme s'il n'en avait pas besoin – pour, ensuite, tirer bénéfice de leur revente. Grobstock doit alors redoubler d'inventivité pour justifier le fait qu'un clochard habillé de guenilles soit invité à sa table un vendredi soir. Il prévient sa femme que Manasseh est un être très spécial, incomparablement pieux – contrairement à la plupart des Juifs qui, le soir de Shabbath, mettent leurs beaux habits de fête, Manasseh porte ses « loques de fête » :

> *On Sabbaths, when other people put on Sabbath finery, he puts on Sabbath shabbiness. And he wears holes in his clothes for Jerusalem's sake. You might take him – ha! ha! ha! – for a beggar.*[116]

Garder ses habits en dépit des règles de bienséance revient, pour Manasseh, à assumer ce qu'il est. S'il prétend, pour convaincre, que ce choix vestimentaire signale sa piété, on peut croire qu'il relève surtout d'une « disposition esthétique » proche de celle de Heykal dans le roman de Cossery : sa vêture exprime sa personnalité et il n'est pas question d'en changer. Partisan d'un luxe du réemploi sans limite, le marginal prestigieux affirme son caractère irremplaçable.

Par sa conduite, Manasseh mène Grobstock à des explications embarrassées auprès de sa femme : le financier, acculé, se croyant obligé de mentir, en vient alors à formuler un trait de la personnalité du *schnorrer* qui le cerne avec beaucoup de justesse. S'y mêle une créativité langagière, qui donne un effet de rime entre les deux termes hébreu et anglais (*Sabbath shabbiness*). En plus de dire l'essence du mendiant orgueilleux – celui qui se paye le droit d'une simplicité toute contraire aux attentes de festivité – cette expression fait signe vers une dimension présente chez Zangwill et, ajouterons-nous, chez les deux autres auteurs à l'étude : la cohabitation de diverses langues dans leur vie et dans leur œuvre.

2.3. Langues multiples et langues manquantes

Pour les trois auteurs considérés, la langue d'usage n'est pas la langue maternelle : chez Zangwill, qui écrit en anglais, on parlait *yiddish* lorsqu'il était enfant. Jusqu'à l'âge de cinq ans, Cohen parlait le dialecte judéo-vénitien avec ses parents. Son arrivée en France se fait sous le signe de l'insécurité linguistique, ce dont son œuvre porte de multiples traces[117]. Le français est

[116] *Ibid.*, p. 458. « Pour Shabbath, quand les gens mettent leurs habits de fête, il met ses loques de fête. Il porte des habits troués, en l'honneur de Jérusalem. Tu pourrais presque le prendre – ha ha ha ! – pour un mendiant ! » (Notre traduction).

[117] On manque de détails au sujet des langues parlées dans la famille de Cohen, et la biographie de référence n'en est pas une, vue la défiance qu'a témoigné à son égard la veuve de Cohen. Gérard Valbert, *Albert Cohen, le*

aussi la langue d'écriture de Cossery, dont les deux parents étaient arabophones. Dans quelle mesure peut-on parler d'un rapport luxueux à des entités non matérielles, comme la langue ? Au regard de ce qui a déjà été exposé sur la notion de luxe, nous verrons qu'elle trouve un sens dans le fait de pouvoir s'exprimer ou écrire en plusieurs langues qui, si elles se surajoutent, et font signe les unes vers les autres, n'ont rien d'interchangeable.

On peut considérer que les œuvres à l'étude ressortissent à une littérature multilingue si on entend cette catégorie dans une acception qui intègre des ouvrages où « la quantité d'éléments hétérogènes apparaissant dans le texte [varie] d'un seul mot à des passages entiers[118] », en prenant acte de ce que la fréquence d'insertion peut changer et ces insertions être plus ou moins intégrées ou flagrantes dans le texte.

> En outre, il appert qu'un texte peut également être considéré comme polyglotte lorsqu'on y relève l'usage de dialectes, de sociolectes, de néologismes personnels d'un auteur ou la présence d'une langue artificielle ou inventée.[119]

Zangwill, Cohen et Cossery ne varient pas les langues d'écriture au gré des textes qu'ils produisent, ce qui fut le cas, pour ne citer que deux exemples proches par leurs thématiques, de Isaac Bashevis Singer, passant du *yiddish* à l'anglais, ou du poète Constantin Cavafy, alternant entre le grec et l'anglais. Pourtant, d'autres langues sont bien présentes dans ces œuvres, ce qui n'a pas échappé à leurs exégètes[120]. Nous voudrions, avant d'achever cette étude, considérer

---

seigneur, Paris, Grasset, 1990. Il est en tout cas certain qu'il a grandi dans un environnement plurilingue. La mère de Cohen, issue de la communauté des *Pugliese*, parlait le judéo-vénitien. Quant à son père, d'une famille issue de l'émigration de l'Espagne et du Portugal, on peut supposer qu'il ait parlé le judéo-espagnol. D'autres communautés juives à Corfou parlaient le grec en famille. Il y a aussi l'hébreu biblique qu'a entendu Cohen, car il était à cette époque la langue identitaire des Juifs ayant maintenu la tradition de l'étude des textes sacrés. Sur la manière dont plusieurs locuteurs, dans le texte cohénien, portent la trace de tournures francophones ou extérieures au français, nous renvoyons au chapitre intitulé « L'imaginaire linguistique d'Albert Cohen » *in* N. Wolf, *Proses du monde*, *op. cit.*, p. 91-105. La critique y propose une lecture éclairante des monologues de Mariette, (chapitres LIII, LV, LVI, LXV et XC de *Belle du Seigneur*) qui ont non seulement la charge de faire entrer la langue du peuple dans son œuvre, mais contiennent des éléments épars d'un judéo-français imaginaire (*ibid.*, p. 104-105).

[118] Madeleine Stratford, « Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 2008, vol. 53, nº 3, p. 460.

[119] Madeleine Stratford (qui emploie multilinguisme, plurilinguisme ou polyglossie de manière équivalente) conclut que « vu sous cet angle, le multilinguisme englobe une très grande quantité d'œuvres de tous genres ». *Ibid.*

[120] Sur Zangwill, voir Jessica R. Valdez, « How to write Yiddish in English, or Israel Zangwill and Multilingualism in "Children of the Ghetto" », *Studies in the Novel*, 2014, vol. 46, nº 3, p. 315-334. En ce qui concerne Cohen, outre le chapitre de Nelly Wolf, déjà cité, on renverra particulièrement à deux articles. L'un porte sur le dialecte des Valeureux, français archaïque et précieux traversé d'hébraïsmes et d'orientalismes : C. Aslanov, « Une tradition peut en cacher d'autres : les enjeux de la francophonie des Valeureux de France », art cit. Voir également Marie Dollé, « L'effraction du français », *Cahiers Albert Cohen*, 2002, nº 12, p. 91-98. Sur Cossery, nous renvoyons une fois encore aux analyses de T. Fili-Tullon sur la langue de Cossery, dans, *Figures de la subversion*

cet aspect du multilinguisme au prisme de la question de la résistance à la logique du jetable, qui nous occupe dans ce chapitre. Qu'est-ce qui, dans ces textes qui font signe vers un ou plusieurs ailleurs linguistiques, se dit de l'articulation entre les notions de luxe et de besoin ?

Zangwill : revendiquer le trait d'union

Parmi les trois auteurs, le cas de Zangwill constitue celui où l'insertion de l'étrangeté à la langue d'écriture est la plus fréquente et flagrante. Dans *Children of the Ghetto* particulièrement, de nombreux termes ou phrases en *yiddish* apparaissent, ainsi que quelques mots hébreux. Ils le sont selon trois modalités : soit directement accompagnés de traduction[121], soit utilisés directement sans traduction dans le texte, soit encore représentés comme étant dits dans ces langues, mais écrits en anglais. On relève aussi une présence importante des accents, le plus souvent l'accent *yiddish*, tantôt mentionné[122], tantôt retranscrit (« *Vat vill you give me, if I find you a Rédacteur* » ? demande Pinchas lors de la réunion du journal *The Flag of Judah*, qui emploie en outre un terme français sans doute rapporté lors de l'un de ses voyages à travers l'Europe)[123]. Ceci a plusieurs fonctions : accentuer l'illusion de réalité, produire un effet comique, et caractériser le personnage de Pinchas, qui a vécu un peu partout et dont l'origine première est difficile à établir. Rappelons que lorsque Pinchas s'adresse à la foule des grévistes, il prétend parler *yiddish* mais cela s'avère être un allemand bricolé avec de l'hébreu et de l'anglais mal prononcé. Son origine et la nature de sa langue maternelle restent floues[124].

À la suite de plusieurs critiques reprochant cette hétérogénéité au texte, Zangwill, à contre-cœur, ajouta un glossaire pour l'édition en volume. Selon Meri-Jane Rochelson, cette résistance de l'auteur souligne le souci de Zangwill d'affirmer son étrang(èr)eté, tandis que, dans la préface à la troisième édition, il rappelle combien est proche de l'hébreu le *yiddish* : « *a language which never died off the lips of men, and which is the medium in which books are*

dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000, *op. cit.*

[121] Voir par exemple *CG*, p. 265.

[122] *CG*, p. 354 au sujet de Melchitsedek Pinchas.

[123] *CG*, p. 355. L'accent du marieur Ebenezer Sugarman constitue encore un autre stade d'étrangeté, puisque sa grammaire est incorrecte, contrairement à celle de Pinchas.

[124] « *Pinchas spoke German which is an outlandish form of Yiddish and scarce understanded of the people, so that to be intelligible he had to divest himself of sundry inflections, and to throw gender to the winds and to say "wet" for "wird" and mix hybrid Hebrew and ill-pronounced English with his vocabulary.* » *CG,* p. 265. « Pinchas parla allemand, qui est une forme étrange de yiddish et à peine compréhensible du peuple. Pour être intelligible, il dut abandonner diverses inflexions, envoyer les genres aux quatre vents, dire "wet" pour "wird", mêler à son vocabulaire de l'hébreu hybride et de l'anglais mal prononcé. » *EG*, p. 274.

written all the world over even unto this day[125] ». Zangwill emploie ce que Crystel Pinçonnat appelle, dans son étude des endofictions, un « mélange apprivoisé », jouant sur « l'intégration de syntagmes étrangers dans la langue du pays d'accueil », insertions qui « ne correspondent nullement à des phénomènes de pannes linguistiques, mais […] tentent de traduire, par défaut, des situations langagières complexes »[126]. Pratiquant une « hybridation modeste », l'écrivain « développe "une langue marquée ", "infléchie vers l'ailleurs", qui garde le souvenir de la migration. Elle ne cherche pas à exclure le lecteur monolingue, mais le plus souvent à le séduire »[127].

On peut aussi comprendre cette position comme le refus d'établir une hiérarchie entre les composantes doubles de son identité linguistique et culturelle, *yiddish* et anglaise. C'est la thèse de Jessica Valdez qui affirme :

> *Zangwill works in both the English and Yiddish literary traditions rather than using the dominant language in order to subvert it. He adopts English language and form, but he also invests it with references to Jewish history and culture as well as Yiddish literary mimetic tradition.*[128]

Selon Rochelson et Valdez, le multilinguisme de Zangwill traduit un positionnement de l'ordre de ce que les anglophones désignent comme « *hyphenated identity* », une identité du trait d'union : juif *et* anglais (il est en effet né en Angleterre), et même « purement juif et purement cockney[129] ».

Pour Cohen et Cossery en revanche, l'adoption d'une langue exogène à leur environnement familial comme langue d'usage et d'écriture ne va pas de pair avec l'intégration dans la nation : voilà le sens le plus évident de l'appellation de « littérature francophone » fréquemment mobilisée à leur propos. Celle-ci ne suffit évidemment à rendre compte de la

---

[125]Meri-Jane Rochelson, « Language, Gender, and Ethnic Anxiety in Zangwill's Children of the Ghetto », *English Literature in Transition, 1880-1920*, 1988, vol. 31, nº 4, p. 401.

[126] C. Pinçonnat, *Endofiction et fable de soi*, *op. cit.*, p. 266.

[127] *Ibid.*, p. 269. C. Pinçonnat reprend ici les mots d'Alexis Nouss, *Paul Celan : les lieux d'un déplacement*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2009, p. 184.

[128] J.R. Valdez, « How to write Yiddish in English, or Israel Zangwill and Multilingualism in "Children of the Ghetto" », art cit, p. 318. Selon la critique, dans *Children of the Ghetto* se mélangent un réalisme faisant une part au mysticisme, dans la lignée de la manière dont la littérature anglaise du milieu du XIXe siècle s'est mise à aborder la question du judaïsme, à la suite de George Eliot, dans *Daniel Deronda*, et d'autre part un réalisme qu'elle appelle plus mimétique, empreint d'éléments de romance et de mélodrame. *Ibid.*, p. 317.

[129] « *I am a Jew, of course, and I am proud of it. But I am not an alien. I am a pure Cockney.* » Zangwill cité par J. Leftwich, *Israel Zangwill*, *op. cit.*, p. 141.

singularité de la manière dont ils transcrivent leur expérience en une langue française résonnant d'autres langues, surtout si l'on se contente d'envisager la catégorie « francophonie » comme un positionnement passif, par défaut. D'où l'importance d'examiner la façon dont les deux auteurs francophones du corpus inscrivent l'expérience de l'exil au cœur de leur pratique de la langue.

Cohen : manque et redoublement

À première vue, Cohen fait figurer peu de mots étrangers dans sa prose – pas de *yiddish*, pas d'hébreu. Lorsqu'il retranscrit les dialectes qu'il a entendus dans son foyer familial, étant enfant, il le fait en forgeant des idiolectes, comme l'a bien montré Nelly Wolf : le français oriental des Valeureux, celui de Rébecca (femme de Mangeclous), les tournures langagières de l'Ashkénaze Jérémie et, de manière plus inattendue, celles du Marseillais Scipion ou surtout le parler populaire de la bonne française Mariette, sont des manières pour l'auteur d'inscrire son identité linguistique au cœur de la langue populaire oralisée. En jouant sur des distorsions syntaxiques ou lexicales (qui rejoignent parfois des effets d'avant-garde[130]), il fait entrer dans son œuvre la question de l'expérience juive de la langue. De nombreux locuteurs, chez Cohen, parlent depuis les marges de la France (le français belge, le français suisse, le français archaïque des Valeureux qui est une langue en voie de disparition au même titre que le *yiddish,* les dialectes judéo-espagnol et judéo-vénitien, ou encore l'argot populaire de Mariette mâtiné de multiples influences), il rappelle qu'il y a « un exil au cœur même de la pratique du français, et pas seulement à sa périphérie[131] ».

De manière plus évidente, on trouve chez Cohen de nombreuses occurrences de l'anglais, dont Mangeclous émaille ses propos, généralement lorsqu'il veut accroître son prestige face à son interlocuteur. Les syntagmes anglais qu'il emploie le plus sont des noms propres (qui, en tant que tels, glissent dans un domaine commun à toutes les langues), souvent déformés (« Shropshripshire »), des noms communs transformés en titres, ou encore des lambeaux d'institutions ou de citations connues mélangés en une sorte de yaourt destiné à donner l'illusion de son bilinguisme, ce qui fonctionne d'ailleurs sur le naïf Hippolyte (« Royal Ascot, Derby of Epsom, that is the question, Bank of England and House of Lords in tomato sauce, fish and chips in Buckingham Palace, yours sincerely, God Save the King, n'est-ce pas

[130] N. Wolf, *Proses du monde*, *op. cit.*, p. 94.

[131] *Ibid.*, p. 104. .

votre avis ? »[132]). Il est édifiant de se pencher sur la manière dont le traducteur anglais David Coward a procédé pour transposer le français de Mangeclous truffé de ce faux anglais. Ceci permet de voir comment l'absence d'équivalent évident est l'occasion d'une nouvelle inventivité langagière particulièrement réussie en cet endroit. Les jeux sur les noms propres sont parfois adaptés (« l'archevêque de Cantorbéry, ou Canterbury en ma chère langue natale » devient « *the Archbishop of Canterbury, Cantab to his chums*[133] »), car les variations sur la prononciation française est inaudible pour des anglophones. Lorsque des noms communs en anglais sont employés, le traducteur n'a pas fait le choix d'une simplification qui aurait consisté à insérer « en anglais dans le texte ». Il a trouvé un équivalent qui révèle sous un nouveau jour l'intention derrière le torrent de paroles de celui qui se fait passer pour un noble anglais. Ainsi « selon les diplomatic customs en anglais, by appointment » devient « *in accordance with what the English call the diplomatic drill via the usual channels* »[134], où l'acception militaire de « *drill* » (exercice routinier et mécanique) et le caractère formel de la locution latine « *via »* traduisent la volonté de Mangeclous d'imposer un registre auquel Hippolyte Deume, ouvrant sa porte d'entrée, ne peut s'attendre, pour l'impressionner en le plongeant d'un coup dans un système de références inconnues. S'ajoutent en outre des interpellations qui ponctuent son discours (« *come* », « *my good man* ») et des tournures archaïques, comme « *I am yclept Sir Pinchas Hamlet* »[135], ou l'impératif négatif sans auxiliaire (« *Cast not your eyes down in this shamefaced manner, be not froward with me* »[136]). La traduction en anglais de l'idiolecte mangeclousien a des résonances résolument shakespeariennes[137] en même temps qu'elle pointe vers son absence totale de maîtrise de cette langue. Faire sentir, dans un même paragraphe, une

[132] « [T]el que vous me voyez 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 dont le nom anglais est le Gentleman's Agreement and Lavatory, en abrégé le Lavatory … », voir *BS*, p. 1076-1077 pour tout ce passage où Mangeclous se présente à Hippolyte Deume.

[133] *Belle du Seigneur,* traduit par David Coward, Londres et New York, Viking, 1995, p. 249.

[134] *Ibid.*, p. 248.

[135] *Ibid.* En vieil anglais, « yclept » est le participe passé de « nommé, appelé » (*OED*).

[136] *Ibid.*, p. 249. L'adjectif « froward » en vieil anglais, signifiant réfractaire, est donné comme l'opposé de *toward* et signalé comme obsolète par l'*OED.*

[137] Ce rapprochement, qui peut donner l'impression d'un poncif, est fait par Édouard M. Langille dans son analyse de la traduction de *Belle du Seigneur* par David Coward, au motif de l'emploi de verbes archaïques et d'accumulations hyperboliques d'adjectifs. « Albert Cohen's Belle du Seigneur: An English Translation », *Dalhousie French Studies*, 2000, vol. 51, p. 130.

connaissance linguistique profonde[138] et un amateurisme parfaitement décomplexé est une prouesse de traduction. C'est un flux à la fois canalisé et hyberbolisé où se rejoignent le manque et la dépense gracieuse. Parce qu'on ne sait pas parler, parlons plus encore.

Cossery : transpositions et décalages

Dans le film réalisé par Jean Labib à partir d'entretiens de Michel Mitrani avec Albert Cossery, ce dernier présente le fait d'écrire en français comme le résultat d'une sorte de « hasard[139] ». Ayant étudié dans des écoles francophones chez les frères catholiques, lisant Baudelaire, Zola et d'autres classiques, découvrant Paris à l'âge de dix-huit ans, c'est naturellement qu'il s'est mis à écrire en français. Ce choix n'a en fait rien de hasardeux, il découle d'une situation coloniale qui a occasionné une hiérarchisation des langues dont la « honte » qu'il évoque par ailleurs dans les entretiens écrits avec Michel Mitrani, sont une conséquence[140]. Mais il dit aussi dans ces mêmes entretiens qu'il n'a « jamais trahi [son] pays », où se déroulent presque toutes ses intrigues[141]. La langue arabe égyptienne dans laquelle il a grandi n'a d'ailleurs pas complètement disparu. La critique Touriya Fili-Tullon a montré avec précision la manière dont Cossery fait intervenir des éléments hétérogènes sous différentes formes. Elle note l'existence (rare) de termes empruntés, ou xénismes, comme « bey », « Effendi »[142], mais souligne qu'il a surtout recours à des procédés de traduction littérale qui font entendre l'arabe en français. « Le narrateur hétérodiégétique emploie un français "neutre" relativement à celui, marqué, de ses personnages » : il s'y opère une « transposition du dialecte égyptien » qui s'entend pour l'oreille informée[143]. Cossery lui-même explique : « [les personnages] je les traduis de l'arabe. […]. Je pense en arabe, c'est-à-dire, je donne à ma phrase

[138] Cette connaissance profonde de la langue évoque ce que Nelly Wolf appelle des « impropriétés savantes » au sujet du langage de Mariette, *Proses du monde*, *op. cit.*, p. 100.

[139] Jean Labib, *Albert Cossery : entre la violence et la dérision*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2013.

[140] M. Mitrani et A. Cossery, *Conversation avec Albert Cossery*, *op. cit.*, p. 89.

[141] *Ibid.*, p. 10. L'arabisant et traductologue Richard Jacquemond affirme que, parmi celles d'autres écrivains égyptiens francophones, la trajectoire de Cossery est « la plus marquée par la "spécificité" égyptienne ». R. Jacquemond, « Langues étrangères et traduction dans le champ littéraire égyptien », art cit, p. 17.

[142] T. Fili-Tullon, *Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000*, *op. cit.*, p. 41. Elle note qu'il s'agit d'ailleurs de deux titres d'origine ottomane.

[143] *Ibid.*, p. 140. Ne parlant pas l'arabe, nous renvoyons aux analyses précises déjà citées, notamment aux pages 94-98 de cette même étude.

un tour qui n'est pas un tour parisien ou disons, occidental. Pour les conversations et les répliques, je pense en arabe[144]. »

La langue qui affleure derrière le français employé par Cossery est avant tout l'arabe égyptien, que l'auteur « figure » dans les dialogues par des décalages stylistiques et des jeux sur la traduction littérale[145]. Selon Richard Jacquemond, Cossery, en écrivant directement en français, échappe à un écueil de la traduction de l'arabe vers le français – type de transfert culturel dominant dans le champ de la littérature en langue arabe. Ces traductions, souvent orientalisantes, prétendent en effet « guider » le lecteur tout en exotisant l'original[146]. Cossery se soustrait à la domination de ces traductions francisantes, qui produisent un texte « à la fois élégant et accessible », mais banal. À l'inverse, il forge une langue à double-fond qui lui est propre, innovant « au moyen d'une politique de la démesure, de l'hyperbole et de la dérision qui casse l'"effet de réel". »[147]

Pour continuer de mesurer la spécificité de cette inscription de l'expérience de l'exil dans la langue, on voudrait là encore s'intéresser au cas de l'anglais, dont nous soutiendrons qu'il est présent dans le texte de Cossery même s'il n'est pas une langue d'écriture. L'anglais fut longtemps la langue du colonisateur en Égypte, face auquel le français a pu constituer une sorte de langue de résistance[148]. Cossery ayant été éduqué dans des écoles francophones, il n'y avait pas de raison pour qu'il emploie l'anglais, contrairement à un Waguih Ghali par exemple, qui a évolué dans un univers anglophone. Cette langue était néanmoins parlée dans les milieux cosmopolites qu'a fréquentés Cossery. Voici comment Cossery fait intervenir un recours à l'anglais dans *Mendiants et orgueilleux*. La scène est celle d'un interrogatoire que l'officier de

[144] M. Mitrani et A. Cossery, *Conversation avec Albert Cossery*, *op. cit.*, p. 90.

[145] T. Fili-Tullon, *Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000*, *op. cit.*, p. 98.

[146] Cette tendance de la traduction de la littérature arabe vers le français est exposée et illustrée par Richard Jacquemond au moyen de l'exemple de la traduction d'André Miquel d'un roman de Naguib Mahfouz, dans le paragraphe 29 de « Traductions croisées Égypte-France », art cit. Ce point est rappelé par Françoise Miquet qui cite R. Jacquemond dans « Traduction et acceptabilité sociale : Cossery en version anglaise », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 2019, vol. 64, nº 2, p. 337.

