

« Vous en avez déjà tellement dit sur

Mangeclous... »

Stratégies descriptives chez Albert Cohen

Marta Caraion

ALBERT COHEN FAIT PARTIE de ces romanciers qui avouent avoir toujours écrit (puis récrit) le même livre. À quelques exceptions près, les mêmes personnages apparaissent dans ses quatre romans, *Solal*, *Mangeclous*, *Belle du Seigneur* et *Les Valeureux*, ce qui entraîne un certain malaise du lecteur face au statut de l'œuvre. Le problème trouve sa solution dans la genèse des quatre livres, échelonnés de 1930 à 1969. D'abord paraît *Solal*, premier volume de la saga qui devait s'intituler *Solal et les Solal*; *Belle du Seigneur*, suite du feuilleton, est refusé par Gallimard en 1938, et de cette première version du grand roman il ne reste qu'une infime partie, coupée par Cohen de l'ensemble, et publiée alors avec le titre de *Mangeclous*. Trente ans plus tard il récrit *Belle du Seigneur*, et une fois de plus l'éditeur demande de sectionner l'œuvre, découpage qui aboutit à la version que nous connaissons de *Belle du Seigneur* (1968) et des *Valeureux* (1969). Une fois séparés de leur structure-mère, *Mangeclous* et *Les Valeureux* deviennent des unités romanesques indépendantes, et le lecteur ignorant n'est pas informé de leur appartenance initiale à un cycle plus vaste. Les deux ouvrages font partie de *Belle du Seigneur*, mais tacitement, tout en ayant l'autonomie d'un volume. De ce bref parcours des péripéties éditoriales de Cohen il s'agit de retenir la tension entre d'une part une lecture globale des quatre romans comme un tout, et de l'autre une lecture par unités distinctes. Deux approches se présentent dès lors à l'interprète, l'une centripète, qui tend à rassembler les quatre romans autour d'un noyau commun et aplanir les différences, l'autre centrifuge,

qui souligne la spécificité de chacun et leur autonomie en les éloignant de ce centre.

Cette ambiguïté de l'œuvre est rapidement repérable, même par le lecteur non-averti. Elle se manifeste particulièrement, et nous pénétrons à présent au cœur de notre sujet, dans les portraits de certains personnages, décrits identiquement d'un roman à l'autre, comme si le lexique et les structures manquaient à Cohen pour varier ses entrées en matière. Le portrait de Mangeclous est en cela exemplaire : figure incontournable des romans de Cohen, il est décrit avec soin et longuement dans chacun des livres, quasi identiquement. Comment interpréter cette obstination à répéter les mêmes séquences descriptives au fil des textes et des années ? Nous allons focaliser notre analyse sur la description de Mangeclous dans le dernier roman de Cohen, *Les Valeureux* (1986 : 22—33), noyau à partir duquel nous pourrions rayonner dans le reste de l'œuvre, afin de tisser le lien entre une tactique descriptive et un style. Une analyse linguistique aussi fine que possible nous permettra de dégager des constantes de l'œuvre.

INSERTION DE LA DESCRIPTION DANS LE RÉCIT

Philippe Hamon, dans *Introduction à l'analyse du descriptif*, met en évidence l'existence de signes démarcatifs destinés à introduire ou clore une description, signes plus ou moins neutralisés, rendus plus ou moins vraisemblables suivant le régime adopté par l'auteur :

[...] sorte de thématique vide, ou postiche, qui tend à occuper prioritairement le cadre de la description elle-même (frontières internes et externes), sorte de thématique phatique destinée à assurer le vraisemblable global de l'énoncé et à embrayer-déembrayer les parties différentes et les différents pactes de lecture qui se succèdent dans le flux textuel. Il s'agit bien, dans le texte classique, c'est là son problème spécifique, à la fois de marquer et de conserver les frontières entre éléments textuels différenciés, mais aussi de «naturaliser» ces frontières, de justifier ces frontières, de gommer les points de sutures trop évidents entre des modes d'énonciations différents, en les faisant prendre en charge par l'énoncé.

(1981 : 185—186)

Cohen n'adopte certainement pas la tactique classique "neutralisante" des limites : le passage du narratif au descriptif n'est pas pris en charge au moyen de thématiques postiches grissantes qui tendent à effacer la figure auctoriale au bénéfice d'un libre arbitre prétendument accordé aux personnages, afin de masquer l'artifice de la description et atténuer l'hétérogénéité. Au contraire, la rupture entre les deux séquences est mise en évidence :

Avant de rapporter l'entretien que Mangeclous eut avec Bambin Aîné, il convient de donner quelques détails supplémentaires sur notre héros. (V¹, 22)

Pas de complications inutiles pour Cohen. Non seulement il interrompt le dialogue de Mangeclous avec son fils, mais il le dit explicitement, redoublant ainsi la prise de parole. Le récit s'est déjà déployé sur dix pages, lorsque Cohen, conscient de son devoir de romancier, intervient : le portrait du héros se doit de figurer au début du livre. C'est une question de convenance littéraire (« il convient... »), de bienséance, auxquelles il souscrit. Mais, en affirmant son appartenance à la catégorie des auteurs qui respectent les règles élémentaires du roman "bien fait", il s'en distancie précisément. Si l'on se tourne à présent vers la description du même Mangeclous non plus dans *Les Valeureux*, mais dans le roman éponyme, celle-ci commence ainsi :

Et maintenant *il sied* de parler plus particulièrement de certains membres de l'illustre collège. A tout seigneur, tout honneur. Je donnerai d'abord quelques détails sur Mangeclous [...]. (M, 52)²

La description est donc bien une affaire de bienséances, de respect d'un code qui serait celui du roman traditionnel. Par ailleurs, Cohen marque la place de Mangeclous dans la hiérarchie des personnages, ici les cinq cousins juifs appelés les Valeureux, suivant en cela les préceptes décrits par Philippe Hamon :

Enfin la description [...] est également opérateur de classement du personnage dans un espace intra-textuel construit par le texte :

¹ Abréviations utilisées : V = *Les Valeureux*, M = *Mangeclous*.