[147] R. Jacquemond, « Traductions croisées Égypte-France », art cit. et R. Jacquemond, « Langues étrangères et traduction dans le champ littéraire égyptien », art cit, p. 17.

[148] La France n'étant pas la métropole coloniale a pu jouer, pour les principaux écrivains égyptiens, le « rôle de mère des arts et des lettres émancipatrice », selon Jacquemond, qui ajoute « qu'ils étaient d'autant plus enclins à adhérer à l'idéologie universaliste française et à la reproduire qu'elle leur permettait de saper les bases de la domination anglaise. » R. Jacquemond, « Langues étrangères et traduction dans le champ littéraire égyptien », art cit. par. 14.

police Nour El Dine conduit au sein de la maison close de Set Amina, juste après le meurtre de la jeune prostituée Arnaba. L'officier se montre sensible aux charmes d'un jeune fonctionnaire El Kordi, présent ce jour-là :

> Nour El Dine couvait du regard [El Kordi], avec une sorte de tendresse lubrique, et comme à l'affût d'un signe de connivence. Pourquoi tout à coup se mit-il à parler en anglais ?
> — Tu viens souvent ici ;
>
> —Autant que mes besoins physiques l'exigent, répondit El Kordi dans la même langue.[149]

Si l'officier de police et le fonctionnaire sont capables d'échanger en anglais, les autres participants à la scène n'y comprennent rien : « Cette conversation en langue anglaise se déroulait dans un silence solennel. Le greffier ne comprenant plus rien cessa de transcrire. » La tenancière de la maison close est quant à elle effrayée par ce changement de codage et y voit le signe d'un piège destiné à sa perte. « — Sur mon honneur ! c'est la fin du monde. Voilà qu'on parle anglais dans ma maison ! »[150]

Dans ce chapitre où des masques vont tomber, où certains fonctionnaires se targuant de connaissances haut placées se ridiculisent, la loi de la dérision règne. La tentative du policier pour faire coopérer El Kordi est un échec : « Je ne ferai rien pour aider la police. D'ailleurs, je ne sais rien sur cette affaire. » La communication est brouillée, et le passage à l'anglais n'a pas aidé à l'établir. C'est à peu près à cet endroit que Nour El Dine commence à prendre conscience de l'absurdité de sa démarche, et à sentir une attirance pour la voie du dénuement. Dans ce contexte, l'irruption de la langue d'une présence coloniale longtemps dominante se manifeste peut-être comme le moyen inconscient exercé par l'agent de police (et relayé par le fonctionnaire qui, malgré sa résistance affichée, répond en anglais) d'un exercice d'intimidation. Mais au milieu de la scène résonne la question que l'officier se pose à lui-même (« Pourquoi tout à coup se mit-il à parler en anglais ? »), à laquelle succède l'abandon de cette stratégie indécise.

Essayons tout de même d'apporter une réponse à l'aporie de Nour El Dine. On le fera peut-être au risque de la surinterprétation, mais cette tendance dit quelque chose du caractère à la fois laconique et provocateur de la prose d'un auteur dont la posture, notamment le choix

[149] *M&o*, p. 76.

[150] *M&o*, p. 77.

linguistique, suscite des questionnements politiques incontournables pour un discours critique[151]. Lorsque Cossery fait parler son personnage d'officier de police en anglais, tout en soulignant l'arbitraire de sa démarche, c'est peut-être une manière de pointer du doigt une pluralité linguistique plus large qui encadre la genèse de cette œuvre. Par cette unique mention de la polyglossie, dans laquelle s'opère un transfert de l'arabe (langue omniprésente mais voilée) vers l'anglais (langue qui n'a pas lieu d'être. parlée et qui s'affiche dans cette scène comme un argument d'autorité), Cossery déplace la focale. Il rappelle ainsi discrètement, peut-être inconsciemment, que son roman écrit en français transcrit en fait un monde et des voix qui s'entendent dans autre langue : en l'occurrence, l'arabe.

La suite du passage est éclairante de ce point de vue : « Nour El Dine se résigna à reprendre l'interrogatoire en langue arabe, non pour complaire à Set Amina, mais parce que le greffier commençait à trouver inadmissible d'être hors du coup : il maugréait entre ses dents[152]. » Dans toute l'œuvre de Cossery, c'est là la seule et unique mention de la « langue arabe[153] ». Cette mention est nichée dans le méandre d'un retour à contre-cœur à sa langue par un personnage qui s'est complu un instant à adopter la langue des colons. Le passage par l'anglais de Nour El Dine, qui signale son appartenance à une classe de puissants, serait en ce sens pour Cossery le moyen de dire, selon sa stratégie de contournement habituelle, combien le choix linguistique d'écriture est politique, et qu'il participe, malgré lui, à ce jeu, en tant qu'auteur de langue française. Une manière aussi peut-être de rendre un hommage contrit à l'arabe, une langue dans laquelle il a vécu, dans laquelle il dit « penser » mais qu'il ne parle pas, abandonnée « par hasard » selon lui ou, pour reprendre les propos de son personnage, sans trop savoir « pourquoi ».

L'exil au cœur de la langue

On peut considérer les œuvres étudiées comme celles d'auteurs ayant fait entendre leur voix dans des langues européennes qui leur ont été imposées par une histoire dominée par l'Occident. Dans chacune, quelle que soit la stratégie adoptée (glossaire chez Zangwill pour

[151] Ce discours critique est celui-là même dont on peut imaginer que Cossery « rican[erai]t » peut-être, pour rebondir sur le scrupule enjoué dont fait part Touriya Fili-Tullon, à la fin du chapitre « L'ironie de Cossery ou le paradoxe de l'arabesque », *in* M. Trabelsi, *L'Ironie aujourd'hui, op. cit*., p. 68.

[152] *M&o*, p. 77.

[153] L'adjectif « arabe » intervient deux fois dans le roman *Une ambition dans le désert*, mais accolé à la « terre », « terre arabe » constituant la périphrase pour désigner le pays du Golfe persique où se situe l'intrigue.

traduire les insertions d'une langue qui sera vouée, quelques décennies plus tard, à la quasi disparition ; idiolecte mangeclousien qui, ironie de l'histoire littéraire, sera traduit quelques trente ans plus tard par une tirade dans un style shakespearien ; regret masqué de Cossery pour une langue arabe dans laquelle il n'écrit pas), la situation multilingue fait toujours signe, à un moment ou à un autre du texte, vers un vide, une béance attestant de ce qu'une langue dite maternelle n'est pas prise en charge par l'écriture, ou vers la conscience de ce qu'elle s'apprête à disparaître, dans sa propre mémoire (l'égyptien pour Cossery) ou à l'échelle mondiale (le *yiddish*, les dialectes parlés par les Juifs séfarades de Corfou). Cette conscience d'un vide s'accompagne d'une richesse, d'une inventivité linguistique, d'un luxe de l'écriture (le style des trois auteurs est qualifié par la critique d'hyperbolique[154]) qui trouve en partie sa source dans cette béance initiale.

« En passant leur texte par la matrice de leurs propres cultures […], ces écrivains finissent par tisser un texte dont le contenu […] est le produit de plus d'une culture, plus d'une langue ou plus d'une expérience du monde.[155] » Ce redoublement, ce luxe de références et de langues donne lieu à des gageures pour les traducteurs, comme on l'a vu pour le texte de Cohen, et comme le remarque également Françoise Miquet au sujet de Cossery dont ils ne peuvent faire abstraction des outrances et débordements :

> En sus de la notion de double contrainte qui traverse sous diverses formes et appellations l'ensemble de la traductologie, il y a une contrainte multiple du côté même du texte source : s'agit-il de littérature française, égyptienne, hybride ? Jusqu'où être fidèle à l'auteur en le rendant lisible dans les détails qui le rendent unique, sans pour autant qu'il soit « inacceptable » pour les lecteurs ?[156]

Face au *schnorrer* qui, dans le roman de Zangwill, refuse d'enfiler de beaux vêtements qu'on lui a donnés parce qu'il préfère garder ses vielles hardes qu'il superpose les unes sur les autres,

---

[154] Voir notamment la mention des hyperboles chez Cossery par R. Jacquemond, « Langues étrangères et traduction dans le champ littéraire égyptien », art cit, p. 17-18.

[155] Nous reprenons ici et adaptons les propos de Rohan Anthony Lewis à propos d'écrivains de pays postcoloniaux « (Patrick Chamoiseau, Gabriel Okara, Sam Selvon, pour ne nommer que quelques-uns) ». Rohan Anthony Lewis, « Langue métissée et traduction : quelques enjeux théoriques », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 2003, vol. 48, n° 3, p. 416.

[156] F. Miquet, « Traduction et acceptabilité sociale », art cit, p. 353. Il est question dans cet article, qui s'intéresse aux traductions de Cossery en anglais, des endroits du textes cossériens où la misogynie d'une part et l'absence d'analyse politico-sociale du texte cossérien s'avèrent inacceptables dans un champ littéraire et critique anglo-saxon où domine une approche postcoloniale et orientée par des enjeux contemporains, d'où les stratégies de lissage moral, voire de censure, adoptées par les traducteurs et traductrices. L'autrice oppose cette approche anglo-saxonne à une perspective française, informée par l'approche génétique du texte, plus attentive au contexte et à l'individualité de l'auteur. Nous avons essayé, dans cette étude, de faire un pont entre ces deux approches.

ou à la rigueur, choisir lui-même dans la garde-robe de son « bienfaiteur », celui-ci se demande si le ton du mendiant est « hautain ou avide » (« *Grobstock was not sure whether the tone was supercilious or eager* »).[157] Il pose ces deux adjectifs sous la forme d'une alternative : c'est soit l'un, soit l'autre. Ce que le *schnorrer* lui apprend, c'est qu'il est possible d'être à la fois l'un et l'autre : prêt à se glisser dans les vêtements d'un autre, dans la langue d'un autre, mais enclin à les porter, à la parler comme on le ferait d'un costume sur mesure.

Les figures des romans étudiés s'articulent dans des langues qui, chacune à leur manière, font signe vers un manque mais s'inventent aussi nouvellement, dans une configuration multilingue qui leur est propre, originale. Elles habitent des textes écrits sur une faille créée par une situation initiale d'immigration et/ou de colonisation. L'adoption d'une autre langue se conjugue alors à l'énoncé d'une vision originale et critique du système qui a contribué à imposer cette langue – vision qui se formule au moyen d'une verve luxueuse et parfois outrancière, née du déséquilibre provoqué par cette faille. Plutôt que « langue utile, vernaculaire » face à « langue noble, littéraire », plutôt que le besoin opposé au prestige, l'alternative que semble désigner ces textes est celle de « l'usage servile » face à « l'usage fier ». « Fier, faute de mieux », se console Solal[158], contemplant par ces mots non pas la perspective d'épater la galerie mais celle d'être fier d'exister comme être unique, irremplaçable.

***

Ainsi, les personnages de marginaux prestigieux désignent-ils, par leurs pratiques du réusage et de la dépense somptuaire, des logiques alternatives à celle de la production et du jetable. Objets et êtres se trouvent réhaussés et voient leur valeur unique réaffirmée par le fait même qu'ils sont réemployés ou dilapidés, extraits en tout cas d'une logique marchande. C'est aussi à travers le rapport à la langue entretenu par les trois auteurs que l'équation opposant luxe et besoin se voit reformulée. Le vide creusé par une langue maternelle laissée de côté par l'écriture littéraire, ou dont la prise en charge par cette écriture est indirecte, parfois masquée, donne lieu à diverses postures : assomption fière d'une identité multiple (*hyphenated identity*), hyperboles, outrances – ce qui a sans doute partie liée à ce besoin de se dire autrement, en

[157] *KS*, p. 30. « L'intonation était-elle dédaigneuse ou empressée ? Grobstock n'aurait su le dire. » *RS*, p. 24. « *Eager* » nous semble plutôt ressortir au lexique du besoin que de la politesse, d'où notre choix divergeant de traduction.

[158] *BS*, p. 1508.

déplacement. En aucun cas, une langue n'est vraiment remplacée par une autre : elles coexistent plutôt, se mêlent ou se superposent, certaines se laissant deviner derrière la langue d'écriture majoritaire[159].

[159] En cela, ces œuvres ressortissent bien à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent littérature mineure : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. » G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka*, *op. cit.*, p. 29.

Excursus – Échos et réécritures

Au terme de ces sept chapitres et autant d'étapes, un excursus nous apparaît nécessaire afin d'achever de saisir la puissance de séduction de ces figures, en nous intéressant à leur devenir dans d'autres œuvres. Ce sont parfois de simples échos, parfois de réelles réécritures. Deux questions se posent d'emblée. La première concerne les raisons de ces échos : pourquoi cette figure refait-elle surface à tel ou tel endroit ? Que signifient le retour du personnage et ses mutations dans une autre œuvre (ou au contraire son éclipse), quant à l'époque, au contexte géographique, politique, culturel, littéraire, ou enfin quant à la posture des créateurs qui l'adaptent ? Si nous reprenons à notre compte l'idée d'« ancêtre thématique » développée par un courant critique qui s'intéresse à de tels « signifiants culturels durables » et si nous ouvrons le corpus vers l'aval, nous pouvons d'autant mieux percevoir l'efficacité du marginal prestigieux dans des œuvres qui opèrent, d'une manière renouvelée, une déconstruction du paradigme capitaliste prévalent au sein de notre modernité[1].

Le deuxième ordre de questionnement concerne les façons dont ces figures ressurgissent et la manière dont elles sont perçues. Les modalités du devenir d'un personnage dans une adaptation dépendent en partie des mediums employés, dont l'investissement n'est pas toujours *a priori* artistique : ainsi du cinéma, du *comedy show*, de l'émission radiophonique ou télévisée ou de la bande dessinée[2]. La question de la réception de ces figures est aussi une gageure

[1] Sur ces questions de la réécriture directe ou indirecte d'un personnage de fiction à travers les âges, voir Chantal J. Zabus, *Tempests after Shakespeare*, New York, Palgrave, 2002. Partant de l'idée que chaque siècle possède ses propres textes d'adresse (ce qu'elle appelle « *interpellative dream text* » (*ibid*, p. 1), elle montre en quoi, dans *The Tempest*, l'une des dernières pièces de Shakespeare, le personnage de l'esclave rebelle Caliban constitue une « idée nécessaire » qui a inspiré son auteur pour faire preuve, par la suite, d'une réelle efficacité lorsque ses avatars ont été partie prenante d'une pensée stratégique et créatrice à l'heure de la décolonisation, au cours des XXe et XXIe siècles. Voir aussi Chantal Zabus, « A Calibanic Tempest in Anglophone & Francophone New World Writing », *Canadian Literature*, janvier 1985, n° 104, p. 135-150. Voir également Alden T. Vaughan et Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban: a Cultural History*, Cambridge, Grande-Bretagne, Cambridge University Press, 1991. « *Changing interpretations of Caliban provide a window on cultural trends, just as those trends simultaneously determine Caliban's changing characteristics.* » p. XI. Reprenant l'idée de "*thematic ancestor*" développée par Diana Brydon et Helen Tiffin, *Decolonising Fictions*, Sydney, Australie, Dangaroo Press, 1993, leur ouvrage résulte de l'impulsion décrite ci-après : « *an effort to track Caliban's eventful odyssey from Shakespeare's time to the present.* […] *It shows how and, wherever possible, why each age has appropriated and reshaped him to suit its needs and assumptions, for Caliban's image has been incredibly flexible, ranging from an aquatic beast to a noble savage, with unnumerable intermediate manifestations. Caliban has for century been a durable cultural signifier* ». [p. IX-X]

[2] Cf. Section de littérature comparée de l'Université Toulouse Jean-Jaurès et Laboratoire LLA-Créatis, « Présentation du Congrès de la SFLGC : "Migrations des formes et des genres littéraires et artistiques" », Université Toulous Jean-Jaurès, 2017.

puisqu'il est difficile d'évaluer leur impact sur les lecteurs ou les spectateurs, à moins d'engager une enquête selon des méthodes statistiques qui comportent leurs limites. Outre la prise en compte de certaines données au cas par cas (*box office*, réception critique), notre manière de faire a consisté à dresser une typologie du devenir de ces figures. Nous en avons identifié trois : la disparition, la banalisation (ou popularisation) et l'érection en ligne de vie.

1. Disparition

Belle du Seigneur, Glenio Bonder (2013)

Si l'on ne se scandalise plus du fait que soient adaptés pour le cinéma des textes littéraires, un « malaise épistémologique[3] » demeure lorsque l'on en vient à parler d'adaptations, car les deux arts narratifs que sont la littérature et le cinéma, en apparence compatibles, recèlent une certaine hostilité, ce que révèle par l'emploi courant des termes « fidélité » et « trahison »[4]. Un courant critique « sémiotique » s'est toutefois attaché à reconnaître que, puisque « la littérature et le cinéma constituent deux langages différents, l'emprunt suppose inévitablement des transformations[5] » : selon cette vision, la logique de l'adaptation est celle du mouvement et le texte tuteur ne peut être le seul centre de gravité, dans l'approche d'une œuvre dite dérivée. D'autant que certaines œuvres assument être « librement adaptées » de ce texte source – c'est le cas du film de Glenio Bonder adapté de *Belle du Seigneur*, comme l'annonce son générique[6]. Parler de fidélité à la lettre (et même à l'esprit) de l'œuvre serait dès lors largement illusoire. On gagne donc à envisager le devenir des figures étudiées non pas en se contentant d'en tracer une présence ou une absence, ni en se contenter d'estimer si cette présence fidèle ou non, mais en prêtant attention de manière plus diffuse aux déplacement sémiotiques qui accompagnent ce mouvement d'adaptation – c'est-à-dire en se rendant sensible ce que permet de particulier le langage cinématographique (plans, montage, ellipse, etc.).

[3] Alexie Tcheuyap, « La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques », *Protée*, 2001, vol. 29, nº 3, p. 89.

[4] Voir notamment le plaidoyer pour un « cinéma impur » d'André Bazin, où il lègue à la critique ces termes de « fidélité » et « trahison » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1959], Paris, Le Cerf, 1985. Cité par A. Tcheuyap, « La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques », art cit, p. 88.

[5] A. Tcheuyap, « La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques », art cit, p. 90.

[6] Glenio Bonder, *Belle du Seigneur,* France, Belgique, Luxembourg, Ocean Films, 2013. Le scénario est signé par le réalisateur.

Dans le film de Glenio Bonder, nous constatons que les marginaux prestigieux ne sont pas représentés. Le réalisateur a choisi de se concentrer sur l'intrigue amoureuse entre Solal et Ariane, sur fond de montée du nazisme. Ce resserrement a une incidence sur la teneur du protagoniste : sa dimension double, à la fois solaire et dominatrice mais aussi sombre, attirée par le dénuement volontaire, s'en trouve moins compréhensible en l'absence du contrepoint grotesque de ses cousins. Solal, en proie à la passion amoureuse puis à son délitement, apparaît aussi en héros en butte à l'incompréhension de ses contemporains : il multiplie les appels à la conscience de ses pairs à la SDN afin de faire voter des actions de soutien aux populations juives persécutées. Mais ces efforts qui, dans le livre, se comprennent aussi par son attachement à ses origines juives, ne sont guère éclairés dans le film. L'une des rares scènes qui signalent sa judéité montre Solal, dans une rue à Berlin où il se trouve en mission ; il aperçoit une salle en sous-sol où des hommes en *talith* récite une prière, balançant le haut de leur corps selon les gestes rituels. Voilà, en un plan furtif, comment se transcrit à l'écran ce qui reste de l'épisode de la cave des Silberstein, lequel s'en trouve non seulement déplacé et réduit, mais lissé : plus de naine Rachel, mais surtout, rien son ton grotesque et fantaisiste[7]. La judéité est présente uniquement derrière les marqueurs du rite religieux, alors même que, comme le rappelait Norman Thau, « 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[8]. »

Dans cette adaptation de Cohen à l'écran, le déplacement sémiotique du marginal prestigieux n'est donc pas seulement de l'ordre de la disparition d'un personnage (Mangeclous, Rachel) ou d'un groupe de personnages (les Valeureux et leurs satellites). L'économie de ces figures et le choix de n'arpenter qu'un seul des versants de l'œuvre vont de pair avec un appauvrissement de la compréhension non seulement de l'univers cohénien, mais des questionnements et de l'imaginaire qu'il suscite[9].

[7] Voir *supra,* chapitre 3.2., l'analyse que nous faisons de cet épisode de *Belle du Seigneur.*

[8] N. Thau, « Cohen et Zangwill : Juifs sans judaïsme et judaïsme sans Juifs ? », art cit, p. 50. Les italiques proviennent de l'article cité.

[9] La réception critique du film fut mauvaise. Voir à titre indicatif la critique de Sandrine Marques, « "Belle du Seigneur" : un film lesté par la vacuité de ses artifices », *Le Monde*, 18 juin 2013.

2. Banalisation et popularisation

Dans d'autres cas, les figures de marginaux issus de ces romans voient leur prestige banalisé ou popularisé. On entend ces termes en des sens connexes, mais distincts : là où la banalisation désigne le fait de lisser les personnages ou les textes pour les faire entrer dans des cases attendues, la popularisation se comprend comme la tentative de les rendre accessibles à un public qui ne se superpose pas, ou pas entièrement, avec celui des romans.

Children of the Ghetto (1899)

Dans la version théâtrale de *Chilren of the Ghetto*, écrite par Zangwill et créée en 1899, le *schnorrer* semble à première vue promu, puisqu'il apparaît en deuxième position dans le *dramatis personæ*[10]. Cette version qui, comparée au roman, compte moins d'épisodes périphériques, se concentre sur le conflit entre les lois du cœur et les lois du judaïsme, entre lesquelles les habitants du *ghetto* sont tiraillés. Le rôle du *schnorrer* s'en trouve reconfiguré : les chapitres où on le voyait déployer sa gouaille auprès des grévistes, des sionistes et des journalistes ne sont pas retranscrits pour la scène. Ses apparitions dans plusieurs scènes sont autant de ponctuations grotesques, lorsqu'il prend des poses obscènes ou enfantines ou encore lorsqu'il admet sa faim avec emphase[11] et son désir de se marier[12] en des termes qui le rapprochent du type théâtral du fou.

Si les traits burlesques du *schnorrer* sont amplifiés, on constate une atténuation de ce qui fait la singularité du personnage dans le roman. Ses origines floues dans le roman sont plus clairement établies dans cette version pour la scène, où il est un poète originaire de Galicie. Son paraître, tel qu'il est défini dans la didascalie lors de sa première entrée, reprend presque mot pour mot la première apparition du personnage dans le roman : « *He is a shabbily picturesque slim, dar, little man with long matted blak hair and a hatchet-shaped Aztec face with brilliant eyes. He carries under arm a heap of small paper-covered books*[13] ». Une différence notable

[10] *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays: Three Playscripts*, *op. cit.*, p. 114.

[11] « MILLY: *Are you hungry?* PINCHAS: *Like on the Day of Atonement.* » *Ibid.*, p. 124. « MILLY : Avez-vous faim ? PINCHAS : Comme en la fête du Grand Pardon ! » Nous traduisons. Il est question du jour de Yom Kippour, jour de jeûne dans la religion juive.

[12] « PINCHAS: *Remember, I must marry the Princess!* » *Ibid.*, p. 136. « PINCHAS : Souvenez-vous que je dois épouser la Princesse ! »

[13] *Ibid.*, p. 120. « Un petit homme mince, sombre et pittoresque, aux longs cheveux noirs emmêlés, au visage aztèque en forme de hache et aux yeux brillants. Il porte sous le bras un tas de petits livres avec des couvertures de papier. » Nous traduisons.

toutefois : dans la version théâtrale s'est inséré l'adjectif « pittoresque » (*picturesque*)[14]. Cet ajout invite le metteur en scène à aller puiser son inspiration dans des types déjà connus du répertoire théâtral. L'adjectif pittoresque a une valeur indicative pour les costumes ou la direction d'acteurs mais aussi pour la compréhension du personnage : ainsi, la référence au caractère « aztèque » de ses traits sonne comme un commentaire exotique qu'il ne semble pas nécessaire d'intégrer à un réseau de sens plus profond, dans lequel le personnage du roman s'insère.