² Ici, comme par la suite, dans les citations de Cohen, c'est moi qui souligne.

l'ampleur quantitative [...] et qualitative [...] d'une description sert aussi à définir la place du personnage dans une hiérarchie de personnages, celle de l'œuvre tout entière [...]. Très souvent, c'est le coefficient de schématisation variable dans la technique du portrait, ou de la description du milieu qui, dans le texte classique, sert à indiquer le « rang » fonctionnel du personnage, son statut de « principal » ou de « secondaire »; plus le personnage est le centre de descriptions étendues, plus il est important dans l'histoire.

(1981 : 116—117)

Dans les deux introductions aux portraits de Mangeclous, l'insertion dans le récit se fait clairement par rapport à une temporalité diégétique indiquée par « Avant de » dans le premier texte et par « Et maintenant » dans le second. La description ne peut pas apparaître n'importe où, elle a ses lieux privilégiés, « ses endroits stratégiques » (Hamon 1981 : 181) où elle est nécessaire, elle « doit être au service de la composition, de la lisibilité d'un "caractère", d'un personnage de l'intrigue, donc de la lisibilité globale du système des personnages de l'œuvre, donc d'une cohérence » (Hamon 1981 : 20). Cette cohérence du récit est exprimée par Cohen à travers la mise en place sans détours d'une convenue descriptive à un moment bien déterminé de la diégèse. Si l'entretien avec Bambin Aîné est impossible avant la description de Mangeclous, c'est que l'intervention d'un second personnage inconnu dans l'économie romanesque encombre le lecteur, et que le dialogue d'Eliacin et de son père deviendrait hermétique à qui ne serait pas informé des multiples bizarreries de ce dernier.

Sept pages plus loin, Cohen clôt apparemment la description : « Assez sur Mangeclous », clause rapide et brutale qui en réalité embraye un métadiscours sur l'acte descriptif, pour ensuite poursuivre de plus belle et parachever le portrait commencé. La description s'arrête le temps d'un interlude qui met en scène deux protagonistes, l'auteur et sa femme, pour un commentaire de la principale caractéristique de toute séquence descriptive, sa possible expansion à l'infini :

A peine ai-je pris cette décision que *des détails nouveaux* sur le Bey des menteurs *me sont revenus*, et j'ai consulté une personne chère. « Ne pourrais-je pas *en ajouter encore un peu ?* » lui ai-je demandé. Comme elle est raisonnable, elle m'a répondu : « Vous en avez *déjà tellement dit* sur Mangeclous, *il faut savoir s'arrêter.* » Mais elle a deviné ma déception, m'a regardé avec une étrange pitié de tendresse. Elle sait que *toutes ces longueurs feront du tort à ce livre*

et que ce n'est *pas malin d'en dire trop*. Mais elle sait aussi que j'écris pour notre plaisir [...]. Alors, parce qu'elle est aussi douce que belle, et bonne plus encore que sage, elle m'a dit maternellement : « En somme, oui, vous pourriez *en mettre encore un peu*. » [...] Comme elle me connaît, elle a tout de même ajouté : « Mais *n'exagérez pas*. » Très à mon affaire, puisque je suis approuvé par elle, j'allume ma cigarette et je vais *me remettre à en dire sur Mangeclous*. Etrange, cet homme, moi, assis à sa table et devant la photo d'une chatte défunte, cet homme qui va mourir et à jamais disparaître, et qui le sait, et qui a pourtant un si grand bonheur à *en remettre sur Mangeclous*, à soigner son texte, si inutilement, mon Dieu.

(V, 28—29)

L'impuissance de l'auteur à mettre fin au processus descriptif, au flux de paroles qui s'empare de lui dans ce désir insensé de tout dire, est thématisée ici, de même que l'ambiguïté qui consiste à décrire tout en prenant garde de ne pas dépasser certaines bornes au-delà desquelles le lecteur s'impatiente. Étant donné que logiquement et sémantiquement aucune fin ne s'impose à la description, l'auteur doit décider de trier l'information qu'il désire communiquer et respecter les proportions d'usage. Parfois l'auteur est bavard. C'est le cas de Cohen, qui avoue sa difficulté à épuiser sa verve discursive que seul le plaisir de l'écriture conduit. Mais outre cette dimension du plaisir, du bonheur d'un discours intarissable, la description de Mangeclous se construit à l'image de son modèle. Nous verrons en effet que Mangeclous est défini comme l'homme au verbe inextinguible, roi du mensonge et des discours fantasques et, pour convaincre le lecteur, Cohen procède par mimétisme, rendant la description semblable au personnage : bavarde.

Une pause est donc marquée dans la description, pause aussi dans le roman qui se trouve envahi par l'autobiographie. L'artifice descriptif est démasqué, aussi bien que la grande supercherie romanesque. L'effet de réel est brisé. Cohen élabore tout un métadiscours, il commente ses propres actes, dévoile ses motivations, s'observe lui-même en train d'écrire.

L'attention du lecteur réactivée par ce bref intermède, le portrait reprend, et sa véritable fin ne se trouve que quelques pages plus loin, motivée par la perte de l'élément plaisir qui nourrissait l'expansivité :

Je viens de relire ce chapitre et je m'aperçois que je n'ai rien dit de ce que Mangeclous appelait son appartement [...]. Mais pas le temps de faire des phrases car il est deux heures du matin et j'ai sommeil. Donc style télégraphique. [...] Voilà qui est fait. (V, 33)

La description, pour se clore, se donne obligatoirement une raison extérieure à sa propre structure, raison traditionnellement vraisemblable et intégrée au récit. Ici, le motif qui interrompt la séquence descriptive ne se situe pas dans la temporalité de l'histoire, mais dans celle de l'énonciation, le temps de l'auteur écrivant. La clausule casse l'harmonie au lieu de la préserver et de soigner le passage de la frontière qui sépare la description de la reprise du récit. De la même manière, dans *Mangeclous*, la possibilité de poursuivre la description est contrariée par des impératifs hors-diégèse : « Il y aurait bien d'autres choses à dire mais le temps me manque » (M, 55).

Ainsi, pour insérer le portrait de Mangeclous dans le récit, Cohen s'éloigne des procédés habituels qui tendent à réduire les écarts des frontières. Il se plaît au contraire à les creuser, à montrer du doigt les mécanismes de la description, et à empêcher le lecteur de tomber dans le piège de l'illusion romanesque. C'est une caractéristique de la prose cohenienne d'élaborer des procédés de distanciation afin de susciter chez son lecteur une attitude critique. « Dévoiler l'*artifice* », « enrayer l'illusion référentielle », ces stratégies de la description productive détaillées par Jean-Michel Adam et André Petitjean dans *Le Texte descriptif* (1989 : 61—68) n'appartiennent pas exclusivement au nouveau roman, elles sont largement exploitées par Cohen.

PÉDAGOGIE DESCRIPTIVE

La description de Mangeclous est longue, douze pages au fil desquelles le lecteur risque de se perdre sans le secours de quelques points d'attache destinés à structurer ce texte dense. Il s'agit d'opérateurs de lisibilité qui guident la lecture.

Les références à un savoir antécédent structurent la description et établissent l'équilibre entre redondance et progression, nécessaire au texte dit lisible. Renvoyer à ce que le lecteur sait déjà, c'est lui donner une porte d'entrée dans un

discours qui autrement deviendrait hermétique. Cohen se plaît à répéter au lecteur certains traits caractéristiques de Mangeclous et à souligner la redondance : « *Il a été déjà dit qu'il [...]* » (V, 22), « *Par contre, on le sait [...]* » (V, 22), « *Faux avocat, on le sait [...]* » (V, 25), « *On a pu voir, par le post-scriptum à sa carte de visite [...]* » (V, 25). La méthode est didactique : façon de placer le lecteur dans un contexte familier tout en prenant soin de répéter l'information déjà transmise et parer ainsi aux trous de mémoire du lecteur inattentif. Les éléments redondants n'abondent toutefois pas, ceci nuirait à la progression normale de l'information.

Autre procédé d'une organisation didactique de l'information, l'exemple : outil par excellence du pédagogue, outil aussi de confirmation des vérités générales, du théorique, par des faits. À travers l'exemple, le récit s'introduit dans la description sans pour autant modifier le statut de la séquence :

- Il était aussi vendeur de poétiques déclarations d'amour, telles que, *par exemple [...]*. (V, 26)
- Mangeclous était ingénieux. C'est ainsi, *par exemple [...]*. (V, 27)
- Il se consolait par de petits succédanés. *Par exemple [...]*. (V, 28)
- L'importance étonnante qu'il attachait à vivre. *Un seul exemple*. (V, 31—32)

La lisibilité se trouve accrue lors de ces redoublements du général par le spécifique, effet de redondance en quelque sorte, mais surtout effet d'homogénéisation du texte : descriptif et narratif s'interpénètrent.

La pédagogie descriptive s'exerce encore d'autres manières. Les « en effet », à fonction de confirmation de l'énoncé qui précède, s'apparentent aux « par exemple ». Certaines informations sont mises en évidence : « *Il est à noter qu' [...]* », « *Inutile de dire que [...]* », formulations destinées à faire prendre conscience au lecteur de l'importance de ce qui va être dit et à déclencher le processus de la mémoire, car ce qui suit est à retenir. Dans la même veine didactique se situent les efforts pour donner au portrait une structure limpide, ce que Jean-Michel Adam et André Petitjean appellent un plan de texte afin d'organiser la liste des aspects à traiter :

[...] il s'agit de rendre lisible un ensemble non linéaire qui n'est ni causal ni chrono-logique et dont l'organisation, pour cette raison, resterait trop complexe à lire-comprendre sans l'adjonction d'un plan de texte. (1989 : 82—83)

Telles sont dans le texte de Cohen les formules suivantes :

- Son apparence *d'abord*, en quelques mots. (V, 22)
- *Un de ses autres* surnoms était [...]. (V, 23)
- Ils seront décrits *plus loin*. (V, 24)
- *J'ai oublié de dire plus haut* que [...]. (V, 25)
- Il était *de plus et entre autres* [...]. (V, 25)
- *Pour achever* cette esquisse, *il sied d'ajouter* que [...]. (V, 28)
- *D'autre part*, Mangeclous [...]. (V, 30)
- *Quoi encore ?* (V, 31)
- Je viens de relire ce chapitre et je m'aperçois que *je n'ai rien dit de* [...]. (V, 33)
- *J'ai oublié en outre de dire* que [...]. (V, 33)
- *J'ai oublié enfin de dire* [...]. (V, 33)

Nous pouvons repérer plusieurs types d'organiseurs textuels. Les plans de texte qui déterminent un « temps du logos » : tels sont « d'abord », « maintenant », « Pour finir », « enfin », qui créent une chronologie factice dans la description, ainsi qu'une hiérarchie des termes abordés. Les organisateurs énumératifs du type « aussi », « un de ses autres », « plus loin », « plus haut », « de plus », « entre autres », « d'autre part » situent les informations les unes par rapport aux autres et facilitent la lecture en créant des points de repère dans la monotonie de la liste. Ils balisent le chemin et captent la mémoire qui autrement se perdrait dans la masse de données. Plus typiquement coheniens sont les oublis, ou pseudo-oublis, car obliger le lecteur à reculer pour ancrer un nouvel élément dans l'ensemble déjà assimilé, c'est lui demander de reparcourir tout son savoir. Le *mea culpa* conclusif s'avère être tout à fait rhétorique. L'oubli est lui aussi une manière quelque peu détournée d'organiser la description et de contrôler la lecture, de trier l'information. Car dans la description, l'oubli et le non-dit sont toujours plus vastes que le dit, vu l'amplification infinie qui la caractérise.

Jusqu'à présent notre analyse a été menée ponctuellement, afin d'étudier les mécanismes d'insertion de la description dans le récit d'une part, et les procédés de captation du lecteur par

l'élaboration d'une pédagogie d'autre part. Il s'agit maintenant d'examiner le portrait de Mangeclous de manière plus linéaire.