Créée le 18 septembre 1899 pour le National Theater de Washington, D.C., la pièce fut considérée, au sein des communautés juives anglaise et américaine, comme un événement important ; elle tourna et fut globalement bien reçue par le public et par la critique, qui salua une intrigue riche suscitant des débats autour de la vie juive, et souligna l'intérêt de sa dimension documentaire représentant la réalité du *ghetto* juif londonien[15]. Malgré sa réception favorable, la pièce ne fut guère montée au cours des décennies qui suivirent. Les deux étapes de sa fortune s'expliquent sans doute par le même facteur : si l'intrigue de la pièce est orientée par des enjeux jugés fort importants à l'époque et accessibles à un public juif comme non-juif (mariage intercommunautaire, respect des règles rituelles et leur conflit avec la modernité), ces mêmes enjeux devirent moins cruciaux dans les sociétés occidentales sécularisées[16].

The King of Schnorrers (première moitié du XXe siècle)

En termes d'adaptation, ce texte a connu, sur le long terme, une meilleure fortune que *Children of the Ghetto*– ce qui n'est pas surprenant, au vu de la forme dialogique du récit original et de la parenté entre le personnage du *schnorrer* et la figure de l'amuseur ou du saltimbanque. En 1905 est montée une première production pour une salle de théâtre *yiddish* à New York[17]. Zangwill s'offusqua du devenir de son texte, se plaignant de la légèreté de ce qui,

[14] Approche pittoresque dont on se souvient pourtant que Zangwill la récusait dans le préambule (*Proem*) au seuil de sa fresque romanesque, voir *supra*, chapitre 3.2.

[15] Edna Nahshon rapporte l'accueil critique de la pièce aux États-Unis et en Angleterre dans *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays*, op. cit., p. 77-110.

[16] Notons qu'il existe aussi une version cinématographique du roman *Children of the Ghetto*, par le réalisateur canadien et américain Frank Powell, pour le scénario duquel lequel il fut assisté par Zangwill (Cosmos Feature Film Company, 1915). Sur la notice du catalogue du American Film Institute, Pinchas est mentionné comme « Pinus, the poet ».

[17] La pièce fut écrite et montée par Jacob P. Adler (1855-1926), originaire d'Odessa, figure centrale du théâtre *yiddish* de Londres et de New York. Au sujet de sa production de *The King of Schnorrers,* voir *Ibid.*, p. 394. Sur l'activité de la scène théâtrale *yiddish* à Londres, revigorée par l'arrivée des vagues d'immigrants venue des terre russes dans les années 1880, voir p. 27. Sur la scène *yiddish* new-yorkaise, voir p. 47.

à l'en croire, se réduisait là à une opérette de bas-étage. Il objecta contre le caractère exclusivement farcesque du troisième acte dont la dimension tragique avait été effacée. Bien qu'on ne nous n'ayons plus accès au texte de la pièce en *yiddish*, les récriminations de Zangwill nous laissent bien supposer qu'un phénomène de banalisation a touché, ici aussi, la figure du *schnorrer*[18]. Le roman inspira dans les années 1920 une version musicale du compositeur français Oscar Crémieux, créée au théâtre de Monte-Carlo, au livret duquel Zangwill a participé[19]. On mentionne à l'époque la « bonhomie réjouissante et [la] rondeur sympathique » de Grobstock. Ici aussi, à en croire les critiques, la dimension satirique a été amoindrie au profit d'un sentimentalisme comique[20].

Il existe une adaptation de *The King of Schnorrers* signée par Zangwill, dont la date d'écriture est incertaine, mais dont la création date de 1925, au London's Scala Theatre[21]. Son histoire est plus resserrée que celle du roman : personnages « nobles » et « ignobles » se rencontrent davantage, leurs intrigues respectives s'entrecroisent. Des redoublements thématiques sont opérés, ainsi de l'interdiction du mariage intercommunautaire[22]. Dans ce cadre, le *schnorrer* joue moins le rôle d'un justicier que celui d'un facilitateur, dans la lignée des valets de comédie, adjuvants classiques des jeunes gens contraints dans leur amour. En outre, là où, dans le roman, le grand discours final du *schnorrer* devant le Conseil du Mahamad était étayé d'arguments et de citations issus de la Bible et du *Talmud*, il est écourté pour la scène, ce qui s'explique sans doute par le fait que le public des années 1920 était moins averti de ces données théologiques ou culturelles nécessaires à sa compréhension.

[18] Au sujet du théâtre *yiddish* aux États-Unis et de sa composante divertissante et sentimentale, L. Epstein relève : « *Almost every play had a wedding and a happy ending. This sentimental communal experience was vital in reassuring the Jews that their arduous trip across the Atlantic had not deprived them of their heritage.* » *The Haunted Smile*, *op. cit.*, p. 14.

[19] *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays: Three Playscripts*, *op. cit.*, p. 395.

[20] Cf. la critique de l'opérette (dont le livret signé par Pierre Varenne) issue du numéro daté du 1er septembre 1926 de la revue critique dramatique *L'Œuvre*.

[21] Il y a lieu de penser que l'auteur en envisagea l'écriture dès avril 1899, soit cinq ans après la parution du roman en volume, mais que la version finale n'aboutit qu'en 1924, un an avant la création de la pièce. *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays: Three Playscripts*, *op. cit.*, p. 395. Quant à la réception mitigée de la pièce, *Ibid.*, p. 396.

[22] Dans le roman, cet interdit pèse uniquement sur l'Ashkénaze Yankele souhaitant épouser la fille du *schnorrer* séfarade ; dans la pièce, la même loi s'interpose contre le souhait de la fille de Grobstock d'épouser Beau Belasco, fils du grand chef de la communauté séfarade. qui, dans le roman, pèse uniquement sur l'Ashkénaze Yankele souhaitant épouser la fille du *schnorrer* séfarade.

Les critiques de la pièce furent mitigées[23] et les mises en scène de l'entre-deux guerres donnèrent lieu un petit nombre de date, en moyenne : Edna Nahshon avance l'hypothèse que le public non-juif n'était pas prêt à s'intéresser à certains thèmes portés par la pièce, ainsi des conflits intercommunautaires au sein du monde juif. Elle relève cependant que la réception changea après-guerre, les années 1950 voyant un regain d'intérêt pour cette pièce[24]. Le manuscrit de la pièce se perdit ensuite à une date inconnue, pour rester dans les limbes des archives[25]. De nombreuses productions professionnelles ou semi-professionnelles continuèrent d'être montées, adaptées directement du roman[26].

Valeureux et arts du spectacle

En ce qui concerne l'œuvre de Cohen qui a donné lieu à un certain nombre de réécritures pour la scène et continue de le faire, certaines productions théâtrales s'y sont attaquées par son versant burlesque, privilégiant souvent une sélection d'épisodes où figurent les Valeureux ou d'autres figures de marginaux prestigieux. Extraits de la grande fresque romanesque, ces personnages s'avèrent tenir en eux-mêmes, à moins que le dramaturge choisisse d'approfondir l'articulation de ces figures périphériques avec le héros Solal[27]. Dans un entretien conduit par Catherine Milkovitch-Rioux avec Olivier Borle et Philippe Zard, les deux critiques conviennent d'une certaine « parenté » entre l'œuvre cohénienne et le spectacle de rue : « quelque chose de

[23] On reprocha notamment à Zangwill sa prolixité : *« "Orgy of wit" was the one major criticism voiced by Holbrook Jackson in his overall admiring portrait written in 1914 for* The Bookman*.* » *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays: Three Playscripts*, *op. cit.*, p. 396.

[24] : « *A Second World War and the Holocaust must have altered sensibilities. Gone are the snappy remarks about the play's excessive Jewishness and incomprehensibility, and the term "schnorrer" is now felt to require no explanation.* » *Ibid.*, p. 398.

[25] L'histoire des adaptations au théâtre des romans de Zangwill comporte des rebondissements. Les manuscrits de ses pièces *Children of the Ghetto* et *The King of Schnorrers* n'avaient jamais été publiés jusqu'à récemment, et n'ont pas été pas consultables pendant plusieurs décennies. Les manuscrits ont été conservés dans le fonds d'archives d'un service d'examen des œuvres dramatiques dépendant du *Lord Chamberlain's Office,* au sein de la *British Library* à Londres – ce même département qui interdit plus tard la production de l'une des pièces de Zangwill, *The Next Religion*, en 1912. En 2006, la critique américaine Edna Nahshon les a retrouvées et regroupées en un volume contenant aussi la première version de son œuvre dramatique la plus fameuse : *The Melting Pot.* « *Ironically, Zangwill's texts had been preserved by the very institution he had opposed* ». *Ibid.*, p. XV.

[26] Mentionnons également une adaptation pour le Edimburg Festival en 2000 et une comédie musicale montée par l'Israélien Nati Brooks à Tel Aviv, production commentée dans un chapitre signé par Eitan Bar Yosef, « Israel Zangwill or the return the King of Schnorrers » dans Bryan Cheyette (dir.), *European Judaism, op. cit.,* p. 34-49.

[27] Ainsi, dans une production intitulée *Solal un cri d'amour*, Jean-Charles Pierrisnard et Valeria Dafarra ont-ils fait le choix de mettre en correspondance l'épisode berlinois de la cave avec le long monologue de Solal du chapitre XCIV, mettant ainsi en lumière le couple Solal/Rachel plutôt que le couple Solal/Ariane. Nous renvoyons au numéro des Cahiers Albert Cohen intitulé « Théâtralité d'Albert Cohen », dirigé par Catherine Milkovitch-Rioux, laquelle mène des entretiens avec divers metteurs en scène et comédiens et comédiennes s'étant attelé à des adaptations de Cohen. « Entretiens », *Cahiers Albert Cohen*, 2014, nº 24, p. 103-122.

l'ordre du folklore et du spectacle, au sens de théâtre populaire[28] », ce que certaines adaptations s'efforcent de rendre tangible[29].

La seule adaptation de *Mangeclous* pour le cinéma, signée Moshé Mizrahi (1988), dévoile un choix résolu de verser dans le spectacle populaire[30]. Les Valeureux sont au centre de du film ; en cela, comme le scénario est fidèle au roman[31]. C'est d'abord par le personnel des acteurs, tous repérés dans le vivier du comique populaire, que se manifeste la volonté d'attirer un large public[32]. Si les caractéristiques physiques de chacun des Valeureux et de leurs acolytes sont bien retranscrites par les choix de distribution, de direction et de costumes, en revanche, leurs caractéristiques morales sont peu perceptibles. S'en trouve amoindrie la force métonymique de cette petite bande dont chacun représentait, dans les romans, un aspect censément « typique » du peuple juif (Saltiel l'amour de la famille, la bonté, l'aspiration à la grandeur, Mathatias l'avarice, Mangeclous l'habileté à la complication des affaires en sa faveur, Michaël la séduction, Salomon la candeur naïve)[33]. On ne perçoit pas non plus la mélancolie constitutive de Mangeclous qui est surtout montré comme un drôle, gesticulant beaucoup dans les cadres où il s'insère.

On ne voit que brièvement leur île originaire et le *ghetto* qu'ils habitent. Aussi, lorsque les Valeureux rejoignent Genève après une traversée en bateau, le contraste, si frappant dans le roman, entre leur environnement oriental et la capitale protestante, n'opère pas efficacement comme ressort du comique. La responsabilité d'incarner la judéité dans le film revient

[28] Catherine Milkovitch-Rioux, *Philippe Zard, Olivier Borle : le paradoxe Albert Cohen, humaniste et zoophobe, misanthrope et zoophile*, https://diacritik.com/2021/03/25/philippe-zard-olivier-borle-le-paradoxe-albert-cohen-humaniste-et-zoophobe-misanthrope-et-zoophile/, 25 mars 2021, consulté le 12 juin 2024.

[29] À titre d'exemple récent, en 2021, Olivier Borle, avec sa compagnie « Théâtre oblique », a monté deux spectacles à partir de textes issus respectivement de *Mangeclous,* et des *Valeureux* pour une fable destinée au jeune public (*Mangeclous et la lioncesse*).

[30] Moshé Mizrahi, *Mangeclous,* France, Fil à film, 1988. Le cinéaste a obtenu une certaine renommée après son Oscar du meilleur film étranger reçu pour l'adaptation de *La Vie devant soi* de Romain Gary (Émile Ajar) en 1978. Dans un entretien avec Catherine Sauvat, Moshé Mizrahi fait état d'une « sensation immédiate de connaître cet univers de l'intérieur ». « Mangeclous au cinéma », *Magazine littéraire*, 1989, nº 261, p. 43-44.

[31] Dans les deux adaptations de Cohen à l'écran, de G. Bonder et M. Mizrahi, les réalisateurs qui sont aussi les scénaristes témoignent d'un certain souci de fidélité à la lettre du texte de Cohen. Ainsi, les alternances de la narration entre focalisation « zéro » et « internes » sont rendues au moyen d'une voix *off* délivrée par un narrateur omniscient (au début des deux films) ou de voix *off* qui deviennent celles d'un personnage. Voir Alexia Zilliox, « Albert Cohen à l'écran », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2019, vol. 1, nº 34, p. 282.

[32] Pierre Richard (Mangeclous), Bernard Blier (Saltiel), Jacques Villeret (Salomon), Jean Carmet (Scipion) et Charles Aznavour (Jérémie).

[33] A. Zilliox, « Albert Cohen à l'écran », art cit, p. 456.

exclusivement à Jérémie, et elle culmine dans un plan monté rapidement où une référence banalisée est faite à cette l'appartenance juive : alors que Jérémie vient de rencontrer Scipion à Genève, elui-ci l'emmène dans une brasserie où le vagabond ashkénaze découvre, en même temps que le spectateur, une tête de cochon trônant au milieu du buffet. Il quitte l'établissement sans un mot. Ce choix visuel est comparable au montage rapide du plan sur les fidèles prosternés de la cave berlinoise, dans le film de Glenio Bonder : les deux réalisateurs tablent sur l'association qui se fera, dans l'esprit des spectateurs laïcisés, entre un signifiant visuel associé au rite juif (l'interdiction de manger du porc ; la prière sous des châles) et une appartenance. Quant à savoir si cette appartenance est communautaire, ethnique ou religieuse, et s'il est possible de l'inscrire dans la modernité, cette question est absente des deux films, où l'on ne trouve pas de trace de la judéité telle que Jérôme Cabot l'identifie dans l'œuvre de Cohen :

> La judéité comme condition et comme éthique : ce qu'on souffre d'être un paria, et indissociablement ce qu'on choisit d'être, un homme, contre la loi de nature. Bref, non pas l'identité juive comme construction idéologique mais la judéité comme utopie, telle que l'incarnent les Valeureux – excentrique et errante[34].

Plus convaincantes sont certaines trouvailles : le choix d'un comédien et chanteur d'origine arménienne (Aznavour), pour figurer l'Ashkénaze, est efficace pour transcrire cette identité de « paria » évoquée par Jérôme Cabot – au milieu d'une distribution qui, pour le reste, transpose la geste des juifs dans le comique français populaire[35]. D'autre part, l'interlude musical sur le paquebot traversant du Nord au Sud la mer Méditerranée et sur le pont duquel, au son d'une musique originale composée par Philippe Sarde, les Valeureux se livrent à une danse aussi grotesque qu'appliquée (du fait de la mise en scène), donne une idée de la saveur de ces figures[36]. Une telle séquence, de même que les longs plans silencieux sur les yeux infiniment tristes et ironiques d'Aznavour, sont sans doute réussis parce qu'ils assument franchement le déplacement sémiotique du texte vers d'autres mediums. Par ces transpositions, de telles figures « popularisées » parviennent ponctuellement, en contournant le langage des mots, à livrer quelque chose de ce qui impulse l'humour dans le texte de Cohen, à savoir la perception d'une menace d'exclusion et une volonté de s'en accommoder librement.

---

[34] Jérôme Cabot, « Utopie vs identité », *Cahiers Albert Cohen*, 2006, nº 16, p. 30.

[35] A. Zilliox rappelle l'affiliation de Pierre Richard et Jacques Villeret à des films tels que *Le Grand Blond avec une chaussure noire* ou *La Soupe aux choux.* « Albert Cohen à l'écran », art cit, p. 456.

[36] On pourra choisir d'y voir un écho au grand succès porté par Louis de Funès dans *Les aventures de Rabbi Jacob* de Gérard Oury, paru en 1973.

Cossery pour le théâtre et au cinéma

Cossery imagina un temps voir sa pièce de théâtre adaptée par le metteur en scène Jean Vilar, chantre du « théâtre populaire ». L'écrivain égyptien fréquentait, dans les années 1960, la troupe du TNP. L'entreprise ne vit toutefois jamais le jour, car Vilar mourut avant. On ne trouve pas de trace de mise en scène de cette pièce en trois actes, intitulée, comme le roman dont elle est issue, *Les Fainéants dans la vallée fertile.* Tout l'art de la réplique de l'écrivain s'y condense et, sans les descriptions, les détails, les adjectifs et l'étirement du temps, il produit un effet encore plus laconique que sa prose romanesque[37]. Il faut croire que, en dépit de la grande poésie du sujet (les allées et venues des habitants d'une grande maison familiale où le sommeil diurne règne comme norme, tandis que le travail est considéré comme une hérésie), quelque chose bloque et ne donne pas envie de s'y atteler. Il remania quelque peu la pièce pour une édition chez Joëlle Losfeld en 1990[38], mais l'univers des fainéants de Cossery, qu'il a tenté d'ouvrir à un public différent, rêvant un instant à sa transcription pour un théâtre populaire, aura plus de succès avec l'adaptation par la bande dessinée, comme on le verra plus loin.

Les adaptations cinématographiques des romans de Cossery, quant à elles, figurent les marginaux prestigieux selon une appréhension plus lissée, plus prévisible que dans les romans. Dans le film de Jacques Poitrenaud, *Mendiants et orgueilleux* (1971)[39], les dialogues laissent entendre comment Gohar (appelé Hadjis dans le film, et interprété par George Moustaki) en est arrivé à embrasser cette position de dénuement. Cet Européen vivait auparavant dans un pays occidental : il possédait une voiture et jouissait de toutes sortes de commodités offertes par la modernité. Selon le scénario, ce retrait à l'écart de cette vie de confort résulte d'une prise de conscience et d'un rejet de la société de consommation. Son ami El Kordi, (Dumont dans le film, interprété par Gérard Falconetti), est incarné par un Français qui a interrompu ses études

[37] Les personnages ont parfois eux-mêmes le souci de ne pas se payer de mots, ainsi du peintre, « Mimi : [...] Moi, avec ma peinture j'exprime le néant. C'est dommage que tu n'écrives pas, mais il est vrai que tu es un exemple vivant. Cela suffit. » *FVF* (2004), p. 92. Voir la critique de René Solis, *Les Fainéants sur un plateau.*, https://www.liberation.fr/livres/2004/01/08/les-faineants-sur-un-plateau_464530/ , 8 janvier 2004, (consulté le 13 juin 2024).

[38] *Les Fainéants dans la vallée fertile,* [1990], Joëlle Losfeld, Paris, 2004. On note, dans la pièce, le remplacement de certains termes ouvertement misogynes. « Putain », dans le roman, est ainsi remplacé par « teigneuse », comme témoignant d'un timide effort d'adaptation à la conscience de son temps. Mais la figuration des personnages de femmes (ou la manière dont les personnages masculins en parlent) reste très réductrice : elles sont essentiellement serviles et/ou sexualisées.

[39] Le film fut tourné en Tunisie en langue française. Georges Moustaki témoigne de ce que ce fut un « film raté, en partie à cause de Cossery qui n'a pas été présent, sauf pour les repérages, la partie plaisante uniquement ». Voir l'interview de Moustaki dans le documentaire de Sophie Leys, *Une vie dans la journée d'Albert Cossery*, 2005.

de médecine pour vivre une vie de bohême au sud de la Méditerranée. La nature exacte de ce pays n'est d'ailleurs jamais précisée dans le film, et la dimension d'égyptianité, importante dans l'univers de Cossery, se dilue dans un environnement oriental bien vague. La topographie du Caire est totalement absente ; certaines scènes se passent en bord de mer ou sur un bateau – on pourrait aussi bien être à Essaouira au Maroc, havre hippie à l'époque. Hadjis, Dumont et Yéghen (Boudjema Bouhada) passent leur temps à fumer du haschich en compagnie de jeunes gens aux cheveux long, dans une atmosphère de liberté sexuelle. La banalisation de ces figures tient donc à cette tonalité générale du film que l'on pourrait qualifier d'orientaliste, puisque l'« ailleurs » est perçu non pour ce qu'il est en propre, mais en symétrie de ce que l'on souhaite rejeter de l'Occident. Si le film suggère de comprendre ces figures de dénuement volontaire dans leur dimension antisociale mais aussi spirituelle (avec le fait d'avoir renommé Gohar en « Hadjis »[40]), on notera que cette dernière dimension semble peu compatible avec le climat de liberté sexuelle évoqué plus haut. Un « collage » similaire se retrouve dans la chanson qu'écrivit Georges Moustaki pour le film, dont les paroles, saluant la sagesse des mendiants orgueilleux, se réfèrent aux *Mille et une nuits,* avant de convoquer le mythe orientaliste d'une disponibilité sexuelle féminine[41].

Le film d'Asma El-Bakri adapté de *Mendiants et orgueilleux*, réalisé en 1991, a été tourné en Égypte, en arabe, par une réalisatrice égyptienne[42]. À l'inverse de Jacques Poitrenaud qui a fourni un cadre utopique à son film, elle situe l'intrigue au Caire, pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans une des scènes d'exposition, la rue cairote et ses cafés résonnent des annonces d'attaques contre le Japon. Gohar éructe contre l'appareil de radio, qu'il juge « plus dangereux que toutes les bombes dont il parle ». Sa méfiance technologique est clairement annoncée : tout au long du film on voit Gohar se soustraire sciemment à un monde touché par un progrès dont il perçoit qu'il le mènera à sa perte. Contrairement au personnage principal du film français, sa fuite ici n'est pas géographique. Chez El-Bakry, la fuite de Gohar est temporelle : c'est une lutte passive mais vigoureuse, ciblée contre un environnement qui se modifie à toute vitesse

[40] « Hadjis », ainsi orthographié dans la notice du film avec un « s », et désigne une personne sainte ayant fait son pèlerinage, dans la religion musulmane.

[41] « On voit sur le trottoir / Des maîtres philosophes / Qui n'ont jamais rien lu / Mais qui ont tout compris / On voit dans le ruisseau / Des filles qui vous offrent / Un instant qui ressemble / À mille et une nuits » La chanson « Mendiants et orgueilleux », composée pour le film, fut ensuite éditée au sein de l'album de Georges Moustaki, *Ballades en balade, Racines et errance*, PolyGram, 1989.

[42] Le film a été salué par le romancier. Voir le portrait d'Asma El-Bakri par Patricia Brentini, « La raison et la foi », *Femmes suisses et le Mouvement féministe : organe officiel des informations de l'Alliance de Sociétés Féminines Suisses*, 1 octobre 1993, p. 19.

autour de lui. Sa révolte a une dimension concrète et politique, sans doute plus compréhensible à l'écran que la philosophie de non-coopération prônée par les dialogues du roman.

Touriya Fili-Tullon parle, au sujet de l'œuvre de Cossery d'une « réactualisation du mythe archétypal de l'utopie [dont] Cossery [adapte] les valeurs à la géographie d'un Orient imaginaire, tiraillé entre l'attrait d'une modernité menaçante et l'aspiration à une authenticité inconfortable, voire invivable. À cette utopie correspond une uchronie orientale qui n'est pas le temps linéaire et comptable des "âmes mercantiles" mais le temps suspendu des amours cachées […] » et, ajouterons-nous, des consommateurs de haschich[43]. Ce sont deux dimensions de l'œuvre, utopique et uchronique, que les adaptations ici commentées semblent avoir perçues et retranscrites dans leur langage. Il est temps de considérer le troisième type d'adaptation, celui où les personnages de marginaux inspirent des lignes de vie.

3. Lignes de vie

On considérera d'abord les adaptations déclarées d'œuvres de Cossery et de Zangwill, puis deux cas où la figure du *schnorrer* zangwillien nous a semblé constituer une grille de lecture convaincante, quoique cette influence ne soit pas affichée ouvertement.

Les adaptations déclarées

Dans les pas de Cossery

Golo, de son vrai nom Guy Nadaud, né en 1948, Français vivant au Caire, est un auteur que l'on associe au genre « noir » de la bande dessinée. Il a publié divers albums dans des éditions prestigieuses : Dargaud, Futuropolis, Casterman, L'Association etc. Son adaptation de *Mendiants et orgueilleux* est initialement sortie chez Casterman en 1991 dans la collection « À suivre »[44]. En 2003, Golo a adapté un autre roman de Cossery, *Les Couleurs de l'infamie*[45]. Dans ces deux adaptations pour la bande dessinée, les scénarios (signés par Cossery, en accord avec les éditions Joëlle Losfeld) sont extrêmement proches de la ligne narrative des romans, quasiment pas réagencée. L'originalité de Golo se situe ailleurs : d'abord dans un style

[43] T. Fili-Tullon, *Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000*, *op. cit.*, p. 248.

[44] Futuropolis a réédité cet album en 2009.

[45] Albert Cossery et Golo, *Les Couleurs de l'infamie*, Paris, Dargaud, 2003.

reconnaissable au premier regard. On a pu le comparer à Jacques Tardi, dont il partage le trait rond et une certaine attirance pour les misanthropes, à Mœbius ou, plus classiquement à Hergé, pour la ligne claire. L'audace de ce style se déploie lorsqu'il s'autorise des décrochages vis-à-vis de l'histoire dans de grandes cases présentant des dessins rompant avec le réalisme. L'album regorge de couleurs vives et parfois outrées (les scènes présentent le plus souvent une unité chromatique), ce qui est notable car les mentions de couleur sont assez rares dans les romans de Cossery, au point que les exceptions sont significatives[46]. Plutôt que de prendre à la lettre cet aspect de la prose de Cossery, Golo parvient, par un déplacement du code, à rendre tangibles deux dimensions essentielles de ses romans que les contrastes des couleurs vives lui permettent de transcrire, à savoir la crudité et la fantasmagorie : c'est notamment le cas dans les planches représentant les songes de Gohar en manque de drogue, qui évoquent des paysages surréalistes, les propos de Yéghen sur la bombe atomique où il chevauche une bombe, ou les fornications de l'homme-tronc[47]. Quant à la dernière scène de *Mendiants et orgueilleux*, où Nour El Dine fait torturer Yéghen (scène dont on a déjà vu combien elle pouvait se prêter à de multiples lectures), Golo semble avoir tranché[48] (voir ANNEXE 3). Son interprétation du sens de la scène se laisse deviner par la ligne de son dessin : dans les dernières cases de l'album, la silhouette du rigide officier de police Nour El Dine a acquis une souplesse inédite, ce qui laisse deviner un changement profond de son être : sa conversion à la mendicité serait sincère.

Cette question de la sincérité de la conversion est d'autant plus pertinente que Golo, dans la constitution de sa posture d'auteur, a témoigné de l'impact énorme de Cossery sur sa vie d'auteur et son existence tout court. Il raconte en effet que, s'il a rejoint l'Égypte dans les années 1970, pour ne plus la quitter, c'est qu'il a été inspiré par la lecture des romans de Cossery[49]. Cette impulsion d'imitation se nourrit du souvenir d'une rencontre à travers les livres, et du sentiment permanent d'une affinité très forte. Marchant littéralement sur ses pas, il a apporté à sa manière une réponse au souhait émis par Cossery, qui affirmait qu'après avoir lu ses livres,

[46] Ainsi la robe rouge de la petite mendiante dans la nouvelle « Dangers de la fantaisie », qui apparaît comme une hérésie au professeur en mendicité adepte de la méthode de l'apitoiement, *LHOD*, p. 69 ; ou l'habillement et le maquillage de Felfel, la jeune saltimbanque dans *Un complot de saltimbanques,* p. 21, qui éblouit Teymour, accablé par la grisaille de sa ville.

[47] Albert Cossery et Golo, *Mendiants et orgueilleux*, France, Casterman, 1991, p. 17, 50 et 51.

[48] Voir *supra*, notre analyse de la scène chapitre 6.1.2.2.et chapitre 6.1.2.3.

[49] Voir l'un des albums en partie autobiographiques de Golo, *Les Carnets du Caire,* « Samir ».

« le lecteur ne devrait plus aller au bureau travailler, ni accepter l'ennui d'un parcours déjà tracé[50]. »

Cette prise au mot de Cossery par Golo rejoint la trajectoire d'une autre autrice, Sophie Leys. Elle a publié en 2001 un ouvrage de photographies en noir et blanc, intitulé *L'Égypte de Cossery,* où elle rend compte de sa traversée de ce pays, loin des vignettes attendues et conditionnées par l'approche exotique, plutôt guidée par ses lectures ou, comme le dit Cossery, « comme si, dans une enfance lointaine, elle avait vécu dans cette ville et respiré ses odeurs ; et que la nostalgie de ce mystérieux passé la guidait dans sa démarche[51] ». Elle a également réalisé en 2005 un film intitulé *Une vie dans la journée d'Albert Cossery*, dont le titre indique éloquemment la propension de ceux qui s'y intéressent à se laisser entièrement absorber par la philosophie d'une œuvre et d'un individu qui affirme vivre au présent. Elle choisit de placer les propos de Cossery – qui, à l'heure où est tourné le film, n'a plus l'usage de ses cordes vocales, abîmées par un cancer de la gorge – dans la bouche d'une jeune comédienne qui lui prête sa voix. Ce choix de mise en scène fait écho à un motif très présent dans l'univers de son œuvre (où seules les jeunes filles échappent à la condamnation que le narrateur et les personnages font porter sur le jeu social et productiviste), sans pour autant se complaire dans les travers machistes de certains passages de sa prose. Par un tel subterfuge astucieux, la réalisatrice fait entendre, d'une manière singulière, la voix de l'écrivain.

Marco Koskas et *Le roi des schnorrers* (1995)

La notion de « posture littéraire » a été théorisée par Jérôme Meizoz comme une « manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire[52] ». Elle suppose d'accepter que se mêlent, dans la lecture d'une œuvre, l'appréhension d'un texte (dont l'auto-suffisance est une illusion) et « la maîtrise d'informations hors-texte ; susceptible de "potentialise[r] la lecture"[53] ». Cette « complémentarité de l'approche interne et de l'approche

[50] Voir Olivier Carriguel, « Les rois fainéants d'Albert Cossery », *Le Magazine littéraire*, août 2004, nº 433, p. 39. Notons toutefois que le propos attribué à Cossery n'est pas référencé dans la publication.

[51] Voir la quatrième de couverture du livre d'Albert Cossery et Sophie Leys, *L'Egypte de Cossery*, Paris, J. Losfeld, 2001.

[52] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Suisse, Slatkine érudition, 2007, p. 18.

[53] Laurent Robert, « Jérôme Meizoz, La Fabrique des singularités. Postures littéraires II », *Lectures*, 23 juin 2011, paragr. 3. Consulté le 06/05/2024.

externe » conduit à analyser l'*ethos* rhétorique et discursif d'un locuteur, analyse prenant pour objet non seulement « les textes [mais] les traces que laissent les actes[54] ».

La posture de l'écrivain Marco Koskas se prête à cet exercice. Les faits qui nous conduisent à l'envisager ainsi sont postérieurs à l'écriture de son adaptation du texte de Zangwill. C'est est un écrivain franco-israélien né à Tunis, arrivé en France à l'âge de onze ans, ayant publié une quinzaine de livres depuis 1979. En 2018, son roman *Bande de Français* est sélectionné pour la liste des romans en lice pour le prestigieux prix Renaudot où il figure derrière l'éditeur « Galligrassud », nom chimérique sous lequel se dissimule la référence à trois maisons habituées des prix : Gallimard, Grasset et Actes Sud[55]. L'auteur a, en réalité, publié ce roman *via* le service d'autopublication d'Amazon, jouant ainsi un tour aux éditeurs qui l'avaient écarté[56].

Face à l'annonce de cette sélection qui met vent debout libraires et éditeurs traditionnels, Marco Koskas dénonce l'hypocrisie des libraires et éditeurs traditionnels, affirmant dans une tribune : « Mon livre est là, et bien là, avec des lecteurs de plus en plus nombreux grâce à la sélection du Renaudot ». À quoi il ajoute : « … grâce aussi à [une ex-libraire qui] exige elle aussi que je sois évincé de la liste, expulsé, recyclé dans n'importe quelle déchetterie. »[57] On relève dans cette réponse la combinaison d'une posture d'infériorité et de supériorité, débouchant sur l'affichage d'une fierté de l'exclusion. La dimension bon enfant a laissé la place aux injures *ad hominem* et à l'antiphrase ; le *trickster* ne joue plus la stratégie de contournement, il met frontalement au défi. La menace de l'envoi à la déchetterie ne concerne pas le roman, mais l'écrivain lui-même, qu'il fantasme comme jeté au rebut. L'épître se clôt sur un ton mâtiné de darwinisme social – que l'on pourrait dire cohérent avec sa collaboration avec Amazon – ,

[54] *Ibid.*

[55] Ce mot-valise est forgé sur le même modèle que « Galligraseuil », employé pour désigner le trio ayant la mainmise sur le Goncourt. Voir Gisèle Sapiro, « Profil des producteurs de goût : le recrutement social des membres de l'Académie Goncourt », *in* Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle : un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 428.

[56] Au sujet de ce service CreateSpace, l'écrivain rappelle qu'il « vous rémunère deux à trois fois plus qu'un éditeur traditionnel, et ce n'est pas négligeable ». Marco Koskas, *"Chez les éditeurs traditionnels, j'ai rencontré une israélophobie délirante"*, https://actualitte.com/article/17314/prix-litteraires/chez-les-editeurs-traditionnels-j-ai-rencontre-une-israelophobie-delirante , 6 septembre 2018, (consulté le 6 juin 2024). Dans le même article, il précise que selon lui, le refus des maisons d'édition procède d'un rejet de son sujet (des Français ayant quitté leur pays pour aller faire leur aliyah, sous l'effet de l'antisémitisme montant) plus que d'une appréciation du texte.

[57] *Prix Renaudot : Marco Koskas répond aux libraires en colère*, https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180913.OBS2282/prix-renaudot-marco-koskas-repond-aux-libraires-en-colere.html , 13 septembre 2018, (consulté le 2 mai 2024).

par un appel à ce que « le meilleur gagne[58] ». Le *schnorrer* du XXIe siècle serait-il libertarien, résolu à transformer sa faiblesse en force en choisissant ceux qui l'y aident ?

Nous comprenons d'autant mieux ce que cette posture doit à la figure du *schnorrer* lorsque nous considérons l'adaptation écrite par Marco Koskas de la pièce de Zangwill sous le titre *Le roi des schnorrers,* créée en 1994 en Avignon dans une mise en scène de Jean-Luc Porraz[59]. La pièce, assez courte, rend compte de l'écueil intercommunautaire mais se concentre avant tout sur le face-à-face entre le *schnorrer* et le financier Grobstock. Ce dernier connaît un infléchissement notable : c'est, dans cette version, un Juif hassidique dissimulant sous des habits occidentaux son appartenance communautaire. La fonction théâtrale du costume joue à plein : lorsqu'il se dévêt de son attirail passe-partout et paraît dans ses habits noirs, un fort accent d'Europe de l'Est lui revient. C'est un bourgeois disposé à la mascarade, dissimulant une piété intimement vécue ; il cherche en outre à paraître anciennement intégré, faisant porter ses habits par un autre qu'il paye pour cela, afin qu'ils n'aient pas l'air trop neufs[60]. Ce motif de l'habit qui le cache et le révèle à la fois laisse deviner sa fragilité, une faille qui n'échappe pas à Manasseh, personnage virulent et même agressif tout au long de la pièce. Dans la dernière scène, lorsque Grobstock, apaisé par le chagrin (sa femme vient de le quitter), lui demande humblement son amitié, Manasseh campe sur ses positions et refuse de quitter le registre monétaire. Cette nouvelle mouture de la relation *schnorrer*/financier souligne combien la mendicité peut être bien plus qu'un recours matériel : elle est, pour le *schnorrer,* un moyen de communication, une manière d'exister dans une société où les non-productifs peinent à se faire entendre. Sans la possibilité de mendier, quelle voix est laissée au mendiant ?

Dans la note de présentation de son spectacle, Marco Koskas déclarait :

> Rencontrant le schnorrer de Zangwill et sa théologie de pique-assiette, j'ai plongé. […] Mon rôle était tout désigné : je deviendrai le pique-assiette de Zangwill, son souffleur et son avocat marron. Du même coup le schnorrer disait deux fois merde aux années 80, celles du XIXe et les nôtres. Il me poussait surtout à reconnaître que j'étais définitivement pour la

[58] *Ibid.* La référence au Far West et à l'esprit pionnier est présente dès l'introduction de la tribune où il annonce que « Lucky Luke est [sa] référence morale n°1 ».

[59] Marco Koskas, *Le roi des schnorrers,* Carnières-Morlanwelz, Belgique, Lansmans, 2002. Le personnel de la pièce comprend Bernard Ballet, Valérie Bonneton, Philippe du Janerand, Daniel Kenigsberg, Jean-Paul Muel, Marie Pillet. Dans la note écrite par Marco Koskas pour les représentations du festival d'Avignon, l'auteur précise que le texte (dont le titre ne porte pas de majuscules) a été écrit vers 1988.

[60] *Ibid.*, p. 22.

> pauvreté rieuse et contre le principe post-moderne selon lequel l'argenterie fait le bonheur. Depuis, je me sens mieux.[61]

Sans doute, le fait d'avoir réfléchi à ce personnage et d'avoir œuvré à l'inscrire dans le monde qui lui était contemporain a-t-il conduit l'auteur à en absorber quelques traits de caractère.

Échos américains

L'influence de l'univers juif ashkénaze sur certains pans de la culture des États-Unis est bien connue : témoin la célébrité d'auteurs (Bernard Malamud, Saul Bellow, Cynthia Ozick, Philip Roth), de cinéastes et d'humoristes (Lenny Bruce, Woody Allen, les concepteurs de la série *Seinfeld*, ou plus récemment Sarah Silverman…) qui ont mis en avant cet aspect de leur identité dans leurs productions. Le motif de l'*outsider* qui crée la méfiance de ses pairs, parfois au sein de sa communauté, se retrouve sous de multiples formes. L'on pense, entre autres, à divers épisodes de la série *Seinfeld* ou, dans le champ littéraire, à la nouvelle de Malamud *The Jewbird* paru dans *Idiots First*[62] ou encore à la figure du marionnettiste Sabbath, dans le roman *Sabbath's Theater* de Philip Roth paru en 1995.

On s'attardera ici sur deux occurrences des échos du *schnorrer* dans la culture populaire américaine*,* échos où il est fort probable que l'œuvre de Zangwill ait joué un rôle. Voyons les modalités de cette influence sur le personnage incarné par Groucho Marx, puis sur la figure de Rupert Pupkin dans *The King of Comedy,* sorte d'hapax au sein de la filmographie de Martin Scorsese.

« *Did someone call me Schnorrer*? »

L'humour des Marx Brothers, particulièrement celui de Groucho, est devenu emblématique d'une certaine forme américaine de l'humour juif que Lawrence Epstein, spécialiste de l'histoire des comédiens juifs aux États-Unis, décrit en ces termes : « *the free soul*

[61] Note de Marco Koskas pour le dossier de presse de la pièce *Le roi des schnorrers* créée en Avignon, 1994.

[62] Bernard Malamud, *Idiots first*, New York, Farrar, Straus & Co, 1963, p. 101-113. Le *schnorrer* prend là un visage fantastique, celui d'un oiseau qui parle. Cohen, le père de famille qui l'accueille de mauvaise grâce le nourrit mal, en échange des leçons que l'oiseau, répondant au nom de Schwartz, prodigue à son fils Maurie. Mais Cohen finit par jeter Schwartz dehors, au plus froid de l'hiver. L'oiseau revient toutefois sous une forme inattendue, peut-être celle d'un *dibbuk* : dans la dernière ligne de la nouvelle, il habite en effet la voix de la mère de Maurie, Edie, qui, ayant trouvé le petit cadavre de l'oiseau dans la rue, répond à son fils éploré que Schwartz a été victime d'antisémites (« *antisemeets* », dit-elle, reprenant le jeu sur la prononciation de l'oiseau, intraduisible en français, p. 113).

who doesn't so much criticize all social mores as mock and ignore them[63]. » Ce comique repose notamment sur la création de situations de chaos : « *they created characters who were uncontrolled and unrestrained by rules of language, manners, or society's ways*[64]. » Les frères Marx sont nés de parents qui, ayant grandi dans des communautés juives d'Europe, ont émigré dans l'*Upper East Side* new yorkais. Il est toutefois difficile de dire en quoi l'humour des Marx Brothers est juif. D'autre part, les mots « *Jew* », « *Jewish* » n'apparaissent pas une seule fois dans leurs films, ce qui, selon le biographe de Groucho, s'explique en partie par le fait qu'ils cherchaient à s'adresser à un large public, et en partie du fait de l'antisémitisme rampant qui touche les États-Unis à cette période[65]. Tandis que l'accent de Chico est une caricature de l'italo-américain, il n'y a aucune utilisation de vocabulaire *yiddish* dans leurs scripts... à une exception près, notable : le « *schnorrer* » prononcé par Groucho, dans leur film de 1930, *Animal Crackers.*

Animal Crackers est la deuxième production des Marx Brothers, datant du début de l'ère du cinéma parlant[66]. Sa folie comique est typique de leurs films : l'intrigue, inepte (ayant pour cadre une fête organisée dans la vaste propriété de Long Island d'une riche douairière), est un prétexte pour un déversoir verbal hoquetant d'ellipses, des scènes d'expositions qui n'en finissent pas d'exposer et des numéros musicaux dansés et farcesques. Ce beau monde célèbre le retour du capitaine Jeffrey T. Spaulding (Groucho Marx), explorateur-chasseur de gros gibier africain. La critique portée par le film sur les mœurs affectées de la haute société américaine culmine lors de son entrée en scène.

Il fait irruption au milieu de la fête dans une chaise à porteurs soutenue par six hommes noirs à demi nus, suivi d'un panneau exhibant ses armes de chasseur. Au son d'une musique triomphale, il en sort vêtu d'un costume colonial, culottes et casque clairs contrastant avec une

[63] L.J. Epstein, *The Haunted Smile*, *op. cit.*, p. XVI. *Ibid.* pour la citation suivante.

[64] L'humour de Groucho, aîné et meneur de la fratrie, repose particulièrement sur les jeux de mots, les vannes, les calembours tandis que celui de ses frères est d'ordre plus physique. Harpo, muet, ébouriffé, clownesque, se livre à des pantomimes et la drôlerie de Chico, qui incarne le type du séducteur et chasseur de dots, repose largement sur ses fautes de langage et son accent (sur lequel nous reviendrons, voir *infra*).

[65]L. Siegel, *Groucho Marx*, *op. cit.*, p. 63.

[66] Sorti un an après *The Cocoanuts,* c'est le dernier à être filmé sur la côte est, sur les plateaux d'Astoria, avant leur transfert à Hollywood. Les frères Marx ont commencé au théâtre et ce film est tiré de l'un de leurs succès sur scène, dont le texte est signé par les deux auteurs de nombre des scénarios les plus fameux des Marx Brothers : George Kaufman et Morrie Ryskind, tous deux issus de l'émigration juive ashkénaze. Entre la production théâtrale et la version filmée, la Grande Dépression a eu lieu, ce qui se ressent sur le script où de nombreuses références au marché boursier se sont ajoutées.

veste cintrée et une cravate sombre. Il commence par négocier le prix du transport – d'un continent à l'autre, 1,85 dollars lui semble trop cher payé –, ce qui ne l'empêche pas d'être accueilli « comme un roi » (*like a king*) par la douairière et le chœur des convives. Si le grand courage du chasseur est loué, il devient vite clair (pour le spectateur) que ces hauts-faits sont inventés. Spaulding démonte toutes les attentes, sapant le sérieux et la pompe qui l'accueillent par ses jeux de mots et sa gestuelle. Ainsi, lorsque la compagnie en liesse s'exclame « *Hooray for Captain Spaulding, / the African explorer* », les traits de Groucho se figent soudain et il réplique « *Did someone call me Schnorrer ? »*. Il est intéressant que la proximité phonétique entre *explorer* et *schnorrer* frappe le personnage lui-même, qui, le visage anxieux, semble s'inquiéter, comme si sa vraie identité avait été dévoilée. Ou encore, comme si sa proximité avec un troisième continent – l'Europe –, apparemment absent de la scène, était soudain mise au grand jour. L'inquiétude se lit sur la physionomie de Groucho et déclenche aussitôt une réaction d'agitation physique. La musique reprend après ce moment de suspension, selon un rythme effréné qui anime toute la séquence et Spaulding se lance dans une danse burlesque où ses bras désarticulés viennent tâter ses poches.

Plusieurs éléments de la suite de la scène concourent à composer un personnage de *schnorrer* : feignant de prendre au mot son hôtesse qui, par fausse modestie, s'excuse de son accueil (« *I welcome you in my poor home* »), le faux explorateur lui offre un contrat d'assurance d'habitation à un prix exorbitant, qu'elle n'a d'autre choix que de signer[67]. Puis, échangeant avec un fûté qui joue l'idiot (un musicien incarné par Chico), il prend note de sa tactique consistant à faire payer très cher ses talents… et plus cher encore le fait de ne pas jouer de son instrument (« *What do you get for not playing ?* »)[68]. Tout ceci venant donc plaisamment confirmer son exclamation de déni « *Did someone call me schnorrer?* », la figure du folklore ashkénaze semble bien avoir inspiré le personnage.

Du reste, la figure de Captain Spaulding continua d'être associée à Groucho, des années durant. La scène, connue par métonymie sous le nom de « *Hooray for Captain Spaulding* », eut un écho majeur puisque sa musique devînt le générique qui annonçait l'arrivée de Groucho sur

[67] Relevons que la douairière est incarnée par l'actrice Margaret Dumont qui figure dans sept des films des frères Marx, où elle forme invariablement avec Groucho un couple « tappeur/tappé » qui confirme les talents de *schnorrer* de Groucho.

[68] Victor Heerman*, Animal Crackers*, 1930, Paramount. Sur un scénario de George Kaufman et Morrie Ryskind.

l'émission télévisée *You Bet Your Life*, qu'il anima entre 1949 et 1961[69]. Le terme *schnorrer* a donc investi subliminalement le paysage audiovisuel américain, collant aux semelles de l'une de ses icônes.