Le thème-titre³ est assurément « Mangeclous », nom du héros qui ne bénéficie pas de la neutralité sémantique du nom propre; c'est un surnom qui sera explicité en cours de description, mais qui a néanmoins servi dès le début du roman pour désigner le personnage, et qui donne son titre à un autre roman. Mangeclous est la reformulation du nom réel du personnage, Pinhas Solal, cité au deuxième paragraphe du portrait, en passant, avant de sombrer dans l'oubli. D'autres reformulations suivent, les innombrables surnoms qui accablent le personnage, véritables clés pour la description. Nous y reviendrons.

Le portrait se déploie selon un plan assez classique : description extérieure du personnage ou prosopographie, noms et surnoms, passage en revue de la famille, opinions politiques, métiers, anecdotes diverses servant à illustrer les propriétés. Rien ne choque, si ce n'est une certaine comptabilité déroutante : la multitude des noms et des professions semble réunir en un, une nuée de personnages.

PROSOPOGRAPHIE

La description physique de Mangeclous respecte le canon traditionnel d'une distribution des données du haut vers le bas, à cette différence près que le visage occupe un quart du portrait, alors que les trois autres quarts sont accaparés par les pieds. La faille se trouve déjà dans la première phrase, et dès lors le lecteur sait que son héros est une créature anormale. Une isotopie du trivial se met rapidement en place (« pieds nus, tannés, fort sales, osseux, poilus et veineux »), confirmée tout au long de la description (« Pieds Noirs », « Père de la Crasse, Capitaine des Vents », etc.), et magnifiquement mise en valeur par cette sentence de Mangeclous : « J'ai donné des lettres de *noblesse* aux vents »; parler noblement du vulgaire c'est l'essence même du burlesque.

³ Le *thème-titre* ou *pantonyme*, selon que l'on adopte la terminologie de Jean-Michel Adam et André Petitjean ou bien celle de Philippe Hamon, est l'unité de base de la description, le point de référence qui nécessite une *expansion*.

La coexistence des deux registres constitue l'une des caractéristiques de base de Mangeclous. Tout est contraste; la saleté s'oppose aux « extrémités "de grande délicatesse" », la pauvreté au métier prôné, les choses aux mots : deux fois dans ce premier paragraphe nous est rendue la parole de Mangeclous qui relève d'un raffinement d'expression surprenant. L'effet d'hétérogénéité ainsi soigné dès le début de la description tient en haleine le lecteur qui s'interroge sur ce personnage si contraire aux attentes; la fonction dans le roman de cette sorte de disparité a été interprétée par Philippe Hamon :

[...] si le portrait, au lieu de se construire comme homogène et redondant, au lieu d'accumuler les inclusions concordantes dans des classes elles-mêmes homogènes, se construit comme hétéroclite, ou comme composite (le positif est neutralisé par le négatif; le négatif est neutralisé par le positif; le rétrospectif par le prospectif; l'héréditaire par l'acquis; l'être par le paraître et « l'air », le dessous par le dessus; le haut du visage s'oppose au bas du visage, ou le visage au corps, ou les yeux au visage, ou une première « impression » à une « seconde », etc.), alors c'est un horizon d'attente plus problématique qui est disposé dans et par la description. De nombreux portraits « classiques » jouent systématiquement, également, de ces constructions neutralisées à dominantes indécidables, où de nombreux modalisateurs [...] disposent dans le texte des espaces évaluatifs et herméneutiques brouillés, présumés par un relativisme psychologique [...] au service d'un suspens romanesque assuré.

(1981 : 115)

« Par contre, on le sait, il était toujours... » [V, 22] : le composite se marque dans notre passage par le modalisateur « Par contre », renforcé par le recrutement du lecteur aux côtés de l'auteur afin de légiférer l'opposition, « on le sait »; l'impersonnel "on" désigne la complicité imposée au lecteur, donnant ainsi au texte une autorité, une preuve de vérité.

Une autre isotopie sous-tend le début de ce portrait, celle d'une parole fastueuse et mensongère qui est, nous le verrons, le seul mode d'être du personnage. Le « prétendant que » sous le signe duquel sont placés ses premiers mots le classe aussitôt dans la catégorie des beaux parleurs, des menteurs. Le lecteur sait désormais, et la suite de la description ne fera que renforcer cette impression première, qu'il ne faut pas croire aux discours fantasques du héros farfelu. Dans la même isotopie du mensonge s'introduit le premier métier de Mangeclous, celui d'avocat,

qu'anéantit l'épithète qui le précède : « faux ». L'accent est mis sur « faux », et c'est ce qu'il faut retenir.

DÉNOMINATIONS

Le deuxième paragraphe fait apparaître le thème-titre ainsi que ses nombreuses reformulations qui, au lieu d'assurer la lisibilité, la brouillent sur le moment. « Pinhas Solal, dit Mangeclous », thème-titre accompagné de sa première reformulation, nom et prénom réels du personnage et surnom attitré, lexicalisé pourrait-on dire, car dès le début du roman sa connotation sémantique tend à se faire oublier et le surnom à remplacer le nom : il est rapidement désémantisé et traité comme s'il appartenait au lexique habituel des noms propres. Le surnom de Mangeclous est néanmoins une source intéressante de renseignements. Son sens premier est expliqué au paragraphe suivant :

On l'avait surnommé Mangeclous parce que, *prétendait-il* avec le sourire sardonique qui lui était coutumier, il avait en son enfance dévoré une douzaine de vis pour calmer sa faim. (V, 23)

À première vue le sens est univoque : Mangeclous est celui qui a mangé des clous. Cependant l'information s'avère problématique étant donné qu'elle provient d'une seconde main; c'est Mangeclous lui-même qui la fournit et elle est modalisée par le narrateur. Nous retrouvons ici le verbe « prétendre », synonyme de mentir, qui suggère un second sens : Mangeclous est celui qui ment, même à propos de son nom. Le personnage est un menteur, sa dénomination même trompe. Faconde et gloutonnerie, les deux significations du surnom se trouvent réunies en une seule phrase quelques lignes plus loin : « Son *appétit* était célèbre à Céphalonie, non moins que son *éloquence* » (V, 23).