Pour suivre les indices de l'influence de l'humour juif et du *schnorrer* dans la *persona* de Groucho, on il faut creuser son nom de scène. Celui qui est né Julius Marx a endossé le surnom « Groucho » qu'un autre comédien lui avait attribué[70]. *Grouch,* en son premier sens, est synonyme de *grumble* (ronchonner, être de mauvaise humeur) et le substantif désigne celui qui boude et se plaint[71]. Un sens plus ciblé du terme, cohérent avec le contexte théâtral où l'on se trouve, est celui qui donne l'expression d'argot, *grouch-bag* : pochette, petit sac retenu par un lien où l'on dissimule son argent. Ce surnom est sûrement une référence, sinon à son avarice, du moins aux personnages d'avares joués par Groucho dans des pièces de vaudeville au début de sa carrière[72].

Relevons que, par son emploi intransitif autant que transitif (*to grouch ; to grouch words*), le verbe évoque *to schnorr* qui est à l'origine du *schnorrer*, comme *to grouch* est à l'origine de Groucho[73]. On se souvient que ce verbe, issu de l'ancien allemand *shnurren*, s'est mis à signifier, aussi bien en anglais britannique qu'américain, « obtenir quelque chose en importunant, en embobinant ». Les deux termes relèvent donc à la fois de l'onomatopée et du champ sémantique de l'extorsion d'argent. L'un des points communs du personnage de Groucho avec les *schnorrers* zangwilliens est une noirceur associée à un refus de se plier aux conventions, ainsi qu'un plaisir consommé à jouer les trouble-fête. En gardant ce nom de scène, Groucho assumait donc du même coup une ligne de vie dessinée pour son personnage comique que la marque du *schnorrer*, venu d'Europe, a sans doute infléchie.

---

[69] Musique composée par Bert Kalmar et Harry Ruby. L'émission à laquelle nous faisons référence, fonctionnant sur le modèle du quiz, fut extrêmement populaire aux États-Unis dans les années 1950, et renommée en 1960 sous le titre *The Groucho Show*. L'entrée de Groucho se faisait sur annonce du présentateur : « *And now, here he is: the one, the only...* » suivi d'une pause, d'applaudissements du public scandant le nom GROUCHO, lequel était précédé d'un extrait musical de « *Hooray for Captain Spaulding* ».

[70] C'est à Art Fisher, comédien qu'on dirait aujourd'hui de *stand-up*, qui aurait attribué à Groucho ce surnom, en même temps qu'il aurait renommé les autres membres la fratrie en fonction de leur personnalité. Les sources varient quant à l'intention derrière ce surnom concernant Julius ; il aurait écopé de Groucho pour sa personnalité chicaneuse. Voir L.J. Epstein, *The Haunted Smile*, *op. cit.*, p. 44.

[71] Selon l'*Oxford English Dictionary*, la première occurrence du mot *grouch*, terme typiquement américain, date de 1895 et désigne « *a fit of ill temper or sulkiness* ». « *Grouch* », *OED*.

[72] L.J. Epstein, *The Haunted Smile*, *op. cit.*, p. 44.

[73] Sur l'étymologie de *schnorrer,* voir *supra*, chapitre 2.1.4.1.

The King of Comedy (1982)

Le film *The King of Comedy* figure au milieu d'une collaboration entre le réalisateur Martin Scorsese et l'acteur Robert De Niro sur dix longs-métrages, parmi lesquels ce film fait exception, au sens où il fut un grand échec commercial, du moins aux États-Unis. Robert De Niro repéra ce scénario écrit par Paul Zimmerman en 1974 et le proposa à Martin Scorsese qui n'accepta de le réaliser qu'en 1982[74]. À De Niro, séduit par ce nouveau rôle d'*outsider* (ils tournèrent entre temps *Taxi Driver* en 1976), revenait le rôle-titre, et l'attribution du second rôle se fixa tardivement sur Jerry Lewis, ce qui peut sembler étonnant au vu de la carrière qu'avait eue jusqu'alors le comique américain, plutôt associé à des rôles clownesques de personnages malchanceux[75]. Rien de tel dans *The King of Comedy*, dont voici l'argument.

Rupert Pupkin (Robert De Niro) est un inadapté social passant son existence à récolter des autographes ou à répéter ses vannes à voix haute, dans un studio de carton-pâte installé dans sa chambre où il s'imagine sur le plateau d'une émission télévisée à grande audience. Persuadé que le monde entier se rendra compte de son génie, s'il parvient à se frayer une place dans l'émission présentée par son idole Jerry Langford (Jerry Lewis), il attend ce dernier à la suite d'un tournage et, parmi une foule d'autres chasseurs d'autographes, parvient à s'adresser directement à lui directement à lui. Après cette scène d'ouverture, Pupkin agit comme s'il nourrissait déjà une relation personnelle et professionnelle avec Langford. Il fait même effraction dans sa maison et finit par kidnapper Langord, le gardant en otage en échange d'une place dans son émission. Le chantage auprès du *manager* fonctionne et, montant sur le plateau de l'émission, il emporte l'adhésion du public, gagnant la célébrité à laquelle il aspirait comme le suggère le sommaire final, après un passage en prison.

La réception du film, mitigée aux États-Unis, s'explique sans doute par le fait que son histoire suscite un malaise trop important pour laisser la place au rire chez les spectateurs[76].On

[74] Le scénario, écrit au début des années 1970, bien avant que le film ne soit tourné, est en partie inspiré d'un article de *Esquire*, consacré à l'histoire d'un chasseur d'autographe fasciné par l'humoriste et animateur de télévision Johnny Carson. Jason Bailey, *How Scorsese's 'King of Comedy' Influenced a Generation of Film, Television, and Stand-Up*, https://www.flavorwire.com/581553/how-scorseses-king-of-comedy-influenced-a-generation-of-film-television-and-stand-up , 23 juin 2016, (consulté le 14 août 2024).

[75] Voir les duos avec Dean Martin et le film réalisé par Jerry Lewis, *Patsy*, dont la traduction du titre en français est *Jerry souffre-douleur*, 1964. Jerry Lewis fut aussi le réalisateur original de douze longs-métrages.

[76] C'est l'analyse du scénariste lui-même, Paul Zimmerman. « *When you laugh, you're defenseless, so you need a context of reassurance. "King of Comedy" had such a climate of danger that people didn't allow themselves to laugh*. » Cité par J. Bailey, « How Scorsese's 'King of Comedy' Influenced a Generation of Film, Television, and Stand-Up », art cit. De Niro a la même analyse, qui avance « […] *it gave off an aura of something that people*

peut en effet aborder cette œuvre, centrée sur un personnage incapable de renoncer à son fantasme et passant finalement à l'acte, comme une fable portant sur les formes modernes de la psychopathie[77]. Nous choisirons de considérer le film sous un angle légèrement différent, en explorant le parallèle avec *The King of Schnorrers* – parallèle qui n'a, semble-t-il, jamais été souligné. La généalogie de l'humour dans laquelle s'inscrit le scénariste de *The King of comedy* peut en outre nous encourager à émettre l'hypothèse selon laquelle le personnage de Rupert Pupkin revêt plusieurs traits du *schnorrer*[78].

Comme dans le livre de Zangwill, le film repose sur un face-à-face entre un *outsider* et un gagnant du jeu social, suivant une structure conduisant à un renversement final où le paria devient le maître – au fil de différentes étapes chapeautées par un coup de théâtre. Dans les deux cas, la logique de l'escamoteur fonctionne, gratifiée d'une efficacité inattendue. Pupkin apparaît d'abord comme un chasseur d'autographes quelconque dans la première scène du film qui s'éclaire d'un parallèle avec l'*incipit* du roman de Zangwill : une masse compacte attend Langford à la sortie du studio, comme cette foule bigarrée (*motley crew*) de *schnorrers* que le financier traverse : « *When the pack of Schnorrers caught sight of Joseph Grobstock, they fell upon him full-cry, blessing him*[79]. » Un individu émerge de la foule : c'est Manasseh, se distinguant de ses semblables par sa *chutzpah*, comme Pupkin se singularise par son audace et se fraie un chemin dans la voiture de Langford.

De longs plans montrent l'aspirant comédien qui patiente dans la salle d'attente des bureaux de Langford ; lorsque les secrétaires s'inquiètent de ce qu'il perde son temps, il fait comprendre qu'il a tout le temps du monde, ne travaillant pas. On reconnaît là encore une autre

didn't want to look at or know. » Cité par Lawrence S. Friedman, *The Cinema of Martin Scorsese*, New York, Continuum, 1997, p. 133.

[77] Contrairement, par exemple, au *Joker*, film de 2009 (réalisé par Todd Phillips, pour lequel *The King of Comedy* fut une influence déclarée et dans lequel De Niro joue un rôle-miroir), le personnage de Pupkin a, dans son *ethos*, quelque chose de « Monsieur Tout-le-Monde », civil et bien habillé. Du reste, plusieurs indices dans le film laissent entendre que sa fascination pour les vedettes est une folie partagée par la société dans son ensemble.

[78] Né dans une famille de Juifs ashkénazes immigrés Paul Zimmerman, auteur d'un certain nombre de scénarios de fiction dont peu ont abouti, d'émissions télévisés, et de critiques de cinéma, est aussi l'auteur ouvrage consacré aux Marx Brothers : Paul D. Zimmerman et Burt Goldblatt, *The Marx Brothers at the Movies*, New York, Putnam, 1968. (Il s'agit d'un hommage en forme de compilation de leurs meilleurs dialogues et de photographies.) Si *The King of Comedy* n'ouvrit pas la voie à une grande carrière pour son scénariste aux États-Unis, le film fut en revanche très bien reçu au Royaume-Uni, où il reçut un BAFTA et à Cannes, où Zimmerman eut l'occasion d'échanger avec ses idoles, Michael Palin et Terry Jones, des Monty Python.

[79] *KS*, p. 2. « Dès que les Schnorrers aperçurent Joseph Grobstock, ils fondirent sur lui à grands cris pour le bénir. » *RS*, p. 9. Contrairement à Langford, Grobstock n'est pas gêné par cette foule de mendiants, à laquelle il va jouer un tour.

structure du *schnorrer*: non seulement son exclusion du monde du spectacle est inacceptable, mais son entrée ne peut s'y faire que par la grande porte, à l'occasion du plus grand succès. Cette exigence d'excellence s'attelle à des méthodes de parasitage éprouvées dont le *schnorrer* zangwillien est un adepte : plutôt que de détruire les canaux institués, il s'agit de les utiliser pour y rayonner, tout en démontrant leur fragilité – précisément parce qu'ils ont pu être phagocytés. En outre, ces personnages choisissent les conditions et les termes dans lesquels doit s'énoncer leur prestige : « *Better be a King for one night than a shmuck for a lifetime*[80]», annonce Rupert devant le public hilare qu'il tient en haleine lors de l'émission qu'il a confisquée à l'animateur, laquelle fait écho au long discours où le roi des *schnorrers* se substitue à l'autorité du Mahamad, dans le livre de Zangwill.

L'humour que Pupkin déploie dans ce monologue est à l'image du ton général du film : il fait rire un public gagné par ses traits d'humour noir, lesquels dessinent en pointillé une enfance misérable dans une zone périphérique, sans nulle place pour l'espoir[81]. Il incarne ici une forme d'humour qui eut des résonances importantes, non seulement sur le travail de cinéastes qui citent ce film mal-aimé comme l'une de leurs plus grandes influences (Akira Kurosawa, Wim Wenders…), mais aussi sur la télévision américaine, où un tel style comique à rebours des conventions s'est répandu, après les années 1970[82]. Le film *The King of Comedy* est-il une réécriture de *The King of Schnorrers* ? C'est en tout cas un hommage à une certaine veine d'humour largement incarnée par des humoristes juifs au XXe siècle, notamment aux États-Unis, pour lesquels le maniement du langage fut une arme à laquelle la survie, sinon la réussite, était conditionnée, dans un contexte d'immigration. Le *schnorrer* – avec sa mélancolie

[80] L'emploi du terme *schmuck* constitue un des quelques indices de l'origine ashkénaze du personnage de Pupkin. Il revient à plusieurs reprises : d'abord comme une insulte, puis comme un stigmate renversé, employé par Pupkin à son propre endroit, au milieu de son *one-man show*, où le terme devient le pôle inverse du « roi » (*king*), dans cette formule de la réversibilité triomphante. L'*Oxford English Dictionary* donne, comme première occurrence de *schmuck* en anglais, datée de 1892, un extrait de *Children of the Ghetto* d'Israel Zangwill, sous l'une de ses variantes orthographiques : « *Becky's private refusal to entertain the addresses of such a Shmuk* ». « *Schmuck* », *OED*. Voir *CG,* p. 232. La traductrice Marie-Brunette Spire précise que Zangwill donne, dans son glossaire, la traduction de *Shmuck* comme « *lubberly person* », soit un « empoté, un balourd, un lourdaud », qui n'a pas encore le sens plus ouvertement odieux qu'il a pris par la suite. *EG*, p. 608.

[81] « *I'd like to begin by saying that my parents were too poor to afford me a childhood but the fact is nobody is allowed to be poor in Clifton. Once you fall below eleven thousand, you're exiled to Passaic*. *My parents did, in fact, put down the first two payments on my childhood. Then they tried to return me to the hospital as a defective.* » *The King of Comedy*, scène 117.

[82] « *Although very funny,* King of Comedy *is not a comedy* » résume Martin Scorsese, dans les propos rassemblés par David Thompson et Ian Christie (dir.), *Scorsese on Scorsese*, Londres, Faber, 1989, p. 88.

subversive et sa volonté de parvenir aux sommets, associées à un refus de travailler – en est l'un des ancêtres encore méconnus.

Conclusion

En nous intéressant à des personnages marginaux dans des œuvres littéraires, nous avons été amenés à nous interroger sur le constat d'une secondarité qui s'accompagne de prestige. Cette interrogation a fourni un prisme pour lire trois auteurs dont les œuvres, situées entre la fin du XIXe siècle et la fin du XXe siècle, entre l'Europe et ses marges, comportent des problématiques communes. Notre hypothèse de lecture était que ces figures apparemment mineures ont une place et une fonction singulières dans ces œuvres, qu'elles orientent nettement. Précisant au fil de la démonstration ce que l'on entend par les notions distinctes et connexes de marginalité, secondarité et minorité, nous avons analysé ce qu'induit le statut marginal lorsqu'il se traduit sur différents plans : les sources d'influences et les expériences dans lesquelles vont puiser les auteurs pour forger ces figures, les structures narratives dans lesquelles elles s'insèrent et qu'elles infléchissent, le ton qu'elles donnent, les critiques qui s'articulent à travers elles, et enfin les dynamiques qu'elles impulsent dans le parcours d'autres personnages, dans la lecture du texte et dans l'appréhension d'un hors-texte vers lequel les œuvres font signe, désignant des éthiques alternatives au paradigme bourgeois dominant.

En effet, fondée sur l'étude des textes littéraires et de leur ressorts narratifs et poétiques, cette réflexion prend en compte un contexte socio-historique donné, le tournant des XIXe et XXe siècles correspondant à une étape cruciale dans la constitution d'un phénomène de marginalité qui se définit par son contraste avec une norme sociale productiviste. Les trois œuvres mettent en lumière, sans toujours la mettre au premier plan, une minorité dans la minorité – minorité socio-économique au sein d'une minorité ethnico-culturelle. En représentant ces minorités qui inquiètent doublement l'Occident (et, de plus, en écrivant depuis ses capitales européennes), Israel Zangwill, Albert Cohen et Albert Cossery raniment et transforment des lignées de personnages du folklore et de la littérature populaire qui, s'insérant ainsi dans les circuits établis de la littérature européenne, viennent la renouveler. Ce faisant, ils nous mettent au défi de repenser le chemin qu'ont pris les sociétés occidentales.

La première partie du présent travail a montré comment ces trois auteurs figurent les marges des sociétés de marché occidentales. Les trois œuvres s'inscrivent dans un tissu de discours antécédents qui, prenant en charge la représentation littéraire de la marginalité, ont tracé une voie singulière que ces œuvres poursuivent, dans leur modernité : une valorisation de l'indigence qui ne verse ni dans l'idéalisme, ni dans la compartimentation sociale. Certaines

généalogies directes ont été identifiées (le personnage de Goha/Nasreddine traversant le monde musulman et méditerranéen, le *schnorrer* venu du monde ashkénaze), parmi d'autres faisceaux d'influence qui nourrissent ces auteurs. Ils ont en partage une expérience minoritaire de la migration ou de la post-migration qui informe la matière de leur travail littéraire. Si des liens directs d'influence unissent certainement Zangwill et Cohen, des affinités entre les trois parcours biographiques apparaissent, ainsi que des problématiques communes. Chacun met en fiction les tensions qu'engage le rapport entre centre et périphérie, figurant notamment la ville européenne et ses contrastes avec des zones excentrées – à divers titres : géographique, économique, culturel –, et chacune de ces œuvres retranscrit, de manière distincte mais souvent comparable, des enjeux géopolitiques de leur temps (périls de l'irénisme en Europe occidentale, fuite en avant de la domination coloniale, caducité du cosmopolitisme égyptien).

Les questions posées par les œuvres se formulent singulièrement par la mise en scène de personnages marginaux qui présentent des caractéristiques apparemment inconciliables aux yeux de la rationalité capitaliste moderne : l'humilité (au sens économique du terme) et l'orgueil. En allant puiser dans des traditions antérieures de personnages, les auteurs bâtissent un ensemble de figures qui subvertissent les représentations conventionnelles des minorités qu'ils représentent (juive, pauvre, orientale) ainsi que les mythes auxquelles elles s'amarrent. Du *schnorrer,* type incontournable de la culture *yiddish*, Zangwill et Cohen créent un type littéraire qu'ils font entrer dans la littérature européenne d'expression respectivement anglaise et française, le transplantant et déplaçant l'une de ses caractéristiques (de cette figure ashkénaze, ils font un Séfarade). Cossery rebat aussi les cartes de l'équation humilité *versus* fierté en peuplant son œuvre de mendiants orgueilleux – soit que certains personnages assument ouvertement ces deux qualifications, soit que cette conjonction désigne une manière plus large de voir le monde. La mise en scène de cet univers de gueux emprunte aux traditions des contes oraux et du théâtre de rue, venus de l'Égypte ottomane ; elle contribue à complexifier des visions stéréotypées orientalistes (association de l'Orient avec la paresse et la lascivité) et des préjugés sur la pauvreté dont Cossery joue pour les subvertir, sans chercher à les démentir.

Figurer les marges, pour ces auteurs, implique enfin d'unir ces personnages à la notion de ton, qu'il a fallu d'abord appréhender par son versant théorique afin de décrire la manière dont ces personnages, bien plus que des éléments ponctuels d'un décor pittoresque planté en amont pour les récits, participent structurellement à ce qui définit et distingue ces trois œuvres d'un point de vue proprement littéraire. Les personnages font la jonction entre diverses

tonalités : réaliste/fantaisiste, violent/drôle, grâcieux/disgracieux, sérieux/burlesque. Au terme de l'analyse de ces aspects, nous avons conclu que la manière dont ils orientent les œuvres tient à l'écart dont relève leur ton, au sens de grand écart entre ces différentes tonalités, mais aussi d'écart par rapport à la norme. Leur disposition à l'humour détermine la perspective donnée aux œuvres. Dans les trois cas, l'humour comporte une dimension sociale et politique : les œuvres sont ancrées dans des contextes d'écriture marqués par la conscience d'une précarité ou d'une tenue à l'écart du centre, créant les conditions d'une forme particulière d'humour, communautaire ou minoritaire, dont ressortissent tant l'humour juif que la *nokhta* égyptienne. Ces humours s'expriment par le contournement, la dérision et l'auto-dérision, voire le détournement d'un ordre majoritaire imposé à une communauté ou à un peuple qui, pour certaines raisons socio-historiques séculaires, (se) vivent en minoritaires. D'autre part, ces humours se caractérisent par une attention au détail, au dérisoire, à l'apparemment insignifiant. Enfin, il a vocation à pouvoir se greffer à d'autres formes d'humour, par exemple britannique, dans le cas de Zangwill.

La deuxième partie du travail a visé à démontrer que ces figures représentent plus qu'un simple contrepoint à la société marchande. Par elles, en effet, s'articulent des critiques dont il a fallu éclairer les modalités et la portée. Nous les avons qualifiées de « critiques parasitaires de la modernité » en référence au décalage par lequel elles procèdent, retrouvant le sens étymologique du parasite. Elles prennent pour cible trois dimensions de l'existence moderne : le travail, la terre et la monnaie. Parce que, dans les sociétés dépeintes dans ces œuvres, le marché affecte un prix à ces trois entités, l'action humaine y est vouée à être principalement indexée sur le motif du gain ; c'est ce dont les personnages marginaux figurés par les œuvres, révèlent le mécanisme. Cossery, dans deux de ses romans, énonce une critique de la marchandisation de l'espace urbain et périurbain, allant de pair avec un contrôle tout aussi inhumain par les autorités – ces deux phénomènes traduisant plus fondamentalement l'*hubris* des modernes. Les romans de Zangwill dévoilent combien des contrats, qui semblent régler le travail dans une société capitaliste, ne prémunissent pas les plus faibles des abus des plus riches. Les termes obliques dans lesquels se formulent ces critiques, dont la situation d'énonciation sape d'emblée l'esprit de sérieux, sont comparables aux termes dans lesquels s'articule une critique de la marchandisation de la monnaie et ses corollaires (idolatrie, élans possessifs et destructeurs, haine de l'autre), sous la plume de Cohen. Dans les trois œuvres, ces dévoilements sont pris en charge par des personnages que la modernité n'est pas parvenu à dissocier de leur

environnement culturel initial, dans lequel ils puisent la force et les valeurs nécessaires à la mise en forme de ces critiques parasitaires.

L'absence de sérieux pour traiter de sujets sérieux est aussi de mise en ce qui concerne les opérations auxquelles se prêtent ces figures dans le récit : les tours (*tricks*) qui motivent l'appellation de *tricksters* que nous leur avons donnée. Une pratique du jeu et du spectacle singularise ces figures dans les récits étudiés, où ils s'adonnent avec une mobilité tactique – celle que les conditions de l'existence moderne leur permettent d'exercer – à des arts de faire tels que ceux théorisés par Michel De Certeau, qui sont les armes du faible. Acteur dans un espace interstitiel, tant géographique que méthodologique, l'archétype du *trickster* s'est avéré efficace pour analyser à nouveaux frais tant les *schnorrers* chez Zangwill et Cohen – où ces personnages font effraction chez d'autres, créant des zones de rencontres imprévues –, que les marginaux de Cossery, dont la force de subversion réside avant tout dans le regard, par le trouble qu'il suscite. De ces débordements et dérangements jaillit une redéfinition des valeurs de la charité et de l'hospitalité. Le travail philosophique de ces textes littéraires s'opère soit par le contraste entre différentes scènes, soit par l'éclairage que ces figures amènent sur l'action d'autres personnages, qu'ils influencent.

Le propos en troisième partie a été de montrer pourquoi et de quelle manière ces figures invitent à mobiliser la notion de séduction sous ses deux sens principaux, soit l'attraction et la déviation de la route première (la séduction au sens d'écart). Loin d'un jeu qui désignerait des perdants et des gagnants, ces figures s'avèrent séduisantes pour d'autres personnages lorsqu'elles leur révèlent leur propre désir, leur propre doute, ou lorsqu'elles désignent un vide que la polarité illusoire de l'échec et de la réussite tente en vain de combler et empêche de considérer. Ceci a été démontré à la faveur d'une comparaison entre deux *incipits* de Zangwill et de Cossery ; chez Cohen, aux figures de rebut est associée une fonction de relance de la trajectoire errante et messianique du héros Solal, qui s'identifie à elles. Ces textes, où s'exprime un moi minoritaire, s'éclairent donc en étant lus comme des jeux de reconfigurations des identités, où les affinités des personnages principaux avec les personnages marginaux forment des nœuds cruciaux, des fourches où les routes dévient et où les sujets se réinventent. C'est bien l'écart, pris au sens de l'interruption, la scansion, le pas de côté, qui permet de formuler la figure logique de la pensée à laquelle s'associe le parasite. Ces manifestations littéraires du parasite invitent dès lors à être pensées aux côtés d'organismes ou d'organes dits « inutiles » – ne visant ni produire ni à s'actualiser – et donc subversifs.

Sans chercher à les assigner à un accomplissement quelconque, nous avons pu identifier deux voies éthiques, dessinées par ces figures. Ces voies, qui refusent la logique de la productivité et du jetable, s'actualisent bien à travers ces figures dans l'espace littéraire, sans pour autant les instrumentaliser, sans non plus qu'elles se réduisent au terrain d'une transformation. Le réemploi et la dépense luxueuse sont des thèmes dont l'apparition et le traitement structurent les œuvres. Le thème du réemploi hante les textes des trois auteurs, notamment à travers la figure du chiffonnier (Zangwill) et le motif de l'habit auquel l'usage confère une valeur (Cohen, Cossery). La dépense luxueuse est une autre manifestation de l'écart à la norme, cette norme qui juge de ce qui nécessaire et de ce qui est superflu, et qui réserve le droit du second à ceux qui ne manquent pas du premier. Les marginaux prestigieux, quant à eux, articulent la notion de luxe à celle du besoin, sans les opposer. Ceci se traduit, enfin, dans un rapport à la langue et à l'ailleurs linguistique présent dans chaque œuvre, faisant signe à la fois vers un manque et vers une richesse, un caractère unique que l'on pourrait encore appeler valeureux, ou prestigieux.

Les figures que nous avons explorées dans cette thèse ont souvent été mises au second plan des critiques consacrées aux œuvres où elles apparaissent (Zangwill, Cohen), à moins que ces œuvres n'aient été elles-mêmes négligées par la critique (Cossery). Nous avons voulu nous y intéresser en tant que telles, non pas seulement comme contrepoint. Il en résulte un constat double, presque paradoxal. D'abord, ces figures sont très ancrées dans un contexte socio-culturel, ainsi que l'a montré la généalogie du *schnorrer* et de Goha/Nasreddine. Même lorsque l'on s'éloigne de ces figures-souches, les personnages de marginaux prestigieux portent le poids d'une tradition oubliée ; ainsi de l'*Old Clo' dealer,* relique d'une forme du *ghetto* qui est en train de disparaître, ou du mendiant oriental qui rappelle les Égyptiens à un passé ottoman, par ses affinités avec les marionnettes *Aragoz*.

D'autre part, elles ont vocation à dépasser ce contexte d'origine. Elles sont intrinsèquement transculturelles parce qu'elles circulent. Exilés, soit en leur propre pays (*homelessness* en anglais comporte l'idée d'exil), soit sur une autre terre nationale, ces personnages intègrent des manières d'être et de faire, en abandonnent d'autres et, du même coup, transforment le type dont ils proviennent. Ils se greffent parfois à des traditions littéraires anciennes et prestigieuses qu'ils changent à leur tour et dont ils déplacent le centre de gravité. Nous avons tâché de faire un panorama de lieux de rencontre et de la manière dont les influences se produisaient, mais il y en a sans doute d'autres qui resteraient à approfondir, à commencer

par le champ de l'humour et la culture populaire britannique, où l'influence juive est *a priori* moins prégnante que dans son équivalent américain. La présence d'un personnage appelé *schnorrer* dans la très populaire émission radiophonique *The Goon Show*, créée dans les années 1950 par Spike Milligan, Peter Sellars et Harry Secombe, pourrait pourtant constituer un fil qui mènerait, entre autres, vers l'univers des Monty Python, dont *le Goon Show* et son humour absurde et anarchiste constitua une influence majeure[1]. Plus proche de nous, l'humoriste britannique Sacha Baron Cohen allie un travail de dévoilement des stéréotypes avec le registre bouffon, lui qui, par les personnages grotesques qu'il incarne et les propos outranciers qu'il leur fait tenir dans divers contextes, décomplexe le public auquel il joue des tours et révèle par là la force des préjugés qui y règnent (antisémitisme, homophobie, islamophobie…)[2].

La nature subversive de l'humour dont ces figures sont porteuses tient à leur inadaptation en ce qui concerne la valeur que la société attribue à l'action, particulièrement l'action productive. Nous avons montré combien elles constituent un rappel à la part de vide qui habite chacun et se profile derrière chaque geste. Dans cette assomption d'une fécondité du vide, dans ce refus du travail productif et d'un effort canalisé par des institutions dictant les procédures, une certaine grandeur n'est pas exclue – c'est ce que nous racontent les récits de la marginalité prestigieuse.

Une telle idée était déjà formulée par Michel de Montaigne, qui, pour décrire notre monde, reprenait la comparaison établie par Pythagore avec les jeux olympiques :

> *Nostre vie, disoit Pythagoras, retire à la grande et populeuse assemblée des jeux olympiques. Les uns s'y exercent le corps, pour en acquerir la gloire des jeux ; d'autres y portent des marchandises à vendre, pour le gain. Il en est, et qui ne sont pas les pires, lesquels n'y cherchent autre fruict que de regarder comment et pourquoy chaque chose se faict, et estre spectateurs de la vie des autres hommes, pour en juger, et régler la leur*.[3]

[1] L'émission, qui dura entre 1951 et 1960, fut très largement écoutée en Angleterre. Il y est un personnage secondaire auquel est parfois accolé le surnom de *schnorrer,* qui apparaît sous le nom variable de Lew/Ernie Cash, qui joue le rôle tantôt d'un agent d'acteurs, tantôt d'un magistrat. Il serait inspiré de la figure réelle de l'ancien danseur Lew Grade (1906-1998), né dans une famille juive en Russie, ayant grandi dans l'*East End* londonien et poursuivi une grande carrière d'imprésario et de magnat des médias au Royaume-Uni.

[2] « *As a comedian, I've tried to use my characters to get people to let down their guard and reveal what they actually believe, including their own prejudice* », propos de Sacha Baron-Cohen lors d'un discours prononcé devant l'*Anti-Defamation League*, 21 novembre 2019. Il y affirme également : « *I spent the last two decades in character* », au sujet des personnages dont il ne se départ généralement pas en interview : Ali G, une parodie de MC et gangsta, Borat, un journaliste kazakh, Brüno, un journaliste de mode homosexuel autrichien, ou encore l'amiral général Hafez Aladeen dans *The Dictator*.

[3] « De l'institution des enfants », Livre I, Chapitre XXVI, Michel de Montaigne, *Essais, op. cit.*, p. 192.

En parallèle de cette valorisation de *l'otium* (notion déjà bien étudiée dans le champ philosophique, allant de pair avec l'idée d'une sagesse accrue par la connaissance de soi), nous avons voulu arpenter le versant littéraire, plus largement artistique et parfois populaire de personnages qui restent de côté, « sur la touche ». Loin de s'en tenir à une ataraxie permanente, dont les bienfaits ruisselleraient ensuite sur leurs pairs, les personnages de fiction que nous avons étudiés existent dans leur multiplicité vivante et sont les vecteurs de mauvais sentiments, de rancœur, de chaos, parfois aussi de conversions et de tournants imprimés à des lignes de vie. Parce qu'ils n'acceptent pas de n'être mus que par la seule peur de « n'être rien »[4], ils en font toujours beaucoup trop. De ce débordement résultent des structures narratives de renversement, ainsi qu'un certain ton, indécidable, oscillant sans cesse entre noirceur et comédie.

Il est un autre refus porté haut par ces figures. C'est le refus de l'opposition que l'on voit communément (et hâtivement) établie entre liberté et responsabilité. Nous avons montré combien le caractère de liberté que ces personnages affichent résolument se traduit, dans l'espace de la fiction et dans le rapport au passé avec lequel ils ne cessent de négocier, par des situations d'irrévérence. Toutefois, cette résolution à se sentir libre ne va pas sans la reconnaissance d'une dette[5]. Une dette non pas envers d'autres hommes, en tout cas pas ceux qui donnent par fausse charité, mais envers le monde et le sentiment d'émerveillement qu'il suscite. D'où la notion de responsabilité qui s'articule avec cet émerveillement et suscite des postures inattendues, parmi lesquelles figurent celles présentées dans le dernier chapitre de cette étude : la dépense luxueuse et la reprise de l'usé.

L'écho de ces figures dans des œuvres ultérieures, et pour certaines contemporaines, témoigne de l'actualité de cette responsabilité qu'elles portent. Celle-ci n'entrave en rien leur liberté, mais fait signe vers un paradigme alternatif à celui d'une croissance qui ne se connaît pas de limite. Par leur refus de participer à une croissance débridée, ces personnages pointent vers une économie qui reconnaît que le monde matériel est limité, et qu'à l'inverse, l'invention, la poésie et l'imagination, que l'on peut certes employer pour survivre, sont inépuisables et ne sont pas des marchandises. Le retour de ces figures, processus encore en cours, nous rappelle à

[4] Lee Siegel rapporte le témoignage de Groucho Marx qui rapporte ainsi son sentiment, la première fois qu'il est entré sur scène à quinze ans : « *for the first time in my life I wasn't a nonentity.* » L. Siegel, *Groucho Marx*, *op. cit.*, p. 31.

[5] La déconstruction de cette opposition entre liberté et responsabilité (ou l'obligation) est la ligne directrice que se donne l'écrivaine et philosophe Maggie Nelson dans *De la liberté : quatre chants sur le soin et la contrainte*, traduit par Violaine Huismans, Paris, Éditions du sous-sol, 2022, p. 26. [*On Freedom. Four Songs of Care and Constraint*, 2021]

ce partage et à l'existence de cette « part maudite » dont parlait Bataille – une part dont elles prouvent le caractère essentiel. Et ce, quelle que soit leur humeur : sobriété joyeuse ou exubérance triste, mais jamais subordination résignée à l'exigence de croissance.

Bibliographie

Œuvres du corpus

Israel Zangwill

ZANGWILL Israel, *Children of the Ghetto: A Study of a Peculiar People*, traduit et présenté par Meri-Jane Rochelson, Detroit, Wayne State University Press, 1998 (édition originale en trois volumes : Londres, Heinemann, 1892). Pour la version française : ZANGWILL Israel, *Enfants du ghetto*, traduit par Marie-Brunette Spire, Paris, Les Belles Lettres, 2012 (édition de référence).

ZANGWILL Israel, *Les Enfants du Ghetto*, traduit par Pierre Mille, Paris, Georges Crès, 1918.

ZANGWILL Israel, *The King of Schnorrers, Grotesques and Fantasies*, Heinemann, 1894. Pour la version française : ZANGWILL Israel, *Le Roi des Schnorrers*, traduit par Marie-Brunette Spire et Isabelle Di Natale, Paris, Autrement, 1994 (édition de référence).

ZANGWILL Israel, *Le Roi des Schnorrers*, traduit par Sylvie et Odile Finkielsztajn, précédé d'une préface de Richard Marienstras, Paris, J.-C. Lattès, « Judaïques », 1980.

ZANGWILL Israel, *Dreamers of the Ghetto*, Harper and Brothers, Londres, 1898. Comprend notamment « Chad Gadya ». Pour la version française de cette nouvelle : « Chad Gadya », traduit par Mathilde Salomon avec une préface de Charles Péguy, Paris, *Cahiers de la Quinzaine*, 1904.

ZANGWILL Israel, *Speeches, Articles and Letters*, London, Soncino, 1937.

ZANGWILL Israel, *Ghetto Comedies*, Londres, Heinemann, 1907. Comprend notamment les nouvelles « The Yiddish Hamlet » et « The Model of Sorrow », initialement publiée dans *Pall Mall magazine*, 1902, XXVI, p. 459-477. Pour la version française : ZANGWILL Israel. *Les Comédies du ghetto*, traduit par Marie-Brunette Spire, Christian Bourgois, « 10/18 », 1984.

ZANGWILL Israel, *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays,* Detroit (Mich.), Wayne State University Press, 2006. Cette édition comprend *Children of the Ghetto, The King of Schnorrers, The Melting Pot*.

Albert Cohen

COHEN Albert, *Solal et les Solal*, édité par Philippe Zard, Paris, Gallimard, « Quarto », 2018. Cette édition de référence comprend *Solal* [Paris, Gallimard, 1930], *Mangeclous* [Paris, Gallimard, 1938], *Belle du Seigneur* [Paris, Gallimard, 1968], *Les Valeureux* [Paris, Gallimard, 1969].

COHEN Albert, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993. Cette édition de Bella Cohen et Chrystel Peyrefitte comprend notamment *Ézéchiel* [1930], p. 775-803.

Pour la traduction anglaise : COHEN Albert, *Belle du Seigneur*, traduit par David Coward, Londres et New York, Viking, 1995.

Albert Cossery

COSSERY Albert, *Les Hommes oubliés de Dieu* [Le Caire, 1941], Paris, Joëlle Losfeld, 1993.

COSSERY Albert, *La Maison de la mort certaine* [Le Caire, 1944], Paris, Joëlle Losfeld, 1994.

COSSERY Albert, *Les Fainéants dans la vallée fertile* [Paris, Daumat, 1948], Paris, Joëlle Losfeld, 1999.

COSSERY Albert, *Mendiants et orgueilleux* [Paris, Julliard, 1955], Paris, Joëlle Losfeld, 1993.

COSSERY Albert, *La Violence et la Dérision* [Paris, Julliard, 1964], Paris, Joëlle Losfeld, 1993.

COSSERY Albert, *Un complot de saltimbanques* [Paris, Robert Laffont, 1975], Paris, Joëlle Losfeld, 1993.

COSSERY Albert, *Une ambition dans le désert* [Paris, Gallimard, 1984], Paris, Joëlle Losfeld, 2000.

COSSERY Albert, *Les Couleurs de l'infamie,* Paris, Joëlle Losfeld, 1999.

COSSERY Albert, *Les Fainéants dans la vallée fertile, comédie en trois actes*, Paris, Joëlle Losfeld, 2004.

COSSERY Albert, « Une époque de fils de chien », premières pages d'un roman inachevé, reproduites aux pages 218-223 de l'édition augmentée de *Mendiants et Orgueilleux*, Paris, Joëlle Losfeld, 2013.

Œuvres littéraires hors corpus

ADÈS Albert et JOSIPOVICI Albert, *Le Livre de Goha le simple*, Paris, Calmann-Lévy, 1919.

BABEL Isaac, *Œuvres complètes*, traduit par Sophie Benech, Paris, Le Bruit du temps, 2011.

BALZAC Honoré de, *Illusions perdues* [1837-1843], Paris, Garnier Flammarion, 1990.

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris* [ou *Petits poèmes en prose,* 1869], Paris, Émile-Paul, 1917.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis, 1861.

BECHDEL Alison, *Dykes to Watch Out For*, Ann Arbor, États-Unis, Firebrand Books, 1986.

CALVINO Italo, *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Torino, Einaudi, 1956.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steel, 1932.

COHEN Albert, *Paroles juives*, Genève, Paris, Kundig, Georges Crès, 1921.

COHEN Albert, *Le Livre de ma mère* [1954], Paris, Gallimard, « Folio », 1974.

COHEN Albert, *Ô vous, frères humains* [1972], Paris, Gallimard, « Folio », 1988.

COHEN Albert, *Carnets 1978*, Paris, Gallimard, 1979.

COSSERY Albert, *Les Morsures, poèmes*, G. Karouth & Cie, Le Caire, 1931.

COSSERY Albert, « Un homme supérieur, nouvelle », *La semaine égyptienne*, 1936.

COSSERY Albert, trois poèmes traduits par Jocely Spaar, *Paris Review blog*, décembre 2013. https://www.theparisreview.org/blog/2013/12/03/teeth-marks-three-early-poems-by-albert-cossery/

COSSERY Albert et GOLO, *Les Couleurs de l'infamie*, Paris, Dargaud, « Poisson pilote », 2003.

COSSERY Albert et GOLO, *Mendiants et orgueilleux*, France, Casterman, « À suivre », 1991.

DICKENS Charles, *Our Mutual Friend*, London, Chapman & Hall, 1864-1865.

DURRELL Lawrence et MILLER Henry, *Correspondance : 1935-1980*, traduit par Bernard Willerval et al., Paris, Buchet Chastel, 2004.

GHALI Waguih, *Beer in the Snooker Club*, Londres, André Deutsch Ltd., 1964. En version française : GHALI Waguih, *Les Cigarettes égyptiennes*, traduit par Élisabeth Janvier, Paris, L'Olivier, 2018.

HARKNESS Margaret, *Out of Work,* London, Merlin Press, 1888.

KOMPERT Leopold, *Scenes from the Ghetto: Studies of Jewish Life*, London, Remington & Co., 1882.

KOMPERT Leopold, *Neue Geschichten aus dem Ghetto*, Kober und Markgraf., Prague, 1860.

KOMPERT Leopold, *Les Juifs de la Bohême*, traduit par Daniel Stauben, Paris, Michel Lévy Frères, 1860.

KOMPERT Leopold, *Scènes du ghetto*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859.

KOMPERT Leopold, *Böhmische Juden*, Vienne, Jasper, Hügel & Manz, 1851.

KOMPERT Leopold, *Aus dem Ghetto*, Leipzig, Fr. Grunow, 1848.

KOSKAS Marco, *Le roi des schnorrers*, Carnières-Morlanwelz, Belgique, Lansman, « Beaumarchais », 2002.

LACOURBE Roland (dir.), *Mystères à huis clos : treize romans et nouvelles de crimes en chambre close*, Paris, Omnibus, 2007.

MALAMUD Bernard, *Idiots first*, New York, Farrar, Straus & Co, 1963.

MAUNOURY Jean-Louis (dir.), *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja*, Paris, Phébus, 1992.

MOLHO Maurice et REILLE Jean-François (dir.), *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1968.

MONTAIGNE Michel de, *Essais* [1580], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

MOSCATELLI Jean (dir.), *Poètes en Égypte : anthologie*, Le Caire, l'Atelier, 1955.

MENDELE MOYKHER SFORIM (ABRAMOVITCH Yankev), *Fishké le boiteux* [1868-1888], traduit par Aby Wieviorka et Henry Raczymow, Paris, Le Cerf, 1996.

ORWELL George, *Down and Out in Paris and London*, Londres, Victor Gollancz, 1933.

PERETZ Isaac-Leib, *Les Oubliés du shtetl*, traduit par Nathan Weinstock, Paris, Plon, « Terres humaines », 2007.

RICHEPIN Jean, *La Chanson des gueux : gueux des champs ; gueux de Paris ; nous autres gueux*, Paris, Librairie illustrée, 1876.

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

SHAH Idries (dir.), *The Exploits of The Incomparable Mulla Nasrudin*, Londres, Cape, 1969.

SHAKESPEARE William, *The Works of William Shakespeare in Nine Volumes*, Londres, Chapman and Hall, 1866.

SINGER Isaac Bashevis, *Satan à Goray* [1933], traduit par Marie-Pierre Bay, Paris, Stock, 2010.

SINGER Israel Joshua, *Yoshe le fou* [1932], traduit par Anne Rabinovitch, Paris, Stock, 1984.

WEBBER W. (dir.), *The Turkish Jester or The Pleasantries of Cogia Nasr Eddin Effendi*, traduit par George Borrow, Ipswich, 1884.

ZANGWILL Israel, *The Celibates' Club, Being The United Stories of The Bachelors' Club and The Old Maids' Club,* Londres, Heinemann, 1898.

ZANGWILL Israel, *Without Prejudices*, Londres, Century Co, 1896.

ZANGWILL Israel, *The Voice of Jerusalem*, Londres, W. Heinemann, 1920. En version française : ZANGWILL Israel, *La Voix de Jérusalem*, traduit par Andrée Jouve, Paris, Allia, 2021.

Articles de revue

COHEN Albert, « Vue d'ensemble sur la question juive et le sionisme », *La Revue de Genève*, avril 1921, nº 10, p. 598-608.

COHEN Albert, « Projections ou Après-minuit à Genève », *La Nouvelle Revue française*, n° 109, octobre 1922.

COHEN Albert, « Le juif et les romanciers français », *La Revue de Genève*, n° 33, mars 1923.

COHEN Albert, « Mort de Charlot », La Nouvelle Revue française, n° 117, juin 1923.

KOMPERT Leopold, « Die Schnorrer », *Sonntagsblätter*, 15 février 1846, p. 49-154.

Travaux de référence sur les auteurs du corpus

Israel Zangwill

ALMAGOR Laura, *Beyond Zion: The Jewish Territorialist Movement*, Londres, The Littman Library of Jewish Civilization, 2022.

BENGUIGUI Jacques, *Israël Zangwill, Penseur et Écrivain, 1864-1926*, Université Jean-Jaurès, Toulouse, 1974.

CHEYETTE Bryan (dir.), *European Judaism*, vol. 57, No. 2, Autumn 2024, Leo Baeck College/Berghahn Books. La publication fait suite au colloque « Zangwill and his Legacies », organisé par Bryan Cheyette et Nadia Valman, The Parkes Institute, University of Southampton, novembre 2022. Conférence accessible en ligne : https://youtu.be/AabAnBDDWzY (lien consulté le 2 juin 2024).

LEFTWICH Joseph, *Israel Zangwill*, New York, Thomas Yoseloff, 1957.

PERROTIN Jean-Luc, *Contribution à l'étude du monde juif dans le ghetto de Londres à travers l'œuvre d'Israël Zangwill de 1892 à 1910*, Thèse de doctorat, Université Paris XIII, France, 1981.

ROCHELSON Meri-Jane, *A Jew in the Public Arena: The Career of Israel Zangwill*, Detroit, Mich., Wayne State University Press, 2010.

UDELSON Joseph H., *Dreamer of the Ghetto: the Life and Works of Israel Zangwill*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1990.

WINEHOUSE B. I., *The Literary Career of Israel Zangwill from its Beginnings until 1898*, Westfield College, University of London, 1970.

Chapitres d'ouvrages et articles de revue

BAR YOSEF Eitan, « Israel Zangwill, The Return of the King of Schnorrers », dans CHEYETTE Bryan (dir.), *European Judaism*, vol. 57, No. 2, Autumn 2024, Leo Baeck College/Berghahn Books, p. 34-49.

CHEYETTE Bryan, « Israel Zangwill - Past, Present and Future, an Introduction », dans CHEYETTE Bryan (dir.), *European Judaism*, vol. 57, No. 2, Autumn 2024, Leo Baeck College/Berghahn Books, p. 4-19.

CROSSLEY Alice, « Odd Age, Old Age, and Doubled Lives: Asynchronicity and Ageing Queerly in Israel Zangwill's Short Stories », *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2021.

LABRANDE Mélisande, « The Schnorrer in Israel Zangwill's Work », dans CHEYETTE Bryan (dir.), *European Judaism*, vol. 57, No. 2, Autumn 2024, Leo Baeck College/Berghahn Books, p. 20-33.

MARIENSTRAS Richard, « préface », dans ZANGWILL Israel, *Le Roi des Schnorrers*, traduit par Sylvie et Odile Finkielsztajn, précédé d'une préface de Richard Marienstras, Paris, J.-C. Lattès, « Judaïques », 1980.

NAHSHON Edna, essais introductifs des pièces rassemblées dans ZANGWILL Israel, *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays*, Detroit (Mich.), Wayne State University Press, 2006.

ROCHELSON Meri-Jane, « Language, Gender, and Ethnic Anxiety in Zangwill's Children of the Ghetto », *English Literature in Transition, 1880-1920*, 1988, vol. 31, nº 4, p. 399-412.

ROCHELSON Meri-Jane, « The Big Bow Mystery: Jewish Identity and the English Detective Novel », *Victorian Review*, 1991, vol. 17, nº 2, p. 11-20.

ROCHELSON Meri-Jane, « Introduction », dans ZANGWILL Israel, *Children of the Ghetto: A Study of a Peculiar People*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, p. 11-44.