Parmi les autres surnoms, certains visent une particularité physique : « Longues Dents », « Sultan des Tousseurs », « Pieds Noirs », « Mauvaise Mine », « Père de la Crasse », « Capitaine des Vents », et créent un effet de redondance, redoublant l'information déjà donnée. Les autres assurent au contraire la progression dans l'inventaire dénominatif par l'apport d'un élément nouveau. Ils élaborent une autre isotopie, tangente à celle

du mensonge, l'amour de l'argent : « Œil de Satan », « Lord High Life », « Complicateur de Procès », « Ame de l'Intérêt », « Plein d'Astuce », « Dévoreur de Patrimoines ». Reste un dernier surnom, « Bey des Menteurs », pour confirmer cette isotopie seulement effleurée jusqu'à présent, le mensonge, renforcée encore un peu plus bas par un surnom hors liste, de tonalité ironique : « Parole d'Honneur ».

Si les surnoms portant sur des détails physiques renvoient la description à son point de départ, les autres en revanche embrayent la suite et se présentent comme une énigme au texte. Pour qui découvre le passage, ils sont quasi illisibles, n'ayant pas encore de référents; ceux-ci seront découverts en cours de description au moyen d'anecdotes explicatives, d'exemples. Ainsi, « Lord High Life » trouve son explication plus loin : « Grand patriote français, Mangeclous était cependant enthousiaste de l'Angleterre et particulièrement de la Chambre des Lords [...] » (V, 25). De même pour « Dévoreur de Patrimoines », « Plein d'Astuce », « Ame de l'Intérêt », « Complicateur de Procès ». Ainsi, la liste des noms est une véritable table des matières du portrait, essence du personnage.

Certains surnoms cumulent les connotations. « Dévoreur de Patrimoines » renvoie aussi bien à l'isotopie de l'argent (« Patrimoines ») qu'à celle de la nourriture (« Dévoreur »), unissant ainsi les deux passions du personnage. « Plein d'Astuce » juxtapose aussi manger (« Plein ») et gagner (« Astuce »). D'autres diagonales interprétatives peuvent être tirées par des rapprochements sonores : *Dents* — *Satan* — *Sultan* — *Vents*; ou : *Tousseurs* — *Menteurs* — *Complicateur* — *Dévoreur* — *Honneur*. Ces parentés phoniques seraient insignifiantes si tous ces surnoms n'étaient pas au centre de manipulations intertextuelles intéressantes. Le titre intégral du roman *Mangeclous* reproduit la liste des surnoms avec une mise en page qui suggère la forme poétique, un poème intitulé « Mangeclous », avec ses rythmes propres, ses allitérations et sa cohérence interne :

Mangeclous
 Surnommé aussi Longues Dents
 Et Cœil de Satan
 Et Lord High Life et Sultan des Tousseurs
 Et Crâne en Selle et Pieds Noirs
 Et Haut-de-forme et Bey des Menteurs
 Et Parole d'Honneur et Presque Avocat
 Et Complicateur de Procès
 Et Médecin de Lavements
 Et Ame de l'Intérêt et Plein d'Astuce
 Et Dévoreur de Patrimoines
 Et Barbe en Fourche et Père de la crasse
 Et Capitaine des Vents.

L'utilisation de la liste comme titre confirme sa fonction de guide de lecture, échantillon représentatif du texte qui suit.

Les surnoms de Pinhas Solal sont donc présentés sous forme de liste, état élémentaire de la description, caractérisé par l'absence de clôture, ce qui est marqué par « On l'appelait, *entre autres*, [...] ». Et en effet l'inventaire s'enrichit au long du texte d'autres surnoms : « Parole d'Honneur », « Crâne en Selle ou Crâne en Rigole », « Chevalier Officier ».

EFFETS DE LISTE : LES MÉTIERS DE MANGECLOUS

Il était de plus et entre autres, portefaix, gérant d'immeubles à construire, professeur de « français authentique et garanti », maître à danser, guitariste, interprète, expert, vitrier, changeur, ratier, broyeur d'olives, taxidermiste, piétineur de raisins en automne, témoin d'accidents, spécialiste, poseur de sangsues et de ventouses terribles, professeur de sifflements, chantre temporaire à la synagogue, circonciseur, perforeur de pain azyne, intermédiaire après-coup, mendiant plein de superbe, arracheur de dents, organisateur de sérénades et d'enlèvements amoureux, fossoyeur surnuméraire, pressureur universel, percepteur de fausses taxes d'exemption militaire sur de diaphanes et stupéfaits nonagénaires, pamphlétaire, inscrit à divers fonds de secours, hannetonnier, annonceur de décès, faux créancier privilégié de négociants en banqueroute, courtier en tout, dératiseur, raconteur stipendié d'histoires joyeuses, collecteur de prétendus droits de douane sur la toux de bronchitiques ahuris, destructeur de verrues. (V, 25—26)

Mangeclous, personnage aux multiples noms et aux multiples métiers. L'inventaire des métiers fonctionne sur le même modèle que celui des surnoms. L'expansion illimitée est maîtrisée par « Il

était *de plus et entre autres* ». La liste proprement dite comporte trente-sept métiers dont le classement semble indiquer une progression du raisonnable vers l'absurde. Les premiers se réfèrent encore à des professions plausibles, tandis que les derniers basculent dans le grotesque propre au personnage. Par ailleurs, le seul principe qui organise la vie professionnelle de Mangeclous, et par conséquent sa description, est le désordre. Par des effets de contraste (« changeur » suivi de « ratier », « organisateur de sérénades » suivi de « fossoyeur » etc.), ainsi que par la vaste diversité de ses composantes, la liste crée le fatras, d'autant plus qu'aucune chronologie n'associe les différentes occupations du héros à des étapes distinctes de sa vie, elles coexistent dans le présent. Dans l'anarchie de l'énumération une loi régit néanmoins la création de l'effet d'absurde, de burlesque, qui s'impose au lecteur. Trois procédés concourent à produire cet effet : l'ellipse, l'adjonction incompatible et l'*im-pertinence*.

1. L'absurde peut être engendré par une ellipse : absence de précisions nécessaires à la compréhension de la donnée. Dans cette catégorie s'inscrivent les deux synonymes « expert » et « spécialiste », termes creux lorsque le domaine auquel ils appartiennent n'est pas spécifié.

2. L'adjonction d'un terme incompatible auprès d'un élément par ailleurs pertinent est à l'origine de distorsions comiques. Les exemples ici sont plus nombreux, où le sérieux de la formulation est brisé par l'ajout d'une propriété ou d'une précision disparate : « gérant d'immeubles à *construire* », « professeur “de français *authentique et garanti*” », « chantré *temporaire* », « intermédiaire *après coup* », « mendiant *plein de superbe* », « fossoyeur *surnuméraire* », « pressureur *universel* », « percepteur *de fausses taxes* », « courtier *en tout* ». Ces formules nous réservent un effet de surprise, un moment inattendu où le sens dérive, une pointe qui détruit l'harmonie. C'est le processus même qui provoque le rire, recette de l'humour.

3. L'*im-pertinence* comme opérateur du grotesque réunit tous les métiers qui ne renvoient à aucun référent dans le monde réel perçu par le lecteur, dans le cadre du savoir collectif auquel l'énumération fait appel. Cette troisième catégorie recoupe parfois la première : l'absurdité ici se situe au niveau de l'existence ou de la non-existence de certaines données, et non plus sur le plan des

formulations déviantes. Ainsi, « témoin d'accidents », « poseur de sangsues », « inscrit à divers fonds de secours », « annonceur de décès », et j'en passe, n'appartiennent pas au savoir moyen sur les professions possibles, à l'encyclopédie.

Restent intactes, après ce tri, quelques professions acceptables : « portefaix », « maître à danser », « guitariste », « interprète », « vitrier », « changeur », « taxidermiste », « dératiseur », dont la validité est niée par leur diversité et leur télescopage. Ils s'annulent réciproquement, conclusion qui termine le paragraphe : « *Mais* il était *surtout* failli. » La longue énumération, d'apparence chaotique, sert donc une argumentation. Nous pouvons dire, comme J.-M. Adam et A. Petitjean :

L'énumération et l'inventaire, ne sont plus, dans la description, soumis au hasard, mais orientés argumentativement. Les éléments sélectionnés sont ordonnés, hiérarchisés pour faire sens dans le texte et/ou la situation. (1989 : 180)

Le long paragraphe énumératif aboutit à une sorte de morale qui retourne ce qui précède, par sa brièveté à effet de contraste, et par l'anéantissement des métiers répertoriés au moyen d'un seul mot, « failli », que soutiennent le « mais » opérateur de renversement et le « surtout » indiquant la prééminence de la donnée. La progression de tout le passage mène à cette proposition courte, élément essentiel du développement. L'information véritable se trouve dans le dernier mot et c'est ce que le lecteur doit retenir.

Pour conclure, disons que la liste dans son désordre apparent cache un processus argumentatif dont l'efficacité se dévoile à la fin. Pour créer la confusion, Cohen met en œuvre des stratégies bien précises, jeux d'alternances, de collisions sémantiques, d'omissions ou d'adjonctions subtiles dont il vaudrait la peine d'étudier la démarche humoristique.

DESCRIPTIONS D'ACTIONS

Une large partie du portrait de Mangeclous reproduit des épisodes de sa vie dans le but de donner au lecteur une image juste et complète du personnage. Il serait laborieux d'entreprendre une analyse minutieuse de tous les extraits que l'on peut réunir sous

l'appellation de description d'actions; c'est pourquoi nous centrons notre attention sur un seul extrait représentatif du reste. La difficulté, telle que l'ont soulignée J.-M. Adam et A. Petitjean, est de distinguer le récit de la description d'actions :

S'il y a si souvent confusion entre DA et RÉCIT c'est qu'apparemment avec la DA on perd le signe emblématique du descriptif, à savoir le « etc. ». En effet, la logique de l'action implique qu'une DA ait un début et une fin, de sorte que la hiérarchie de l'arbre descriptif semble s'aplatir en une simple succession de propositions.

(1989 : 164)

En survolant le portrait de Mangeclous, on constate que la description (au sens strict du terme) a souvent tendance à s'effacer au profit de passages de veine narrative, qui *racontent* des faits. Par leur nombre et leur enchaînement sans nul ordre logique, le « etc. » caractéristique de la description est rétabli dans ce qui peut être considéré comme une *liste* d'histoires. Leur but final correspond au premier cas examiné par J.-M. Adam et A. Petitjean dans leur analyse des prédicats fonctionnels : il s'agit de prédicats qui « décrivent des actions, dont il faut dériver les PROPRIÉTÉS d'un acteur » (1989 : 153). Elles servent à illustrer des propriétés de Mangeclous, mais ne participent pas à la logique narrative globale. Prenons un exemple :

Mangeclous était ingénieux. C'est ainsi, par exemple, qu'il avait coutume de prédire en secret à tous les petits enfants de Céphalonie qu'ils seraient riches un jour. Il les exhortait à se rappeler de sa prophétie et à se souvenir de lui le jour de leur prospérité. Plaçant tout son espoir dans le calcul des probabilités, il se préparait de cette manière des rentes pour l'avenir et suivait avec sollicitude le développement intellectuel de ses jeunes protecteurs futurs qui, le jour venu, sauraient certainement lui témoigner leur reconnaissance. Parfois même, s'il était en fonds, il faisait don de quelques centimes à un bambin particulièrement doué, contre une reconnaissance de dette de vingt mille drachmes, payables dans vingt ans et au cas où le petit signataire du billet deviendrait richissime. Il lui arrivait de négocier ces valeurs hypothétiques et il avait, dans ce but, fondé une sorte de Bourse aux Espoirs. Si le jeune débiteur croissait en vertu commerciale, Mangeclous, sans cesse acculé par ses créanciers, vendait la reconnaissance de dette avec des bénéfices formidables et d'ailleurs, insuffisants.