RUTIGLIANO Stefania, « Il motto di spirito e la tradizione ebraica nello "schnorrer" di Israel Zangwill », *Between, Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature*, 2016, vol. 6, nº 12.

SCHILLING, Bernard, « Aristocracy and King of Schnorrers » et « Manasseh's Learnings and Triumph », dans *The Comic Spirit: Boccacio to Thomas Mann*. Detroit, États-Unis: Wayne State University Press, 1965, p. 124-193.

SHARICK Amanda Kaye, « Confronting the "Jewish Type": Israel Zangwill, Composite and Mirror Photography », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 15 janvier 2015, vol. 13, nº 1, p. 111-135.

SPIRE André, « L'Humour dans l'œuvre d'Israël Zangwill », *Revue de la Pensée juive*, janvier 1951, nº 6.

VALDEZ Jessica R., « How to write Yiddish in English, or Israel Zangwill and Multilingualism in "Children of the Ghetto" », *Studies in the Novel*, 2014, vol. 46, nº 3, p. 315-334.

VALMAN Nadia, « Walking Victorian Spitalfields with Israel Zangwill », *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2015, nº 21.

Albert Cohen

AUROY Carole, *Albert Cohen, une quête solaire*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

CUYPERS Dane, *Albert Cohen, Marcel Pagnol : une amitié solaire*, Paris, Fallois, 2020.

DECOUT Maxime, *Albert Cohen : les Fictions de la judéité*, Paris, Garnier, 2011.

GOITEIN-GALPERIN Denise Rachel, *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizer, 1982.

KAUFFMANN Judith, *Grotesque et marginalité : variations sur Albert Cohen et l'effet-Mangeclous*, Bern, Peter Lang, 1999.

MAISIER-EYNON Véronique, *L'inspiration picaresque dans l'œuvre romanesque d'Albert Cohen*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris, 1998.

SCHAFFNER Alain et ZARD Philippe (dir.), *Albert Cohen dans son siècle : actes du colloque international de Cerisy-la-Salle, septembre 2003*, Paris, Le Manuscrit, 2005.

STOLZ Claire, *La Polyphonie dans* Belle du seigneur *d'Albert Cohen : pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, 1998.

THAU Norman, *Romans de l'impossible identité : être juif en Europe occidentale (1918-1940)*, Bern, Peter Lang, 2001.

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

ZARD Philippe, « Solal et les Solal : le roman introuvable », dans COHEN Albert, *Solal et les Solal*, Paris, Gallimard, 2018, p. 11-26.

Chapitres d'ouvrages et articles de revue

ASLANOV Cyril, « Une tradition peut en cacher d'autres : les enjeux de la francophonie des Valeureux de France », *Perspectives, Revue de l'Université hébraïque de Jérusalem*, 1996, nº 3, p. 40-67.

BÉLISLE Mathieu, « Mangeclous ou la vie minuscule », *Cahiers Albert Cohen*, 2012, nº 22, p. 11-24.

CABOT Jérôme, « Utopie vs identité », *Cahiers Albert Cohen*, 2006, nº 16, p. 15-30.

DECOUT Maxime, « Albert Cohen, un solitaire dans la littérature française », *Les Temps Modernes*, 2009/5, n° 656, p. 64-82.

DECOUT Maxime, « L'Égypte chez Cohen comme mémoire et fidélité juives à l'étranger », *Cahiers Albert Cohen*, 2011, nº 21, p. 47-66.

DECOUT Maxime, « Mangeclous à sauts et à gambades », *Cahiers Albert Cohen*, 2012, nº 22, p. 25-39.

DOLLÉ Marie, « L'effraction du français », *Cahiers Albert Cohen*, 2002, nº 12, p. 91-98.

LANGILLE Édouard M., « Albert Cohen's Belle du Seigneur: An English Translation », *Dalhousie French Studies*, 2000, vol. 51, p. 121-131.

MILKOVITCH-RIOUX Catherine, *Philippe Zard, Olivier Borle : le paradoxe Albert Cohen, humaniste et zoophobe, misanthrope et zoophile*, https://diacritik.com/2021/03/25/philippe-zard-olivier-borle-le-paradoxe-albert-cohen-humaniste-et-zoophobe-misanthrope-et-zoophile/, 25 mars 2021, consulté le 12 juin 2024.

MILKOVITCH-RIOUX Catherine, « Entretiens », *Cahiers Albert Cohen*, 2014, nº 24, p. 103-122.

MILKOVITCH-RIOUX Catherine, « Des propos des "bien Ivres" aux rires des Valeureux. Jouissances et réjouissances rabelaisiennes dans le roman cohénien », *Cahiers Albert Cohen*, 1996, nº 6, p. 9-45.

THAU Norman, « Humour, irréalisme et autodéfinition identitaire. Le rôle des Valeureux dans la quête identitaire cohénienne », *Cahiers Albert Cohen*, 1996, nº 6, p. 47-64.

VICENS-PUJOL Carlota, « Les objets du voyage. Albert Cohen au miroir de la littérature yiddish », *Les Lettres Romanes*, 2021, vol. 75, nº 1-2, p. 207-223.

WOLF Nelly, « L'imaginaire linguistique d'Albert Cohen », dans WOLF Nelly, *Proses du monde : les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 91-105.

ZARD Philippe, « Humour juif, humour antisémite : trouble dans le genre ? » dans Florence Leca-Mercier et Anne-Marie Paillet (dir.), *Le Sens de l'humour. Style, genres, contextes*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, « Au cœur des textes », 2018, p. 235-249.

Albert Cossery

Ouvrages, travaux universitaires

ANDRAU Frédéric, *Monsieur Albert : Cossery, une vie*, Clichy, Corlevour, 2013.

COSSERY Albert et LEYS Sophie, *L'Égypte de Cossery*, Paris, J. Losfeld, 2001.

CHRISTIN Rodolphe, *Le Désert des ambitions : avec Albert Cossery*, Paris, l'Échappée, 2017.

FENOGLIO Irène, *Albert Cossery, écrivain de langue française et d'expression égyptienne*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, Paris, 1984.

FILI-TULLON Touriya, *Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000 (R. Boudjedra, A. Cossery, E. A. El Maleh, É. Habibi et P. Smaïl)*, Thèse de doctorat, Université Paris 3, Paris, 2009.

GAILLARD Sarra, *Le retour du récit dans les années 1980 : oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery*, Thèse de doctorat, Université Paris 13, 1993.

GAZIO Pierre, *L'œuvre romanesque d'Albert Cossery : écrivain d'Égypte francophone*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux, 1990.

GEFFROY Cyril, *Paradoxes et silences : étude des statuts de l'écriture chez Albert Cossery*, Thèse de doctorat, Université de Versailles-St Quentin en Yvelines, Versailles, 2015.

LUTHI Jean-Jacques, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte (1798-1945)*, Paris, L'Harmattan, 2000 [première parution aux éditions de l'École, 1974].

MITRANI Michel et COSSERY Albert, *Conversation avec Albert Cossery*, Paris, Joëlle Losfeld, 1995.

PARRIS David Leslie, *Albert Cossery, Montreur d'hommes*, Oxford, Royaume-Uni, Peter Lang, 2009.

Chapitres d'ouvrages et articles de revue

CARRIGUEL Olivier, « Les rois fainéants d'Albert Cossery », *Le Magazine littéraire*, nº 433, août 2004.

EL JANABI Abd El Kader, « Le Nil du surréalisme, le groupe Art et Liberté » *in* FENOGLIO Irène, KOBER Marc, LANÇON Daniel et al., *Entre Nil et sable : écrivains d'Égypte d'expression française : 1920-1960*, France, Centre national de documentation pédagogique, 1999, p. 51-61.

FENOGLIO Irène, « Égyptianité et langue française : un cosmopolitisme de bon aloi », dans FENOGLIO Irène, KOBER Marc, LANÇON Daniel et al., *Entre Nil et sable : écrivains d'Égypte d'expression française : 1920-1960*, France, Centre national de documentation pédagogique, 1999, p. 16-25.

FILI-TULLON Touriya, « L'ironie de Cossery ou le paradoxe de l'arabesque », dans TRABELSI Mustapha (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : Lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 55-68.

FILI-TULLON Touriya, « L'Orient de Cossery », Interculturel Francophonies, n° 14 : Jean-François Durand et Maxime Del Fiol (dir.), Regards sur les littératures francophones du Moyen-Orient. Égypte, Liban, Lecce (Italie), Alliance française, 2008, p. 131-141.

GAZIO Pierre, « Le savoir-vivre d'Albert Cossery », dans FENOGLIO Irène, KOBER Marc, LANÇON Daniel et al., *Entre Nil et sable : écrivains d'Égypte d'expression française : 1920-1960*, France, Centre national de documentation pédagogique, 1999.

HENEIN Georges, « L'apport d'Albert Cossery », *Calligrammes, Helouan,* 1956, p. 17-23.

KOBER Marc, « L'inaction et le cri au miroir », dans FENOGLIO Irène, KOBER Marc, LANÇON Daniel et al., *Entre Nil et sable : écrivains d'Égypte d'expression française : 1920-1960*, France, Centre national de documentation pédagogique, 1999.

MILLER Henry, « Preface », dans COSSERY Albert, *Men God Forgot*, traduit par Harold Edwards, Berkeley, Circle, 1946.

MIQUET Françoise, « Traduction et acceptabilité sociale : Cossery en version anglaise », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 2019, vol. 64, nº 2, p. 334-358.

Études croisées

LUGASSY Maurice, « Zangwill/Cohen : une parenté de cœur et d'esprit », *Cahiers Albert Cohen*, 2007, nº 17, (coll. « Cahiers Albert Cohen »), p. 131-145.

THAU Norman, « Cohen et Zangwill : Juifs sans judaïsme et judaïsme sans Juifs ? » dans Alain Schaffner et Philippe Zard (dir.), *Albert Cohen dans son siècle*, Paris, Le Manuscrit, 2005, p. 41-63.

Ouvrages de référence généraux

Contextualisation du corpus

Ouvrages

ALATAS Syed Hussein, *The Myth of the Lazy Native: A Study of the Image of the Malays, Filipinos and Javanese from the 16th to the 20th century and its Function in the Ideology of Colonial Capitalism*, London, Cass, 1977.

ARNAUD Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française - tome II : Le cas de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, 1986.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, New York, Routledge, 1989.

BARLES Sabine, *L'Invention des déchets urbains : France 1790-1970*, Seyssel, Champ vallon, 2005.

BARDAOUIL Sam et FELLRATH Till (dir.), *Art et liberté : rupture, guerre et surréalisme en Égypte, 1938-1948*, Paris, Centre Pompidou&Skira, 2016.

BARTHEL Pierre-Arnaud et MONQID Safâa, *Le Caire : réinventer la ville*, Paris, Autrement, 2011.

BAUMGARTEN Jean, *Le Baal Shem Tov : mystique, magicien et guérisseur*, Paris, Albin Michel, 2020.

BAUMGARTEN Jean, *La aissance du hassidisme : mystique, rituel, société, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2006.

BAUMGARTEN Jean, ERTEL Rachel et WIEVIORKA Annette, *Mille ans de cultures ashkénazes*, Paris, Liana Levi, 1998.

BORNSTEIN Roni Aaron, *Schnorrers: Wandering Jews in Germany 1850-1914*, Tel Aviv, Dekel, 2013.

BOULOUMIÉ Arlette (dir.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

CARROLL William C., *Fat King, Lean Beggar: Representations of Poverty in the Age of Shakespeare*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1996.

CHEYETTE Bryan, *The Ghetto: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

COHEN-SARANO Matilda, « L'orizzonte Ebraico di Giocha » dans *Relazione per il convegno « Gil orizzonti di Giufà »*, Noto (Sicile), 1994.

COMPAGNON Antoine, *Proust du côté juif*, Paris, Gallimard, 2022.

COMPAGNON Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017.

CORRAO Francesca Maria, *Giufà il furbo, lo sciocco, il saggio*, Milano, A. Mondadori, 1991.

CRASSONS Kate, *The Claims of Poverty: Literature, Culture, and Ideology in Late Medieval England*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2010.

DARWICHE JABBOUR Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient : Égypte, Liban, Syrie*, Aix-en-Provence, France, Edisud, 2007.

DOLL Jürgen (dir.), *Les écrivains juifs autrichiens : du Vormäz à nos jours*, Poitiers, La Licorne, 2000.

DROUET Pascale, *De la filouterie dans l'Angleterre de la Renaissance : études sur Shakespeare et ses contemporains*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2013, 201 p.

FAURE Élie, *Histoire de l'art*, vol. II, « L'art médiéval », Paris, Plon, 1939,

FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève et BEN LAGHA Zaïneb (dir.), *Étrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, Paris, Garnier, 2015.

FLORIN Bénédicte, *Itinéraires citadins au Caire : mobilités et territorialités dans une métropole du monde arabe*, Université François Rabelais, Tours, 1999.

GAUVIN Lise, MONTANDON Alain et L'HERAULT Pierre (dir.), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2004.

GEREMEK Bronisław, *Les Fils de Caïn : l'image des pauvres et des vagabonds dans la littérature européenne du XVe au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

GUILLÉN Claudio, *The Anatomies of Roguery. A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature*, London & New York, Garland Publishing, 1987.

HAZAN Éric, *L'Invention de Paris : il n'y a pas de pas perdus* [2012], Paris, Seuil, 2013.

HESS Jonathan M., SAMUELS Maurice et VALMAN Nadia (dir.), *Nineteenth-Century Jewish Literature: A Reader*, Stanford, Stanford University Press, « Stanford studies in Jewish history and culture », 2013.

HUMBERT Geneviève, *Karl Emil Franzos (1848-1904) : peintre des confins orientaux de l'Empire des Habsbourg*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1993.

HYDE Lewis, *Trickster Makes This World: Mischief, Myth and Art*, Edinburgh, Canongate Books, 2017.

IANCU Carol, *Les mythes fondateurs de l'antisémitisme : de l'Antiquité à nos jours*, Toulouse, Privat, 2017.

KLATZMANN Joseph, *L'Humour juif*, Paris, PUF, 1998.

KORTE Barbara et REGARD Frédéric (dir.), *Narrating Poverty and Precarity in Britain*, De Gruyter, Berlin, Munich, Boston, 2014.

MALINOVICH Nadia, *Heureux comme un Juif en France : intégration, identité, culture*, Paris, Honoré Champion, 2010.

MAYHEW Henry, *London Labour and the London Poor*, Londres, 1851.

MENDELSOHN Adam, *The Rag Race: How Jews Sewed Their Way to Success in America and the British Empire*, New York, New York University Press, 2015.

MONTANDON Alain (dir.), *Le Livre de l'hospitalité*, Paris, Bayard, 2004.

MONTANDON Alain, *Désirs d'hospitalité : de Homère à Kafka*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

MONTANDON Alain (dir.), *Mythes et représentations de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999.

MURAT Laure, *Proust, roman familial*, Paris, Robert Laffont, 2023.

NAHSHON Edna et SHAPIRO Michael, *Wrestling with Shylock: Jewish responses to The Merchant of Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

OUAKNIN Marc-Alain, *La Bible de l'humour juif*, Paris, Michel Lafon, 2012.

PINÇONNAT Crystel, *Endofiction et fable de soi : écrire en héritier de l'immigration*, Paris, Garnier, 2016.

POLANYI Karl*, La Grande Transformation : aux origines politiques et économiques de notre temps* [1944], traduit par Maurice Angeno et Catherine Malamoud, Paris, Gallimard, 1983.

RADIN Paul, KERÉNYI Karl et JUNG Carl Gustav, *The Trickster: a Study in American Indian Mythology*, New York, Philosophical Library, 1956. En version française : RADIN Paul, JUNG Carl Gustav et KERENYI Karl, *Le Fripon divin : un mythe indien*, Genève, Georg, 1993.

RAYMOND André, *Le Caire*, Paris, Fayard, 1993.

RIBERI Erika, *Barcelone, Marseille et Naples, territoires du picaro urbain : modéliser un discours littéraire de la marge*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, 2018.

RIIS Jacob, *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*, États-Unis, Scribner, 1890.

RODRÍGUEZ Juan Carlo, *La literatura del pobre*, Grenade, Comares (coll. « De guante blanco »), 1994.

ROUART Marie-France, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1988.

RUBIO François, « L'esprit de Genève : humanitaire ou pacifiste ? », *Refugee Survey Quarterly*, 2007, vol. 26, nº 4, p. 147-154.

SCHOLEM Gershom, *Sabbataï Tsevi : Le Messie mystique, 1626-1676* [1957], traduit par Marie-José Jolivet et Alexis Nouss, Paris, Verdier, 1983.

SCHOLEM Gershom, *Le Messianisme juif* [1971], traduit par Bernard Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

SENDEROVICH Sasha, *How the Soviet Jew was made*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2022.

SIMS David, *Understanding Cairo: The Logic of a City out of Control*, The American University in Cairo Press, Le Caire, 2010.

STAROBINSKI Jean, *Largesse*, Catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

STORA-SANDOR Judith (dir.), *Le Rire élu : Anthologie de l'humour juif dans la littérature mondiale*, Paris, Gallimard, 2012.

TANNY Jarrod, *City of Rogues and Schnorrers: Russia's Jews and the Myth of Old Odessa*, Bloomington, Indiana University Press, 2011.

TARCHOUNA Mahmoud, *Littérature arabe et roman picaresque espagnol*, Thèse, Université Paris Sorbonne Nouvelle, Paris, Tunis, 1980.

WACHTEL Nathan, *La Foi du souvenir : Labyrinthes marranes*, Paris, Seuil, 2001.

WALDOKS Moshe et NOVAK William, *The Big Book of Jewish Humor*, New York, Collins, 2006.

YOUNIS Abdel-Hamid, *The Art of Shadow*, Cairo, Cultural Library, 1984.

Articles, chapitres d'ouvrage et communications

AL-SHAMAA Mohamed, *Egypt denies destroying ancient Islamic cemeteries to build bridge*, https://arab.news/wdnj8 , 21 juillet 2020, consulté le 9 octobre 2023.

ABERBACH David, « On the 'Holy Poor': from the Hebrew Bible to the Literature of Developing Countries », *Working Paper Series, London School of Economics and Political Science, Department of International Development*, 2017, p. 17-183.

ANTHONY LEWIS Rohan, « Langue métissée et traduction : quelques enjeux théoriques », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 2003, vol. 48, nº 3, p. 411-420.

ARDEN Heather, « Le fou, la sottie et Le neveu de Rameau », *Dix-Huitième Siècle*, 1975, vol. 7, nº 1, p. 209-223.

BARLES Sabine, « Les chiffonniers, agents de la propreté et de la prospérité parisiennes au XIXe siècle » dans *Les travailleurs des déchets*, Toulouse, Érès, « Clinique du travail », 2011, p. 45-67.

BEN-AMOS Dan, « The "Myth" of Jewish Humor », *Western Folklore*, 1973, vol. 32, nº 2, p. 112-131.

BORNES-VAROL Marie-Christine, « Djoha juif dans l'Empire ottoman », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 1995, vol. 77, nº 1, p. 61-74.

BRANTLINGER Patrick, « Bohemia Versus Grub Street: Artists' and Writers' Communities in Nineteenth-Century Paris and London », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 1983, vol. 16, nº 4, p. 25-42.

CAILLÉ Alain, « Présentation », *Revue du MAUSS, Avec Karl Polanyi, contre la société du tout-marchand*, 2007, nº 29, p. 7-31.

DE CHARENTENAY Alice et GOUDMAND Anaïs, « Fiction et idéologie : Marx lecteur des Mystères de Paris », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, novembre 2014.

CHEYETTE Bryan, « *How the Soviet Jew was made* by Sasha Senderovich. (Beyond the Pale: The Precarious existence of a "hybrid" figure) », *Time Literary Supplement*, 3 mars 2023.

DARD Olivier, « Mythologies conspirationnistes et figures du discours antipatronal », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2012, vol. 114, nº 2, p. 136-151.

DELAPORTE BERA Marie-Pierre, « Le juif errant, de l'errance à l'exil : Représentations de visiteurs », *Hommes & migrations*, 2011, nº 1293, p. 107-118.

DESVAUX Pierre, « Introduction : les zabbâlîn, un objet sur-étudié ? », *Égypte/Monde arabe*, 1 janvier 2019, nº 19, p. 9-32.

DIEMER Arnaud et GUILLEMIN Hervé, « La marchandisation du travail dans la société anglaise de la fin du XVIIe siècle au début du XIXe siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 1 octobre 2009, n° 110, p. 53-81.

DU ROY Gaétan, « Imaginer les marges urbaines du Caire : les zabbâlîn en récits », *Egypte/Monde arabe*, 17 janvier 2019, n° 19, n° 1, p. 33-50.

FENOGLIO Irène, « Caricature et représentation du mythe : Goha » *in* Jean-Claude Vatin (dir.), *Images d'Égypte*, Égypte / Soudan, CEDEJ, 1992, p. 133-143.

FISS Laura, « The Idler's Club: Humour and Mass Readership from Jerome K. Jerome to P. G. Wodehouse », *Victorian Periodicals Review*, 2016, n° 49, p. 415-430.

GEISER Myriam, « La "littérature beur" comme écriture de la post-migration et forme de "littérature-monde" », *Expressions Maghrébines*, 2008, vol. 7, n° 1, p. 121-139.

GÉLY Véronique, « "Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir ? "Le parasite et sa séduction », ROMAN Myriam et TOMICHE Anne (dir.), dans *Figures du parasite*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 95-109.

GREEN Nancy, « Le Melting-Pot: Made in America, Produced in France », *The Journal of American History*, 1999, vol. 86, n° 3, p. 1188-1208.

IBRAHIM Amr Helmy, « La nokta égyptienne ou l'absolu de la souveraineté », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 1995, vol. 77, n° 1, p. 199-212.

JACQUEMOND Richard, « Langues étrangères et traduction dans le champ littéraire égyptien », *Alif : Journal of Comparative Poetics*, 2000, The Hybrid Literary Tex: Arab Creative Authors Writing in Foreign Language, n° 20, p. 8-38.

JACQUEMOND Richard, « Traductions croisées Égypte-France : stratégies de traduction et échange culturel inégal », *Égypte/Monde arabe*, 1993, n° 15-16, p. 283-295.

JOURDREN Morgane, « De Sholem Aleichem à Charlie Chaplin, de Menahem Mendl au personnage de Charlot », site de *La Clé des langues* de l'ENS-LSH, octobre 2009.

KAUFFMAN Judith, « L'humour (juif), arme des désarmés », *Imaginaire & Inconscient*, 2005, vol. 15, n° 1, p. 93.

KOBER Marc, « Comment raconter Le Caire ? Dynamique littéraire et mutations urbaines », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2016, n° 1.

KUMAR Krishan, « Versions of the Pastoral: Poverty and the Poor in English Fiction from the 1840s to the 1950s », *Journal of Historical Sociology*, 1995, vol. 8, n° 1, p. 1-35.

LAVRILLEUX Ariane, « Le Caire : l'État déloge les morts et enterre le patrimoine », *Le Figaro Magazine*, 16 avril 2021, p. 56-64.

LE CŒUR Samuel, « Quel droit à la biffe ? », *Métropolitiques*, 14 septembre 2023.

LIEBERMAN Evan A, « Charlie the Trickster », *Journal of Film and Video*, 1994, vol. 46, nº 3, p. 16-28.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, « Les Juifs sur la scène parisienne », *Archives Juives*, 1er novembre 2006, Vol. 39, nº 1, p. 76-88.

OULTON Carolyn, « "Making Literature Ridiculous": Jerome K. Jerome and the New Humour », *Dickens Studies Annual*, 2017, vol. 48, nº 1, p. 273-284.

PINÇONNAT Crystel, « Échos picaresques dans le roman du XXe siècle : mise en perspective et tentative de problématisation », *Bulletin de Littérature Générale et Comparée*, 2003, nº 29, p. 7-64.

POMMIER Sophie, « Le Caire, ville entravée », *Le Monde diplomatique*, 6 juin 2023.

REYNES-DELOBEL Anne, « Problematizing "transitive modernities": Claude McKay's *Romance in Marseille* and Robert McAlmon's Berlin stories », communication faite le 15 juin 2022 lors de l'école d'été CIVIS « *Transitive Modernities* », Université de Stockholm.

ROCHELSON Meri-Jane, « Edith Ayrton Zangwill and the Anti-Domestic Novel », *Women's Studies*, 2007, vol. 36, nº 3, p. 161-183.

ROMAN Myriam et TOMICHE Anne , « Introduction », ROMAN Myriam et TOMICHE Anne (dir.), dans *Figures du parasite*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 11-66.

ROMAN Myriam, « Sociétés de parasites », ROMAN Myriam et TOMICHE Anne (dir.), dans *Figures du parasite*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 157-176.

ROUX Pascale, « Un Effort (1928-1936) : l'égyptianité dans une revue francophone de la transition postcoloniale » dans Daniel Lançon (dir.), *L'Orient des revues (XIXe et XXe siècles)*, Grenoble, UGA Éditions (coll. « Vers l'Orient »), 2014, p. 115-133.

SAMUELS Maurice, « L'identité en question : les grands auteurs juifs de la littérature française du XIXe siècle », communication faite lors d'une séance du séminaire « Écrivains et artistes juifs » du Centre de recherche ALITHILA, l'Université de Lille, 2016. https://vimeo.com/160744117

SAINT-GÉRAND Jacques-Philippe, « Le mot "Juif" et le mot de "Juif" à l'étrange réfraction des dictionnaires (1762-1900) », *Romantisme*, 2004, vol. 125, nº 3, p. 57-73.

SCHREIBER Jean-Philippe, « Les Juifs, Rois de l'époque d'Alphonse Toussenel, et ses avatars : la spéculation vue comme anti-travail au XIXe siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2001, vol. 79, nº 2, p. 533-546.

SLYKE Gretchen VAN, « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon : pourquoi faut-il assommer les pauvres ? », *Romantisme*, 1984, vol. 14, nº 45, p. 57-77.

STADNICKI Roman, « Sissi-City, la "nouvelle capitale" d'Égypte. Enquête sur une publicité bien gardée », *Revue du Crieur*, 2017, vol. 8, nº 3, p. 62-89.

TOMICHE Anne, « … Ou comment s'en débarrasser », ROMAN Myriam et TOMICHE Anne (dir.), dans *Figures du parasite*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 69-93.

TRAN-GERVAT Yen-Maï, « La marginalité paradoxale de l'excentrique. Réflexions sur la figure de l''humouriste' anglais au XVIIIe siècle », dans FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève et BEN LAGHA Zaïneb (dir.), *Étrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, Paris, Garnier, 2015, p. 369-382.

WOLF Nelly, « Le juif roux : présence du stéréotype dans David Golder », *Roman 20-50*, 2012, n° 54, nº 2, p. 31-41.

Sur les adaptations

Ouvrages

EPSTEIN Lawrence J., *The Haunted Smile: The Story of Jewish Comedians in America*, New York, PublicAffairs, 2008.

FRIEDMAN Lawrence S., *The Cinema of Martin Scorsese*, New York, Continuum, 1997.

SIEGEL Lee, *Groucho Marx: The Comedy of Existence*, New Heaven, Yale University Press, « Jewish lives », 2015.

THOMPSON David et CHRISTIE Ian (dir.), *Scorsese on Scorsese*, Londres, Faber, 1989.

VAUGHAN Alden T. et VAUGHAN Virginia Mason, *Shakespeare's Caliban: a Cultural History*, Cambridge, Grande-Bretagne, Cambridge University Press, 1991.

ZABUS Chantal J., *Tempests after Shakespeare*, New York, Palgrave, 2002.

ZIMMERMAN Paul D. et GOLDBLATT Burt, *The Marx Brothers at the Movies*, New York, Putnam, 1968.

Articles, chapitres d'ouvrage

BAILEY Jason, *How Scorsese's 'King of Comedy' Influenced a Generation of Film, Television, and Stand-Up*, https://www.flavorwire.com/581553/how-scorseses-king-of-comedy-influenced-a-generation-of-film-television-and-stand-up , 23 juin 2016, consulté le 14 août 2024.

BRENTINI Patricia, « La raison et la foi [Portrait d'Asma El Bakri]», *Femmes suisses et le Mouvement féministe : organe officiel des informations de l'Alliance de Sociétés Féminines Suisses*, 1 octobre 1993.

CHABANNES Jacques, « La saison de Comédie de Monte-Carlo », *La Rampe*, mars 1926, p. 58-60.

KOSKAS Marco, *"Chez les éditeurs traditionnels, j'ai rencontré une israélophobie délirante"*, https://actualitte.com/article/17314/prix-litteraires/chez-les-editeurs-traditionnels-j-ai-rencontre-une-israelophobie-delirante , 6 septembre 2018, consulté le 6 juin 2024.

Prix Renaudot : Marco Koskas répond aux libraires en colère, https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180913.OBS2282/prix-renaudot-marco-koskas-repond-aux-libraires-en-colere.html , 13 septembre 2018, consulté le 2 mai 2024.

MARQUES Sandrine, « "Belle du Seigneur" : un film lesté par la vacuité de ses artifices », *Le Monde*, 18 juin 2013.

SAPIRO Gisèle, « Profil des producteurs de goût : le recrutement social des membres de l'Académie Goncourt », *in* CABANÈS Jean-Louis et al., *Les Goncourt dans leur siècle : un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020.

SAUVAT Catherine, « Mangeclous au cinéma », *Magazine littéraire*, 1989, nº 261, p. 43-44.

SOLIS René, *Les Fainéants sur un plateau.*, https://www.liberation.fr/livres/2004/01/08/les-faineants-sur-un-plateau_464530/ , 8 janvier 2004, consulté le 13 juin 2024.

VIDEAU André, « Mendiants et orgueilleux. Film égyptien de Asma El Bakri. D'après le roman d'Albert Cossery », *Hommes et Migrations*, juin 1993, n° 1166, p. 2.

ZABUS Chantal, « A Calibanic Tempest in Anglophone & Francophone New World Writing », *Canadian Literature*, janvier 1985, nº 104, p. 135-150.

ZILLIOX Alexia, « Albert Cohen à l'écran », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2019, vol. 1, nº 34, p. 277-292.

Théorie et critique

Ouvrages

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [1983], Londres, Verso, 2006.

BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Paris, Gallimard, 1987.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1954.

BATAILLE Georges, *La Part maudite* [1949], Paris, Minuit, « Reprise », 2014.

BAUDRILLARD Jean, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1959], Paris, Le Cerf, 1985.

BERLANT Lauren, *Cruel Optimism*, Durham, États-Unis, Duke University Press, 2011.

BRYDON Diana et TIFFIN Helen, *Decolonising Fictions*, Sydney, Australie, Dangaroo Press, 1993.

BUTLER Judith, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, New York, États-Unis, Verso, 2009.

BUTLER Judith et SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Who Sings the Nation-state? Language, Politics, Belonging*, Londres, Seagull, 2007. En version française : *L'État global*, Paris, Payot, 2009.

CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien. 1, Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DERRIDA Jacques, *Mémoires : pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988.

DERRIDA Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

DERRIDA Jacques et DUFOURMANTELLE Anne, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

FREUD Sigmund, « Le trait d'esprit et sa relation avec l'inconscient [*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905] », dans *Œuvres complètes* vol. VII, traduit par André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Paris, PUF, 2014.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode* [1966], Paris, PUF, 1986.

HALBERSTAM Jack, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham, États-Unis, 2011.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit* [1807], traduit par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard, « Tel », 1993.

HUIZINGA Johan, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu* [1938], traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1988.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1976], Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Les Vertus et l'Amour (Traité des vertus II)* [1986], Paris, Flammarion, « Champs », 2011.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1978], Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], *Œuvres philosophiques II*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 1985.

KRISTEVA Julia, *Sēmeiotikē : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 2017.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale* [1958], Paris, Plon, 1974.

LOCKE John, *Deux traités du gouvernement*, Paris, France, Vrin, 1997.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MALABOU Catherine, *Le Plaisir effacé : Clitoris et pensée*, Paris, Payot & Rivages, 2020.

MARX Karl, *Le Capital*, livre I [1867], Paris, Éditions sociales, 1977.

MARX Karl, *La Sainte Famille* [1844], Paris, Éditions sociales, 1969.

MAYER Hans, *Les Marginaux : Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1994 [*Außenseite*, 1975].

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Suisse, Slatkine érudition, 2007.

MONSAINGEON Baptiste, *Homo detritus : critique de la société du déchet*, Paris, Seuil, 2017.

NELSON Maggie, *De la liberté : quatre chants sur le soin et la contrainte*, traduit par Violaine Huismans, Paris, Éditions du sous-sol, 2022 [*On Freedom. Four Songs of Care and Constraint*, 2021].

NGAI Sianne, *Ugly Feelings*, Cambridge (MA), États-Unis, Harvard University Press, 2005.

NOUSS Alexis, *Paul Celan : les lieux d'un déplacement*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2009.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, traduit par l'auteur, Paris, Seuil, 1988 [*Fictional Worlds*, 1986].

POTTE-BONNEVILLE Mathieu, *Recommencer*, Lagrasse, Verdier, 2018.

RANCIÈRE Jacques, *La Mésentente : Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur* [1955], Paris, Seuil, 1976.

SAÏD Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* [1978], traduit par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1997.

SAÏD Edward, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage, 1993.

SAMOYAULT Tiphaine, *La banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire*, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Espace_du_personnage_secondaire, consulté le 27 septembre 2022.

SERRES Michel, *Le Parasite* [1980], Paris, Pluriel, 2014.

THORSTEINSON Katherine, *Narratives of Disposability: Race and Ecology in Contemporary Media*, Cornell University, Ithaca, (NY), 2019.

VEBLEN Thorstein, *Théorie de la classe de loisir* [1899], traduit par Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1970.

WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1904], traduit par Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2004.

Articles, chapitres d'ouvrage

COLLECTIF, « Introduction au numéro spécial sur Michel Butor », *L'Arc*, n° 39, 1969.

DECOUT Maxime, « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature*, 2018, vol. 190, n° 2, p. 21.

DEHOORNE Olivier et THENG Sopheap, « Étudier le luxe », *Études caribéennes*, 15 juin 2015, nº 30.

DOSSE François, « L'art du détournement. Michel de Certeau entre stratégies et tactiques », *Esprit*, avril 2002, nº 283, p. 206-222.

GIROUX Henry A., « Reading Hurricane Katrina: Race, Class, and the Biopolitics of Disposability », *College Literature*, 2006, vol. 33, nº 3, p. 171-196.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans BARTHES Roland et al., *Poétique du récit* [1977], Paris, « Points », 2017.

HAWKINS Gay, « Plastic and Presentism: The Time of Disposability », *Journal of Contemporary Archaeology*, 4 juin 2018, vol. 5, nº 1, p. 91-102.

HUARD Raymond, « Marx et Engels devant la marginalité : la découverte du lumpenproletariat », *Romantisme*, 1988, vol. 18, nº 59, p. 5-17.

LÖWY Michael, « Critique romantique et critique marxiste de la civilisation moderne », *Actuel Marx*, 1990, nº 7, p. 176-188.

MAUSS Marcel, « Essai sur le don », *L'Année Sociologique*, 1923-1924, p. 30-186.

MCMASTER Gerald R., « Borderzones: The 'Injun-uity' of Aesthetic Tricks », *Cultural Studies*, 1995, vol. 9, nº 1, p. 74-90.

RABATÉ Dominique, « L'épiphanie romanesque : Flaubert, Joyce, Tabucchi » dans *L'instant romanesque*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux (coll. « Modernités »), 1998, p. 53-68.

ROBERT Laurent, « Jérôme Meizoz, La Fabrique des singularités. Postures littéraires II », *Lectures*, 23 juin 2011.

SCHAEFFER Jean-Marie, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature*, 1997, nº 105, p. 14-23.

SECTION DE LITTÉRATURE COMPARÉE DE L'UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN-JAURÈS et LABORATOIRE LLA-CREATIS, « Présentation du Congrès de la SFLGC : "Migrations des formes et des genres littéraires et artistiques" », Université Toulous Jean-Jaurès, 2017.

SÉGUY Jean, « Certeau (Michel de) L'Invention du quotidien t. I, Arts de faire », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 1992, vol. 80, nº 1, p. 249-250.

SIMAY Philippe, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Métropoles*, 12 décembre 2008, nº 4.

STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 2008, vol. 148, nº 1, p. 7-30.

STRATFORD Madeleine, « Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 2008, vol. 53, nº 3, p. 457-470.

TCHEUYAP Alexie, « La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques », *Protée*, 2001, vol. 29, nº 3, p. 87-96.

ZAOUI Pierre, « Il faudrait apprendre à "échouer mieux" », *Le Monde*, 22 août 2018.

Dictionnaires et encyclopédies

Catalogue AFI (American Film Institute), consulté en ligne. https://www.afi.com/

CNRS, Portail lexical du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (Cntrl), consulté en ligne. https://www.cnrtl.fr

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Éditions universitaires, 1963.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY consulté en ligne, deuxième édition. https://www.oed.com/?tl=true

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998.

SINGER Isidore, *Jewish Encyclopedia*, New York, Funks and Wagnalls, 1901.

Site internet du Jewish Museum of London *https://jewishmuseum.org.uk/*

Filmographie, émissions radiophoniques et télévisées

BONDER Glenio, *Belle du Seigneur,* France, Belgique, Luxembourg, Ocean Films, 2013.

BOURGEOIS Pierre, *Jean Baudrillard : Mots de passe*, France, Doriane films, 1999.

CARNÉ Marcel, *Les Enfants du paradis*, France, Pathé, 1945.

CHAPLIN Charlie, *The Tramp*, États-Unis, General Film company, 1915.

CHAPLIN Charlie, *City Lights*, États-Unis, Opening, 1931.

EL BAKRI Asma, *Mendiants et orgueilleux*, Égypte, Misr International Films et Palmyre Productions, 1991.

EL BAKRI Asma, *La Violence et la Dérision*, Égypte, Les Films du Palmier, Palmyre Productions, 2004.

ESTÈBE Françoise et COUTURIER Jean, « Albert Cohen, l'iconoclaste. Entretiens. Épisode 2 : Une acceptation joyeuse du malheur », Émission de France Culture, 1976.

HEERMAN Victor, *Animal Crackers*, États-Unis, Paramount, 1930.

LABIB Jean, *Albert Cossery : entre la violence et la dérision*, France, Bibliothèque publique d'information, 2013.

LEFAIT Philippe, « Entretien avec Albert Cossery », « Des mots de minuit », France 2, 12 avril 2004.

LEYS Sophie, *Une vie dans la journée d'Albert Cossery,* France, Adav, 2005.

MIZRAHI Moshé, *Mangeclous*, France, Fil à film, 1988.

POITRENAUD Jacques, *Mendiants et orgueilleux*, France, Tunisie, Isabelle Films, 1971.

POWELL Frank, *Children of the Ghetto*, États-Unis, Cosmos Feature Film Company, 1915.

RENOIR Jean, *Boudu sauvé des eaux*, France, Jacques Haïk, 1932.

SCORSESE Martin, *The King of Comedy*, États-Unis, 20th Century Fox, 1983.

TATI Jacques, *Mon Oncle,* Opening, 1958.

VAN REETH Adèle, « Philosophie des forces de l'ordre : Que fait la police ? », Émission de France Culture, 19 septembre 2016.

ZARD Philippe, GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, « La Compagnie des auteurs. Cohen, un créateur décomplexé : Avec Philippe Zard ». Émission de France culture, 31 octobre 2018.

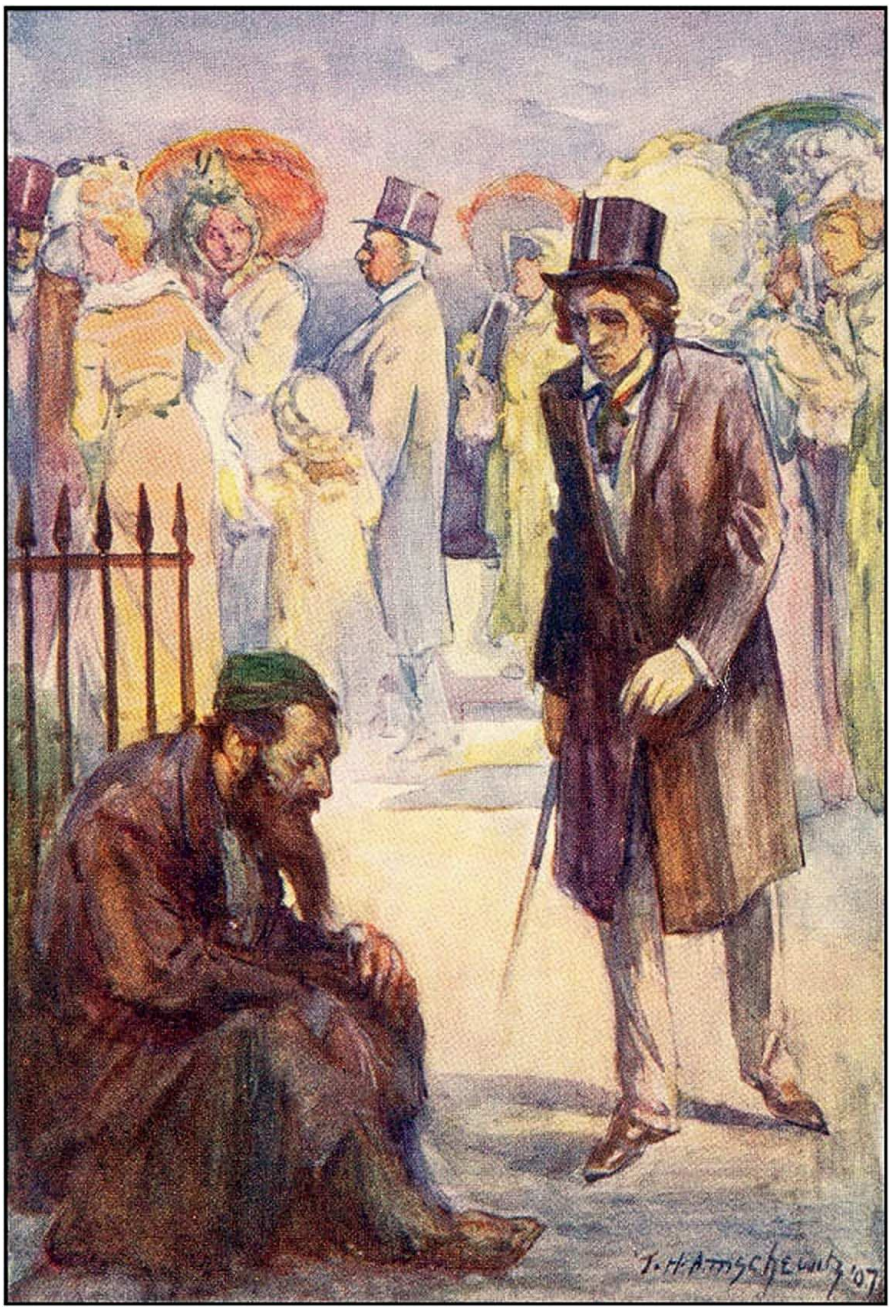
Annexes

Annexe 1



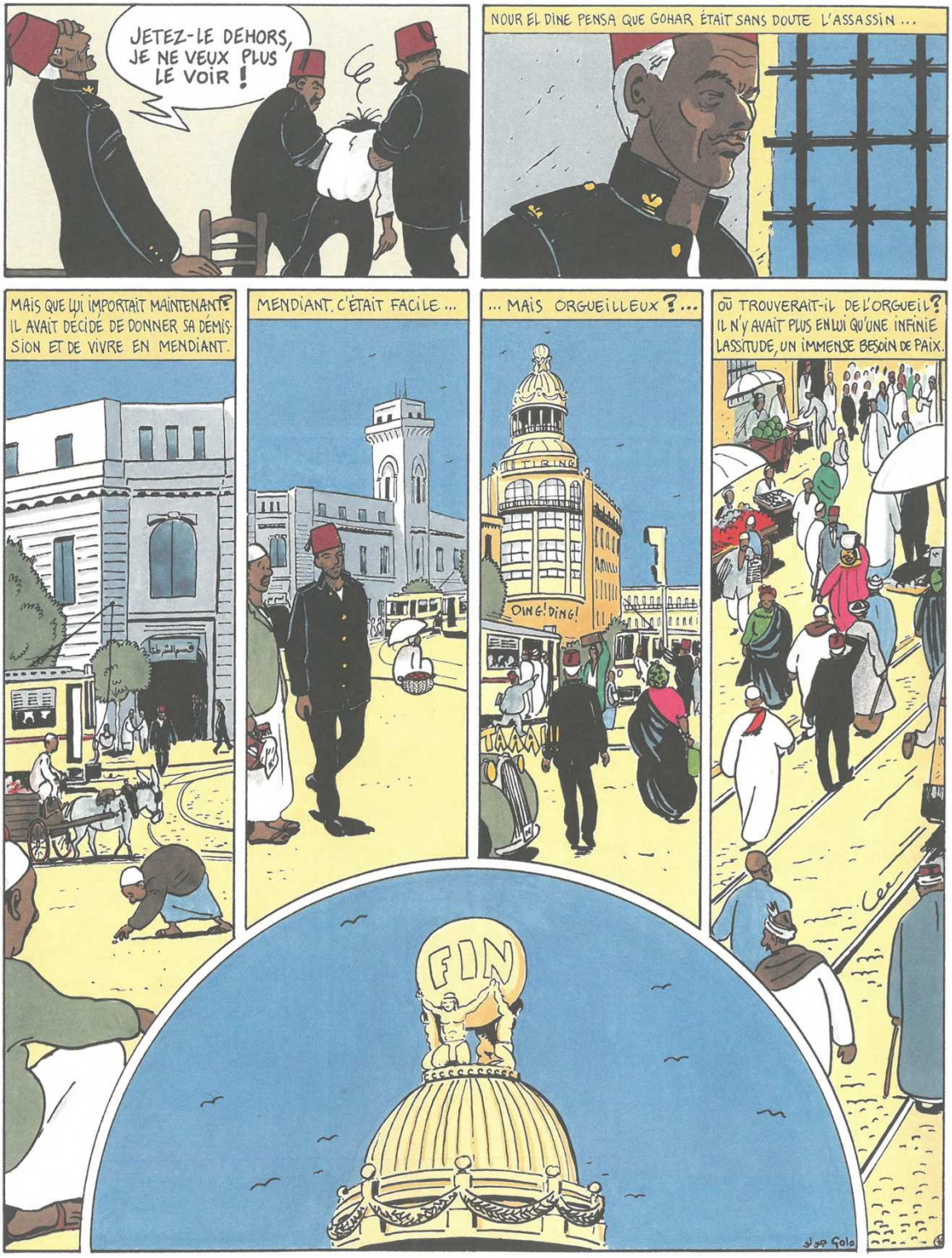
Rembrandt, *Le Festin de Balthazar*, 1636-1638, National Gallery (Londres) 167.6 x 209.2 cm.

Annexe 2



John Henry Amschewitz, frontispice de la nouvelle « The Model of Sorrow » d'Israel Zangwill parue (seconde édition) dans le recueil *Ghetto Comedies* (London, Heinemann, 1907). L'illustration est accompagnée de la légende : « At last I said "Good morning." ».

Annexe 3



80

Golo et Albert Cossery, *Mendiants et orgueilleux*, France, Casterman, 1991, p. 80.