(V, 27)

Manifestement l'anecdote vient expliciter une propriété du personnage décrit. Sa logique est entièrement liée à la qualité à exemplifier. En elle-même, elle ne signifie pas, n'obéit pas à la structure narrative qui mène d'une situation initiale à une situation finale à travers les trois étapes constituées par la complication, l'action et la résolution, n'aboutit pas à une morale, à une fin véritable. L'anecdote de la « Bourse aux Espoirs » se compose d'une série d'actions, prédire — exhorter — suivre — (faire don) — (négocier) — (vendre)⁴, d'ordre itératif qui ne tendent pas vers un dénouement de l'ordre du *faire*, mais vers la confirmation de l'épithète « ingénieux », propriété mise en démonstration. Bien que fonctionnels, ces prédicats servent à qualifier.

La description de Mangeclous regorge de cette sorte d'anecdotes qui ne s'intègrent pas au récit de base et qui se bornent à confirmer ou engendrer une propriété. Le but des descriptions d'actions, par opposition aux récits proprement dits, n'est pas d'être retenues par le lecteur, mais d'inscrire dans sa mémoire la caractéristique qu'elles illustrent. Il ne s'agit pas de se rappeler que Mangeclous a fondé la « Bourse aux Espoirs », renseignement anodin pour la suite de la diégèse qui n'y fera plus allusion, mais de retenir qu'il est ingénieux, qualité que le lecteur doit connaître et garder précieusement en mémoire. N'oublions pas que le chapitre qui précède la description se clôt sur une idée salvatrice de Mangeclous, pas encore dévoilée, et qui fera l'objet d'un long développement par la suite; or, il fallait que pendant cette pause dans la narration qu'est le portrait du héros, le lecteur apprenne que l'une de ses qualités essentielles est précisément la surabondance d'idées.

Chaque anecdote enchâssée dans le portrait sert la fable romanesque de manière indirecte : en redoublant une propriété, les descriptions d'actions gravent celle-ci dans la mémoire du lecteur et servent ainsi la pédagogie descriptive. En tant qu'informations à prendre pour elles-mêmes, les descriptions d'actions tendent à être rapidement oubliées, elles sont l'échafaudage indispensable à

⁴ Les prédicats entre parenthèses sont placés sous l'emprise d'une condition : « s'il était en fonds », « il lui arrivait », « Si le jeune débiteur ».

la construction de la bâtisse mais superflu aussitôt que celle-ci est achevée.

PAROLE FALLACIEUSE DU PERSONNAGE

Pour mettre fin à ce parcours, il faut mentionner un dernier trait de Mangeclous. Dans notre description, nous l'avons vu, l'auteur est lui-même narrateur et s'exhibe en train de rédiger le texte; mais certains pans de la description sont abandonnés au discours direct du personnage décrit. Cohen donne souvent la parole à Mangeclous, procédé surprenant qui vise un incontestable effet de réel. Reproduire dans la description des bribes du discours du personnage, c'est présenter un échantillon de la matérialité même de celui-ci. Il s'agit d'une forme d'hypotypose, cette sorte de description qui présente l'objet de manière si vive qu'elle donne l'illusion que celui-ci se trouve effectivement sous nos yeux. Cohen nous donne à écouter Mangeclous pour qui la parole est source de vie. Son genre favori est, semble-t-il, l'« aphorisme » de veine burlesque :

— « L'oignon accroît le sperme, apaise la colique. — De la dent ébranlée est un bon spécifique. » (V, 25)

— « D'urine âcre de chien humecte la verrue. — Bientôt disparaîtra l'excroissance charnue. » (V, 26)

— « En mainte circonstance, utile est un clystère. — Des intestins chargés il extrait la matière. » (V, 28)

Parodie de dictons populaires, ces pseudo-proverbes nous sont servis à petites doses au fil de la description. Par ailleurs, nous assistons à une leçon de caraïbe, au discours sur le nougat qui embobine les enfants, et surtout au récit de sa naissance. Remarquons le luxe de cette parole (« honorable pause de ma dame mère », « immédiate provende », etc.) qui a trait à une thématique basse, ainsi que la mise en place par le personnage lui-même de cette isotopie du grotesque que nous avons déjà mentionnée.

Mis à part la confirmation de certaines propriétés du héros, l'éloquence et le mensonge, que ces discours directs insérés dans la description mettent en évidence, pourquoi l'auteur choisit-il

régulièrement de briser le rythme descriptif, parfois au moyen de parenthèses, pour laisser la parole à Mangeclous ? Le portrait d'un personnage doit être un « opérateur de lisibilité fondamental du texte » (Hamon, 1981 : 114), le lieu où se marque sa cohérence. Ainsi, dans la suite du roman, la seule parole de Mangeclous occupera un tiers de la masse textuelle, d'abord par une série de leçons magistrales données à l'Université de Céphalonie fondée par lui-même et dont il est recteur et unique professeur, puis dans une interminable lettre adressée à la reine d'Angleterre. L'instillation à doses homéopathiques du discours de Mangeclous dans la description prépare en quelque sorte le lecteur à son inépuisable faconde. Mangeclous, par sa parole intarissable, envahit même le discours de Cohen, qui pourtant ne lui cède en rien lorsqu'il s'agit « d'en rajouter ».

REDONDANCE INTERTEXTUELLE

Nous avons parcouru jusqu'à présent, plus ou moins rigoureusement, le portrait de Mangeclous dans le roman intitulé *Les Valeureux*. Je voudrais à présent envisager ce même extrait dans sa dimension intertextuelle, car bien des fils le relient aux autres œuvres de Cohen. Passage obligé, la description de Mangeclous est non seulement répétée d'un roman à l'autre, mais elle est reproduite sans nul souci de nouveauté⁵.

⁵ Pour une étude comparative des différentes descriptions de Mangeclous nous renvoyons aux passages suivants : *Solal*, pp. 20—23; *Mangeclous*, pp. 23—24 et 52—55; *Belle du Seigneur*, p. 120; et bien sûr *Les Valeureux*, pp. 22—33. Un seul exemple suffira pour comprendre le degré de similitude des différents passages. L'anecdote de la « Bourse aux Espoirs » citée plus haut figure comme suit dans *Solal*, avec d'infimes modifications que nous soulignons : « Mangeclous était ingénieux. C'est ainsi, par exemple, qu'il avait coutume de prédire en secret à tous les petits enfants de Céphalonie qu'ils seraient millionnaires un jour. Il les exhortait à se rappeler sa prophétie et à se souvenir de lui le jour de leur prospérité. Plaçant tout son espoir dans le calcul des probabilités, il se préparait de cette manière des rentes pour l'avenir et suivait avec sollicitude le développement intellectuel *et commercial* de ses jeunes protecteurs futurs qui, le jour venu, sauraient certainement lui témoigner leur reconnaissance. Parfois même, il faisait don de quelques centimes à

Quel est le but poursuivi par Albert Cohen lorsque d'un roman à l'autre il décrit le même personnage de la même manière, avec les mêmes mots, les mêmes effets de style, les mêmes pointes d'humour, les mêmes anecdotes ? Cohen s'auto-plagie. Il tient même à souligner ces redondances en renvoyant le lecteur d'une œuvre à l'autre.

Philippe Hamon définit le texte lisible comme un texte qui « tend à gommer les traces de ses processus de fabrication » (1981 : 263). Or les descriptions de Cohen sont doublement illisibles, d'abord parce qu'elles exhibent de manière ostentatoire leur acte de fabrication, puis parce qu'elles sont répétées inlassablement dans une redondance démente, qui semble pourtant être au service d'une cohérence.

L'explication la plus évidente se fonde sur la genèse de l'œuvre. La transformation du projet initial d'une longue saga en quatre romans autonomes oblige Cohen à reproduire les descriptions de certains personnages. Si la fable varie (même modestement) d'une œuvre à l'autre, les personnages demeurent, et il est nécessaire de les décrire, d'où la redondance obligatoire. Cohen lui-même semble suggérer cette explication de type génétique :

Qu'on excuse la manière peu ordonnée dont je vais en parler. Mais ce chapitre est écrit au dernier moment et le manuscrit doit être remis demain à l'éditeur. (M, 52)

Il se réfère ici aux changements qu'il a dû entreprendre pour séparer *Mangeclous* de *Belle du Seigneur*. Mais la raison génétique n'est pas convaincante.

Si les redondances internes à la description élaborent, comme nous l'avons vu, une *pédagogie*, les redondances intertextuelles sont au service d'une *esthétique*. La description de Mangeclous nous intéresse bien sûr pour les informations qu'elle véhicule sur

un bambin particulièrement doué, contre une reconnaissance de dette de vingt mille drachmes, payables dans vingt ans et au cas où le petit signataire du billet deviendrait *millionnaire*. Il lui arrivait de négocier ces valeurs hypothétiques et il avait, dans ce but, fondé une sorte de Bourse aux Espoirs. Si le jeune débiteur croissait en *force et en intelligence*, Mangeclous, sans cesse acculé par ses créanciers, vendait *le billet souscrit par le favori* avec des bénéfices formidables et d'ailleurs insuffisants » (S, 23).

le personnage, mais plus encore parce qu'elle montre l'objet littéraire à faire, en train de se faire, puis fait. Dans ce sens, à un second degré, il s'agit d'une description de l'ordre du FAIRE, sorte de « description homérique » allégorique, où l'objet à construire serait le texte lui-même. Les différents extraits commentés ne feraient que marquer des étapes de la création, montrant l'œuvre dans son perpétuel travail de transformation, de réécriture. Et rien de tel qu'une figure de menteur comme métaphore de l'Écrivain : « Mangeclous » n'est-il pas un « mens-je », un « je » qui ne fait que mentir, Cohen lui-même ? Mangeclous établit le parallèle :

- Menteur !
- C'est vrai, reconnut Mangeclous en faisant craquer ses immenses mains. Si je ne mentais pas, que me resterait-il ? Mais les romanciers mentent plus profond que moi. (M, 161)

Cohen a besoin dans chacun de ses livres de se désigner lui-même, ce qu'il fait au travers des multiples portraits de Mangeclous. D'une part il exhibe le travail de l'écrivain, d'autre part il s'incarne dans la figure du menteur pour veiller sur ses romans. Les répétitions de ces descriptions sont des miroirs à la poétique cohenienne, art de la redondance : un style qui se base sur la répétition (et il suffit pour s'en rendre compte de lire la première page de *Belle du Seigneur*) est mis en abyme dans ces portraits répétés. *Les Valeureux* s'ouvre sur le reflet de Mangeclous dans le miroir, image de l'œuvre elle-même, de son créateur. N'oublions pas que c'est le dernier roman de Cohen. Et si l'on feuillette ses récits autobiographiques, ils abondent en jeux de miroir, d'images dédoublées. L'écrivain ne cesse de se regarder et de se décrire en se regardant.

Pour conclure, la description n'est pas un acte gratuit. Elle possède une structure interne qui met en ordre son « désordre » et qui sert souvent une argumentation, qui régit la hiérarchie des informations et leur disposition dans la mémoire du lecteur. Elle constitue aussi un maillon important de l'organisation globale du roman, par son apparition au moment où elle est nécessaire pour le savoir qu'elle apporte, et sans lequel la suite du récit serait incompréhensible. Elle contribue enfin à la définition d'un style, d'une poétique, propres à un auteur. Problématiser l'intégration

de la description dans le récit, sa structure perpétuellement ouverte aux changements, sa place solitaire dans le flot narratif, pousser à outrance ses velléités redondantes jusqu'à en faire un instrument intertextuel, c'est ébranler l'édifice romanesque en sapant ses fondements.

© Marta Caraion 1993

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J.-M. et Petitjean, A. (1989). *Le Texte descriptif*. Paris : Nathan.
Cohen, A. (1982). *Solal*. Paris : Gallimard, Folio.
— (1986). *Les Valeureux*. Paris : Gallimard, Folio.
— (1987). *Mangeclous*. Paris : Gallimard, Folio.
— (1988). *Belle du seigneur*. Paris : Gallimard, Pléiade.
Hamon, P. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette.