Le “ petit cinéma ” des Valeureux : Cohen et le burlesque

Julie Lemaire

▶ **To cite this version:**

Julie Lemaire. Le “ petit cinéma ” des Valeureux : Cohen et le burlesque. Cahiers Albert Cohen, 2018. hal-03870529

HAL Id: hal-03870529
https://hal.science/hal-03870529

Submitted on 24 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le « petit cinéma » des Valeureux : Cohen et le burlesque.

En 1923, quand Albert Cohen envoie à Jacques Rivière, alors directeur de la N.R.F., son récit intitulé *Mort de Charlot*, Charlie Chaplin est à la mode[1]. Il est même en passe de devenir un véritable mythe pour les poètes surréalistes et dadaïstes. Louis Aragon, Paul Éluard, René Crevel, Henri Michaux, Robert Desnos, Max Jacob, Francis Ponge, Philippe Soupault font paraître des textes et des poèmes sur Charlot[2]. Mais, au-delà d'un simple effet de mode, on pourrait aussi voir la figure de Charlot comme une sorte de matrice pour l'imaginaire cohénien. D'une certaine manière, Charlot contient déjà en germe les personnages de l'œuvre romanesque à venir. Charlot c'est Solal qui danse, une rose entre les dents, avant de s'introduire dans la chambre d'Ariane, déguisé en vieux Juif [3]. Charlot c'est Hippolyte Deume, patinant sur ses protèges-parquet[4]. Mais Charlot ce sont surtout les Valeureux. La critique cohénienne n'a d'ailleurs pas manqué de faire le parallèle entre la star burlesque et ses lointains cousins céphaloniens. Albert Memmi, dans un article du *Magazine littéraire*[5], fut le premier à initier cette comparaison, en rebaptisant Mangeclous et ses comparses les « *Charlots sépharades* ». Gérard Valbert, dans la biographie qu'il consacre à Cohen, évoque pour sa part l'ombre des Marx Brothers[6].

A l'image de ce qui se passe chez ces derniers, on pourrait ainsi considérer que Saltiel, Mangeclous, Salomon, Mattathias et Michaël forment une troupe, renforcée à l'occasion par d'autres acteurs, comme Scipion Escargassas et Jérémie dans *Mangeclous*, pour donner naissance à un certain nombre de duos comiques : l'ogre Mangeclous, persécutant le petit Salomon, à coup de gifles ou de pincements ; l'innocent Salomon étourdi par les histoires abracadabrantes, et largement fantasmées, de Scipion ; ou encore Scipion, et sa faconde méditerranéenne, s'introduisant à la S.D.N. en compagnie de Jérémie, le malheureux Juif

[1] Le texte est paru aux éditions Les Belles Lettres en 2003. De larges extraits de *Mort de Charlot* seront repris dans *Belle du Seigneur*, au chapitre LXXXVII, où Solal, pour se désennuyer de sa relation finissante avec Ariane, s'imagine tout un « *petit cinéma* », dont Charlot est le héros (*Belle du Seigneur*. Paris : Gallimard, « Folio », 1968. p. 840-843)

[2] Ces textes ont été rassemblés dans l'ouvrage *Charlot : histoire d'un mythe*. Textes choisis et présentés par Daniel BANDA & José MOURE. Paris : Flammarion, « Champs arts », 2013.

[3] Cette scène présente dans *Mort de Charlot (Op. Cit.* p. 13) est reprise au début de *Belle du Seigneur* (*Op. Cit*. p.13).

[4] *Belle du Seigneur*. *Op. Cit*. p. 160.

[5] Albert MEMMI. « Mangeclous je l'ai bien connu … » in *Le Magazine littéraire*. N°147. Avril 1979. p. 16

[6] Gérard VALBERT. *Albert Cohen, le Seigneur*. Paris : Grasset, 1990. p.22.

polonais. C'est en suivant la trace de ces personnages que nous verrons comment, mais aussi pourquoi, l'imaginaire burlesque de Chaplin a pu nourrir l'imaginaire romanesque de Cohen.

Portrait des Valeureux en acteurs burlesques

Des silhouettes burlesques

La silhouette des Valeureux évoque, à plusieurs titres, celle des acteurs burlesques. Dans *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème,* Petr Král rappelle le goût prononcé de ce cinéma pour la surcharge, « *son déferlement de fausses barbes, de monocles, de chapeaux de toutes sortes* »[7], dont héritent les Valeureux. Pour s'introduire au ministère des Affaires étrangères, et alors que Solal a promis de récompenser le mieux vêtu, Mangeclous se coiffe d'un « *chapeau cylindrique* » qu'il entoure d'hermine[8], tout comme sa redingote verte, sur le revers de laquelle il fait figurer « *une décoration de théâtre* », peut-être destinée à rappeler sa condition d'acteur[9]. Il orne ses doigts de « *dix bagues en simili* », charge ses bras de « *deux cannes* », qui, dans ses vains efforts pour paraître distingué, ne sont pas sans rappeler celle de Charlot et, « *à l'aide d'une colle forte* », fixe un lorgnon sur l'orbite de son œil[10]. Salomon emprunte pour sa part le « *petit melon* » de Chaplin, qu'il assortit d'un « *frac* », d'« *espadrilles* » et d'« *une savonnette neuve, placée en guise de mouchoir parfumé* » dans la poche de son gilet blanc[11]. Scipion se couvre du fameux melon dans *Mangeclous*, afin de mieux faire ressortir ses accroche-cœurs, mais peut-être aussi ses « *beaux souliers jaune canari, craquants et pointus* », qui produiront leur effet à la S.D.N.[12]. Rivalisant d'élégance avec lui, Mangeclous entoure son haut de forme d'une housse de toile blanche cette fois-ci, censée lui donner l'allure coloniale qui sied à un ministre, tandis que Salomon revêt des « *pantalons de tennis pour garçonnet* »[13]. Dans *Les Valeureux*, ce dernier agrémente son costume de gentleman anglais d'« *un masque d'escrimeur* », pour protéger son visage, et d'une « *cotte de maille* », pour se prémunir des balles de la Mafia italienne. Mangeclous croit bon quant à lui, en plus de l'« *inutile lorgnon* » démuni de verres qui doit lui donner un air universitaire, de se vêtir d'un frac « *acheté la veille au patron d'un petit cirque en détresse* »,

[7] Petr KRÁL. *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème.* Paris : Stock, 1984. p. 167.
[8] *Albert COHEN. Solal.* Paris : Gallimard, 1958. p. 236.
[9] *Ibid.* p. 251.
[10] *Ibid.* p. 251.
[11] *Ibid.* p. 253.
[12] Albert COHEN. *Mangeclous*. Paris : Gallimard, 1965. p. 188.
[13] *Ibid.* p.268.

et orné, en guise de Légion d'Honneur, d' « *une coccinelle, dont il avait maquillé de rouge les taches noires* », d'un casque colonial, de chaussures de montagnes ferrées de « *crampons à glace* », et d'une bouée de sauvetage, « *composée de diverses briquettes de liège* » [14]. Il n'est nul besoin de décrire plus amplement la panoplie des Valeureux pour constater que celle-ci témoigne d'une outrance, et d'une inconvenance, toute burlesques.

Ces costumes, qui plus est, ne sont bien souvent pas adaptés à la taille des personnages, à l'image du costume de Chaplin, avec son fameux melon trop petit, sa veste étriquée, son pantalon trop grand, qui pour Petr Král évoquent un corps encore en croissance[15]. On peut, dans le même registre, citer le manteau en poils de chèvre de Salomon, « *trop large et trop long pour lui* »[16], dans lequel il finit d'ailleurs par s'entraver. De même, le costume de soirée que revêt Saltiel dans *Solal* est trop large[17], et les gants blancs qu'il enfile, sans doute trop petits, crèvent sur le champ[18]. Ces costumes inadaptés donnent aux Valeureux l'allure enfantine qui est celle du héros burlesque.

Il en va de même pour leurs visages, qui, par leur air perpétuellement étonné[19], rappellent le faciès de Charlot, mais aussi celui de l'enfant, ou de l'idiot, avec lequel l'acteur burlesque n'est pas sans présenter quelques similitudes[20]. On pense au « *petit visage ébahi* »[21] de Salomon, écoutant, « *éberlué* », la bouche grande ouverte, les aventures de Saltiel au Spitzberg[22], ahuri par les affabulations amoureuses de Scipion[23], les yeux écarquillés pour mieux comprendre *Le Capital*[24]. Les histoires à dormir debout de Mangeclous auront le même effet sur Saltiel[25]. Le Bey des Menteurs demeure quant à lui « *bouche bée* » devant une « *élégante dîneuse* »[26], tout comme l'ensemble de la troupe était resté la « *bouche ouverte* »

[14] Albert COHEN. *Les Valeureux*. Paris : Gallimard, 1969. p.223
[15] *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*. *Op. Cit*. p. 244.
[16] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 205.
[17] *Solal. Op. Cit.* p. 310.
[18] *Ibid.* p.250. De même dans *Mort de Charlot*, les gants de Chaplin sont troués (*Op. Cit*. p. 12)
[19] Voir *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème. Op. Cit*. p. 244. Petr KRÁL évoque le visage « *étonné et poupin* » des burlesques, citant à l'appui Fatty et Langdon.
[20] On consultera sur ce point l'ouvrage de Rae Beth GORDON. *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.
[21] *Solal. Op. Cit*. p. 437.
[22] *Ibid.* p. 37.
[23] *Mangeclous. Op. Cit*. p. 181.
[24] *Ibid*. p. 123.
[25] *Ibid.* p. 319.
[26] *Ibid.* p. 162.

devant sa leçon sur Anna Karénine[27]. Quant à Jérémie, il trotte, éberlué derrière Scipion[28]. Ces mimiques témoignent des liens étroits qui unissent le jeu burlesque à la pantomime.

L'art de la pantomime

Dans son ouvrage sur le burlesque, Jean-Pierre Tessé rappelle que la *slapstick comedy*[29], pour reprendre la terminologie anglo-saxonne, hérite autant de la *commedia dell arte* que de la pantomime anglaise. Ce spectacle théâtral, totalement muet, voit se succéder sur scène des acrobaties, des bouffonneries, des bagarres simulées, le tout dans une « *agitation sans queue ni tête* »[30]. Le jeu de l'acteur burlesque est lui aussi marqué par cette frénésie, quasi mécanique, accrue dans les années vingt par le tressautement des premières pellicules.

Dans *Mort de Charlot*, Albert Cohen semble avoir particulièrement bien saisi ce qui dans le jeu de Chaplin relève du « *rythme sautillant* » [31] des premiers burlesques. Dans la séquence 7, suite à un coup de pied de Jéroboam, Charlot « *cavale dans un mouvement accéléré de 20 kilomètres à la minute ; il zigzague follement avec des hésitations saccadées des méandres aigus des éclairs disparus des cahots à travers les près immobiles* », puis « *s'arrête soudain* »[32]. Dans la séquence 11, il « *boit trente portos accélérés qui se succèdent par saccades, express comme des coups de poing* »[33] sur une scène de théâtre anglaise, ou sur une pellicule burlesque.

La gestuelle des Valeureux n'a rien à envier sur ce point à celle de Charlot. Les coups de poing que Scipion assène à Michael pour lui témoigner sa joie de le revoir puisent même à l'art de la pantomime[34], tout comme le passage où il fait la roue pour être admiré des passants, et surtout des passantes[35]. Quand Mangeclous fait claquer ses doigts[36], ou ses orteils[37], en guise d'accompagnement musical, il évoque pour sa part cet effet de « *castagnette visuelle* »,

[27] *Ibid.* p. 138.
[28] *Ibid*. p. 201.
[29] Les américains parlent de *slapstick comedy* à propos du burlesque. Le terme *slapstick* désigne le « *coup de bâton* » d'Arlequin, faisant ainsi le lien avec la *commedia dell arte*.
[30] Jean-Pierre TESSÉ. *Le Burlesque*. Paris : Cahiers du cinéma, 2007. p.8.
[31] Voir la préface de *Mort de Charlot. Op. Cit.* p. 9.
[32] *Ibid.* p.15.
[33] *Ibid.* p.18.
[34] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 158.
[35] *Ibid*. p. 151.
[36] *Ibid.* p. 363.
[37] *Ibid*. p. 121.

dans laquelle André Martin voit une caractéristique du jeu chaplinesque[38]. A la vue du chèque envoyé par Solal, on le voit encore rugir avant de tourner trois fois sur lui-même, de renverser les bancs et les tables, en aboyant et en arrachant les poils de sa barbe, puis de se rouler à terre, « *contrefaisant l'épileptique* », tandis que Salomon saute à la corde et que Mattathias bondit sur place[39]. Surgit alors le souvenir de Groucho Marx, arrachant frénétiquement les poils de son manteau de fourrure, après être grimpé sur le dossier d'une chaise dans *Big Store*. Plus loin, Mangeclous éclate d'un rire tellement immense qu'il se met à battre l'air « *convulsivement des quatre extrémités, comme un cheval épileptique* »[40]. La comparaison animale suggère une sauvagerie propre à l'acteur burlesque. Sa gestuelle doit en effet permettre de faire surgir ce que la civilisation refoule, de libérer une énergie primitive, venue du corps.

C'est l'occasion de souligner ce que la pantomime doit aux travaux des aliénistes de la fin du XIX $^{\text{-ème}}$ siècle sur l'épilepsie et l'hystérie[41]. De ce point de vue, le récit des pseudos-exploits amoureux de Scipion fournirait matière à un film burlesque qui reste à tourner. Ne décrit-il pas à Salomon, médusé, des femmes trépignantes, sautant sur le trottoir « *comme la grenouille* », ou remuant des « *quatre pieds par terre* », comme Mangeclous, ou « *un qu'il a le haut mal* » [42] ? Pour donner plus de crédit à ses aventures, il se met même à exécuter une sorte de danse du ventre, censée mimer les soubresauts de « *Madeleine Dietrich* », le poursuivant de ses ardeurs[43]. L'air ahuri de Salomon rappelle alors la stupéfaction que doit provoquer dans le public la pantomime burlesque[44].

Le ballet burlesque

L'agitation frénétique du corps trouve toutefois son pendant chez Chaplin dans une aspiration à la légèreté. Marcel Martin décrit ainsi un Charlot lancé, comme un danseur, dans des « *ballets poursuites* »[45]. Cela vaudrait aussi pour le Charlot de Cohen. Dans *Mort de*

[38] André MARTIN. « Le Mécano et la pantomime » in *Chaplin aujourd'hui*. Sous la direction de Joël MAGNY et de Noël SIMSOLO. Paris : Cahiers du cinéma, 2003. p.68-69.
[39] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 32-33.
[40] *Ibid.* p. 136.
[41] *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique. Op. Cit.* p.84. Rae Beth GORDON fait notamment remarquer que, dans la classification de Charcot, le clownisme correspond à la deuxième phase épileptique, quand le corps s'agite et se tord en tous sens.
[42] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 173.
[43] *Ibid.* p. 179.
[44] Rae Beth GORDON cite en particulier les réactions du public de café-concert, héritier de la pantomime, que les trépidations auxquelles il assiste plongent généralement dans la stupeur. *Op. Cit.* 120
[45] Marcel MARTIN. *Charles Chaplin*. Paris : Seghers, 1966. p.48.

Charlot, ce dernier « *va, vole* », danse, « *plus gracieux que 600 rythmiciennes*[46], levant la jambe avec constance comme pour se libérer des entraves et des contingences du réel, symbolisés par le fil de ses guêtres, qui se défait et le retient prisonnier[47]. La danse de Charlot exprime un désir de verticalité, une aspiration à l'absolu, qui lui donne un caractère mystique. Ses « *entrechats espagnols* » [48] quand il tente d'échapper à la police trouvent leur prolongement dans ceux de *Mangeclous*[49], qu'il exécute parfois « *avec des langueurs espagnoles* » lui aussi[50]. Dans un autre registre, on peut évoquer ses bonds de danseur russe[51], ses pirouettes d'acrobate et ses mouvements de valse[52], ou encore sa danse gracieuse avec Salomon dans le salon désert des premières classes[53]. Sur le pont du paquebot qui le conduit à Marseille, Saltiel se met lui aussi à exécuter les fameux entrechats [54], rejoint pour finir par l'ensemble de la troupe, y compris par Mattathias, qui tournoie plus lentement pour ne pas user ses semelles[55]. Salomon effectue lui de « *pimpants sautillés* »[56] pour marquer sa joie d'avoir touché trente mille drachmes, et une « *petite danse* » pour marquer celle d'avoir été reçu par Solal[57].

Dans leur désir de légèreté, les Valeureux ne maîtrisent pas uniquement l'art des virevoltes, ils s'adonnent aussi à celui du patinage. Chaque fois qu'il leur faut paraître mondains et distingués, les personnages adoptent en effet une démarche glissante, qui n'est pas sans rappeler le « *patinage dansé* », « *constamment menacé par la chute* » dont parle Petr Král à propos de Charlot[58]. Saltiel, quand il est reçu par Aude de Maussanne, croit ainsi de bon ton de faire son entrée « *en patinant sur la pointe des pieds* »[59]. Puis, il accompagne ses « *inclinations japonaises* » de « *glissements de semelles* », censés montrer son respect[60]. Dans *Mangeclous*, Scipion fait lui aussi glisser ses pieds quand il est reçu par le comte de Surville à la S.D.N.[61], tout comme les Valeureux lorsqu'ils sont invités par Solal au Ritz[62]. Ces

[46] *Mort de Charlot. Op. Cit.* p. 13.
[47] *Ibid*. 16.
[48] *Ibid*. p.17.
[49] *Les Valeureux. Op. Cit*. p.77.
[50] *Mangeclous. Op. Cit*. p. 363. Voir aussi la page 233.
[51] *Les Valeureux. Op. Cit*. p. 213.
[52] *Ibid*. p. 21
[53] *Mangeclous. Op. Cit*. p. 147.
[54] *Ibid*. p. 123.
[55] *Ibid*. p. 24.
[56] *Ibid*. p.111.
[57] *Ibid*. p. 314.
[58] Petr KRÁL. *Les burlesques ou la parade des somnambules*. Paris : Stock, 1986. p. 121.
[59] *Solal. Op. Cit*. p. 315.
[60] *Ibid*. p. 326.
[61] *Mangeclous. Op. Cit*. p. 239.

glissements semblent alors traduire l'inadéquation des personnages à une réalité à laquelle ils ne parviennent pas à adhérer et tentent d'échapper, à l'instar du héros burlesque.

Comme le suggère la critique cohénienne, la figure de Charlot est donc bien présente, en creux, dans l'œuvre romanesque. Cohen donne à ses Valeureux certains traits de l'acteur burlesque, afin peut-être de renouer avec une forme de spontanéité, d'énergie, mais aussi de légèreté. A partir de là, on peut se demander si le cinéma burlesque de Chaplin ne sert pas aussi de modèle à une écriture qui cherche à se libérer d'autres contraintes, celles qui pèsent sur le roman.

Une écriture burlesque ?

Une esthétique du gag

Dans *Mort de Charlot*, Cohen nous décrit Chaplin, ayant revêtu, pour reconquérir Mary, une jaquette, un faux col et des guêtres chaussettes[63]. À mesure qu'il progresse, les mailles de la guêtre se défont, l'obligeant à soulever, « *avec une candeur patiente* », son pied entravé. On a vu dans ce fil la métaphore de toutes les entraves que le réel fait peser sur le héros burlesque et son désir de liberté. On peut aussi y lire une métaphore des lois de la narration qui, pour Cohen, entravent la créativité du romancier, et font échec à la naissance d'une parole spontanée. Cette critique est clairement formulée dans *Mangeclous*, où le narrateur regrette de ne pouvoir écrire « *un livre où, sans nécessité de suivre une action,* [il] *raconterait infiniment de petites histoires valeureuses sans liens les unes avec les autres* »[64]. Autrement dit, Cohen semble rêver ici d'une écriture calquée sur le rythme du cinéma burlesque, qui cumule les gags, et ne parvient jamais à s'organiser en intrigue. Pour Emmanuel Dreux, le gag opère en effet une « *subversion de la logique narrative* »[65], qui permet de rompre le fil du récit.

On peut voir *Mort de Charlot* comme une première tentative pour rompre ce fil. Le texte de Cohen procède en effet par assemblage de séquences indépendantes, sans que l'on puisse véritablement établir de relation de cause à effet de l'une à l'autre. Ce mode de fonctionnement est d'ailleurs mis en abyme à l'intérieur du récit, lorsque Charlot assiste à une séance d'actualités au cinéma[66]. Des dromadaires voisinent alors avec « *une démonstration de*

[62] *Ibid*. p. 350.
[63] *Mort de Charlot. Op. Cit*. p. 16.
[64] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 52.
[65] Emmanuel DREUX. *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris : L'Harmattan, 2007. p. 74.
[66] *Mort de Charlot. Op. Cit.* p. 19-21.

football au ralenti » et une « *reine de beauté de l'Arkansas* », le « *sultan du Maroc* » avec « *Clémenceau* » et des publicités pour des voitures ou des cigarettes, sans que l'on puisse donner la moindre cohérence à ce flux d'images, qui finit par sombrer dans une incongruité toute burlesque. Ce monde « *sans pesanteur* »[67], qui mélange allègrement les lieux et les époques, produit chez le spectateur une impression de légèreté, identique à celle dont rêve Charlot quand il lève le pied, pour se libérer du fil de sa guêtre.

Dans l'œuvre romanesque, ce sont les histoires valeureuses qui permettent à Cohen de s'émanciper de la logique narrative. Elles obéissent au même principe d'accumulation que celui qui régit l'enchaînement des gags dans les films burlesques. Cohen décide ainsi de les abréger à sa guise, opérant des coupes franches entre les différentes séquences, sans s'embarrasser d'autres justifications : « *fin de l'histoire de Salomon* »[68], « *assez sur Mangeclous* »[69], « *encore ceci* »[70]. C'est avec la même désinvolture qu'il ressuscite Saltiel et Salomon au début de *Mangeclous*[71], comme dans les *cartoons*, auxquels le cinéma burlesque servira de modèle. A certains moments, il semble même vouloir accélérer le mouvement, comme pour imprimer à son récit le rythme effréné de la pellicule burlesque, qui fait se succéder les gags jusqu'à saturation. C'est le cas quand il raconte les mésaventures des Valeureux au Salève dans *Mangeclous*, pris tout à coup d'une étrange « *hâte de finir* »[72]. Cet emballement se fait aux dépens de la psychologie des personnages, réduits à n'être que de simples silhouettes.

Le refus de la psychologie.

Indifférent aux lois du récit, le cinéma burlesque l'est également à celles de la psychologie, donnant la primauté au gag et à l'action des personnages, lesquels sont bien souvent de simples silhouettes, aisément identifiables par le public grâce à un certain nombre de traits fixes, à l'image de Chaplin, de sa canne et de son melon.

Ces silhouettes burlesques rappellent celles des cinq cousins céphaloniens, qui n'évoluent guère d'une œuvre à l'autre, au point que Cohen, dans *Mangeclous*[73] et dans *Les*

[67] *Ibid*. p. 20.
[68] *Solal. Op. Cit.* p. 253.
[69] *Les Valeureux. Op. Cit.* p. 28.
[70] *Ibid.* p. 91.
[71] *Mangeclous. Op. Cit.* p.13.
[72] *Ibid*. p. 382.
[73] *Ibid.* p.46.

Valeureux[74], peut reprendre mot pour mot, et sous forme de simples notes, les portraits qu'il a dressés de ses personnages dans *Solal*. Ces portraits ne laissent d'ailleurs guère de place à la caractérisation psychologique. Saltiel est un petit vieillard naïf, dont le cerveau bouillonne d'inventions inutiles. Salomon se définit entièrement par sa bonté et son ingénuité qui en font le bouc émissaire du groupe. La description se fait encore plus sommaire en ce qui concerne Mattathias, réduit à son avarice, et Michaël, le séducteur. Seul Mangeclous, célèbre pour son appétit et son éloquence[75], semble présenter une psychologie plus complexe.

Pour figer davantage encore la silhouette de ses héros, Cohen prend également soin de les associer chacun à un costume et à des particularités physiques qui leur sont propres. D'un roman à l'autre, le lecteur gardera ainsi en mémoire la rigole crânienne de Mangeclous, sa barbe fourchue, ses « *immenses pieds nus* » aux orteils démesurément écartés et son haut de forme[76], la « *toque de castor posée obliquement* » sur le crâne de Saltiel, sa « *houppe de cheveux blancs*», ses « *culottes courtes* » et sa « *redingote noisette toujours fleurie d'une touffe de jasmin* »[77], ainsi que la silhouette dodue de Salomon, son « *épi frontal de cheveux toujours dressé* », son nez retroussé, « *son ventre rondelet* », « *sa courte veste verte, ses culottes rouges bouffantes* »[78]. Mattathias porte les stigmates de son avarice jusque dans ses « *oreilles écartées et pointues qui semblaient vouloir tout écouter pour en tirer immédiat profit* »[79], et dans ses yeux bleus « *devenus louches à force de regarder sans cesse dans les coins pour y trouver des portefeuilles perdus* »[80]. Michaël est tout de suite identifiable à ses « *grosses moustaches teintes en noir et recourbées comme un croissant de boulanger* »[81], à sa fustanelle plissée et à ses « *babouches à pointe recourbée et surmontée d'un pompom rouge* »[82]. Ces costumes et ces particularités contribuent à figer les personnages dans une identité qui semble définitive.

Cette fixité n'empêche toutefois pas une certaine mobilité et une certaine plasticité dans l'utilisation qui est faite de ces silhouettes, comme le prouvent les costumes divers et variés à disposition dans la loge des Valeureux. Cette large panoplie permet au metteur en

[74] *Les Valeureux. Op. Cit*. p. 79.
[75] *Ibid.* p. 23.
[76] *Ibid*. p. 22.
[77] *Ibid*. p. 81.
[78] *Ibid*. p. 89.
[79] *Ibid.* p. 81.
[80] *Ibid*. p. 86.
[81] *Ibid.* p. 88.
[82] *Ibid*. p. 88.

scène qu'est Cohen de varier la distribution des rôles à l'infini, alimentant le flux d'une écriture qui fonctionne moins sur un axe linéaire, que sur une temporalité circulaire.

Une temporalité burlesque

Emmanuel Dreux compare le fonctionnement de l'œuvre burlesque à un rhizome[83], où chaque gag constituerait une « *excroissance* », un « *bourgeonnement* » sur une « *arborescence* » ouverte à tous les possibles. Maxime Decout emprunte lui aussi cette image à Deleuze pour décrire l'œuvre, toujours inachevée, de Cohen[84]. Cette image est particulièrement juste en ce qui concerne les histoires valeureuses. Les « *encore ceci* »[85], « *encore un détail* »[86], qui rythment l'écriture de certains chapitres des *Valeureux*, trahit ce désir d'« *en remettre sans fin* », pour reprendre l'expression de Cohen[87], quitte à en revenir au point de départ. Certains gags se répètent ainsi d'une œuvre à l'autre. L'irruption de la troupe valeureuse au ministère des Affaires étrangères dans *Solal*[88] donnera naissance à d'autres bourgeons, lorsque les cinq cousins s'introduisent à la S.D.N. dans *Mangeclous*[89], puis dans *Belle du Seigneur*[90]. Dans *Mangeclous,* cette première excroissance en génère une seconde, lorsque Scipion et Jérémie parviennent à se faire recevoir du comte de Surville[91], anticipant et redoublant l'effet d'un gag qui finit par générer un sentiment de redite chez le spectateur.

Ces redites inscrivent les histoires valeureuses dans une temporalité circulaire, caractéristique de l'écriture burlesque. Selon Petr Král, le temps burlesque est en effet « *un temps circulaire* », celui « *d'un recommencement permanent* » où « *chaque fin de film* […] *n'est qu'un cessez le feu temporaire* » et où le comique, « *quelle que soit la fin de son aventure* », « *réapparaîtra devant nous dans le film suivant, sans avoir changé d'une ride ni d'un pli sur son vêtement* »[92]. Adolphe Nysenholc évoque pour sa part la montre de Charlot qui, imitant en cela sa démarche, revient sans cesse à son point de départ, le maintenant dans un éternel présent, celui de l'instant[93]. Il en va de même pour les Valeureux, dont les

[83] *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste. Op. Cit*. p. 68.
[84] Maxime DECOUT. *Albert Cohen. Les fictions de la judéité*. p. 35. Paris : Classiques Garnier, 2015. p. 35.
[85] *Les Valeureux. Op. Cit*. p. 91
[86] *Ibid*. p. 87.
[87] Albert COHEN. « Je suis un archer qui tire dans le noir ». Cité par Maxime Decout. *Op. Cit.* p. 35.
[88] *Solal. Op. Cit.* p. 256.
[89] *Mangeclous. Op. Cit*. p. 286.
[90] *Belle du Seigneur. Op. Cit.* p. 277.
[91] *Mangeclous. Op. Cit*. p. 227.
[92] *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème*. *Op. Cit.* p.189
[93] Adolphe NYSENHOLC. *Charles Chaplin ou la légende des images*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1987. p. 38.

tournoiements incessants[94] miment une temporalité qui les reconduit sans cesse à Céphalonie, pour y recevoir le télégramme qui réactivera le mouvement vers l'Occident. Ces tournoiements rappellent d'ailleurs une gestuelle déjà observés à propos du vaudeville. Ce faisant ils échappent au temps qui passe, pour, à l'image de l'acteur burlesque, rester d'éternels enfants. Il n'est que de penser à la renaissance de Saltiel et Salomon, qui n'a de logique que si on l'inscrit dans cette temporalité de l'instant. La temporalité burlesque de ce point de vue peut être vue comme une manière de se libérer de la pesanteur de l'existence, et de la linéarité qui conduira Solal et Ariane à la mort dans *Belle du Seigneur*. C'est d'ailleurs bien pour lutter contre l'angoisse du temps qui passe que Cohen prétend écrire *Les Valeureux*[95].

Le cinéma burlesque et son esthétique du gag nourrissent également l'écriture de Cohen, dans son rejet de la linéarité et dans ses rêves d'inachèvement. Mais sur l'écran du cinéma valeureux, c'est peut-être une angoisse plus métaphysique qui se joue. Sur ces silhouettes burlesques, figées une fois pour toute dans un éternel présent, l'écrivain projette aussi son désir, enfantin, d'échapper au devenir et de rompre le fil du temps qui passe. Sur un autre plan, tout aussi fantasmatique, la pantomime burlesque rencontre également la sensibilité juive du romancier, à laquelle elle sert de miroir, mais aussi d'échappatoire.

Le burlesque, au miroir de la judéité

« Charlie schlemiel »

Pour un certain nombre de critiques[96], Charlot doit beaucoup à une figure du folklore juif, à laquelle on a souvent comparé les Valeureux[97] : le *schlemiel*. Le *schlemiel* c'est le maladroit, le malchanceux, celui dont « *la tartine tombe toujours du côté du beurre* » pour reprendre l'image de Marcel Martin dans l'ouvrage qu'il consacre à Chaplin[98].

Les Valeureux semblent frappés par la même malédiction. Salomon est sans doute celui qui, de ce point de vue, s'avère le plus malchanceux. Dans *Solal*, alors qu'il s'évente

[94] On ne compte plus les passages où les Valeureux se mettent à tournoyer sur eux-mêmes. Voir *Mangeclous* (*Op. Cit*. p. 38) où même les oreilles de Mattathias sont soudainement saisies d'un mouvement de rotation (*Op. Cit.* p.237), *Les Valeureux* où Salomon se transforme en « *toton humain* » (*Op. Cit*. p. 187-188)

[95] *Les Valeureux. Op. Cit.* p.225-226.

[96] Les frères Tharaud sont les premiers à avoir mis en évidence les liens qui unissent le personnage de Charlot au *schlemiel.* Voir aussi le chapitre qu'Adolphe NYSENHOLC consacre à « Charlie Schlemiel » dans *Charles Chaplin, la légende des images*. *Op. Cit.* p.133.

[97] Voir sur ce point Judith KAUFFMANN (*Grotesque et marginalité : variations sur Albert Cohen et l'effet Mangeclous*. Bern : P. Lang, 1999. p. 192) et Denis GOITEIN-GALPERIN. (*Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*) Paris : Nizet, 1982. p.182-183.

[98] Marcel MARTIN. *Charlie Chaplin*. Paris : H. Veyrier, 1984. p.21.

avec la savonnette qu'il a cru bon de placer dans la poche de son costume, il glisse et tombe lourdement[99]. Dans *Mangeclous*, il s'entrave dans son manteau en poils de chèvre[100]. Dans *Les Valeureux*, il chute après une courbette[101], ou dégringole après s'être incliné[102]. Sa maladresse acquiert même une dimension légendaire[103] quand Mangeclous raconte comment il est tombé dans les coulisses de son trombone, et comment on a dû l'en retirer « *à la fourchette, comme un escargot* ». Saltiel n'est pas en reste de malchance. Dans *Solal*, alors qu'il cherche une issue à la porte tournante qui barre l'entrée du journal fondé par son neveu, il en accélère la rotation en se mettant à courir en sens inverse, avant de prendre son élan et de chuter lourdement dans l'escalier[104].

Aux chutes s'ajoute encore la lutte opposant l'acteur burlesque au monde des objets, qui bien souvent s'individualisent, se dérèglent et finissent même par se retourner contre lui. L'épisode de Kfar-Saltiel fournit ainsi matière à plusieurs épisodes burlesques. La faux de Salomon, « *mal dirigée* », finit par lui trancher le pied[105]. Saltiel, s'étant saisi d'un lasso pour capturer un arabe lors de l'attaque de la colonie, n'attrape que lui-même, manquant même de s'étrangler[106]. S'étant par la suite muni d'une « *fronde à éperviers* », il tue « *d'une pierre bien entrée dans l'œil, l'unique chameau de la colonie qui était derrière lui* »[107]. Les démêlés de Salomon avec son cheval[108] semblent, quant à eux, directement inspirés de la scène finale de *Go West*, qui voit Keaton aux prises avec un animal tout aussi récalcitrant. Il en va de même pour l'expédition dans les montagnes du Salève. Alors que les Valeureux se sont procuré tous les objets nécessaires à leur expédition _ parmi lesquels on citera, dans une liste qui n'est pas sans rappeler l'inventivité toute poétique d'un Keaton ou d'un Chaplin, « *des blousons de cuir en rhinocéros avec manches à pivot permettant des mouvements aisés dans les précipices* », « *un œuf à thé dont* », par manque de sens pratique, « *ils supposèrent qu'il devait servir de douche portative* », ainsi qu'« *un appareil cinématographiqu*e », sans doute pour filmer leurs exploits[109] _ une série de catastrophes vient déjouer toutes leurs précautions. Le réchaud explose, des insectes divers et variés envahissent la tente alors que les cinq cousins sont

[99] *Solal. Op. Cit*. p. 253.
[100] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 205.
[101] *Les Valeureux.* p. 113.
[102] *Ibid.* p. 121.
[103] L'épisode est raconté successivement dans *Solal* (*Op. Cit.* p. 31), *Mangeclous* (*Op. Cit.* p. 353) et *Les Valeureux* (*Op. Cit.* p. 93)
[104] *Solal. Op. Cit.* p. 305-306.
[105] *Ibid.* p. 427.
[106] *Ibid.* p. 436
[107] *Ibid.* p. 436.
[108] *Ibid.* p. 435.
[109] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 380.

ficelés dans leurs sacs de couchage, les pièges à perce-oreilles ne fonctionnent pas et une vache vient finalement brouter leur abri de fortune, avant que celui-ci ne finisse par s'envoler[110].

Jean Mitry voit dans cette révolte des objets l'un des principaux ressorts du comique chaplinesque[111]. Il cite en exemple la scène d'*Une journée de plaisir*, dans laquelle Charlot s'affaire, en vain, à déplier une chaise longue pour finir par la jeter à la mer. Cette scène semble également avoir retenu l'attention d'Albert Cohen dans *Mort de Charlot* [112]. La chaise longue y devient le symbole de la société, dont le *schlemiel* s'efforce de démonter les rouages, sans parvenir à les comprendre, rendu pour finir à sa condition d'inadapté. En cela, la scène qui se joue sur l'écran revêt sans doute une signification particulière pour le spectateur juif qu'est Cohen, peut-être moins parce qu'elle puise ses racines dans un folklore qui lui est familier, que parce qu'elle est le reflet de sa propre condition.

La lutte de David contre Goliath.

Dans son ouvrage sur *La Tradition cachée*, Hannah Arendt fait de Charlot, et du *schlemiel,* une figure du paria. Pour elle, Chaplin « *dès ses tout premiers films* […] *met en scène le conflit incessant du petit homme avec les tenants de la loi et de l'ordre* », illustrant « *la peur ancestrale du Juif vis-à-vis de la police, incarnation de l'hostilité du monde* » à son égard[113]. Pour Petr Král, dans *Les Burlesques ou la parade des somnambules*, l'expérience du burlesque rejoint celle du peuple juif, « *en butte à une Loi qui n'est pas la sienne* » et le condamne à la marginalité[114]. C'est ce qui explique sans doute que Charlie Chaplin, à défaut de l'être, ait pu passer pour Juif aux yeux du public.

Cette confusion alimente l'imaginaire de Cohen. Dans *Belle du Seigneur*, pour qualifier le regard de Charlot, il substitue même le néologisme « *intellijuif* »[115] à l'adjectif « *intelligent* »[116], utilisé dans le récit de 1923, renforçant un peu plus le processus d'identification. En tant que Juif, Charlot est tour à tour victime des « *coups de pied capitalistes* »[117] de son patron, Jéroboam Smith, puis il devient la cible de la police, donnée comme son « *éternel suivant* », avant d'être traîné par les « *défenseurs des Règles* » « *devant*

[110] *Ibid.* p. 382-383.
[111] Jean MITRY. *Charlot ou la fabulation chaplinesque*. Paris : Editions universitaires, 1957. p. 66-69.
[112] *Mort de Charlot. Op. Cit.* p. 19.
[113] Hannah ARENDT. *La Tradition cachée : le Juif comme paria*. Paris : Christian Bourgeois, 1987. p.201.
[114] *Les Burlesques ou la parade des somnambules. Op. Cit.* p. 35.
[115] *Belle du Seigneur. Op. Cit.* p.841.
[116] *Mort de Charlot. Op. Cit.* p. 17
[117] *Ibid.* p.12, p.15.

le Comité de Salut Bourgeois » et condamné à mort[118]. Charlot, à l'image du héros burlesque, devient ici une figure du faible luttant, à armes inégales, contre le fort, de David persécuté par une société qui prend des allures de Goliath. Chassé de partout, il fusionne d'ailleurs dans *Mort de Charlot* avec une autre figure de la malédiction juive, le Juif errant[119].

La foule, qui poursuit les Valeureux en toutes circonstances, contribue elle aussi à en faire des suspects, voire même des boucs émissaires. Dans *Solal*, la troupe fait ainsi son entrée au ministère des Affaires étrangères sous les moqueries d'une foule qui ne cesse de s'accroître[120]. Il en est de même quand ils se rendent au Crédit Suisse dans *Mangeclous*[121]. Cette « *multitude rigoleuse et hurlante* » de « *vieilles femmes, fillettes, soldats, chiens, gamins* », de « *bicyclistes* », mais aussi de « *gendarmes* »[122], que l'on trouve en permanence dans leur sillage, fonctionne sur le schéma de la poursuite burlesque, mis en évidence par Emmanuel Dreux[123] et Petr Král, où l'individu se trouve confronté à une foule hostile, qui vient saturer l'écran[124].

Les Valeureux, à l'instar de Charlot, sont encore poursuivis par la police. Dans l'œuvre romanesque, la peur du gendarme semble même inhérente à la condition juive. Jérémie, l'autre Juif errant de l'œuvre, les évite, depuis que des policiers allemands lui ont cassé les dents[125]. Saltiel, alors qu'il assiste à une réception au ministère des Affaires étrangères, s'étonne pour sa part de ne pas être arrêté[126]. Deux domestiques se chargeront de le mettre à la porte, donnant à sa vie l'unité qui est celle de Charlot[127]. Il sera d'ailleurs interpellé avec l'ensemble de la troupe, sur le chemin du Crédit Suisse, pour une vérification d'identité[128]. Scipion devient quant à lui suspect à mesure qu'il acquiert des traits sémites[129], à moins que ce ne soit l'inverse. Il est conduit au poste pour avoir chanté sur les rives du lac de

[118] *Mort de Charlot. Op. Cit.* p. 21-22.
[119] Marcel MARTIN établit lui aussi un parallèle entre Charlot, surnommé « *the tramp* » (le vagabond) et ce personnage issu de la tradition culturelle juive. *Charlie Chaplin. Op. Cit.* p. 20.
[120] *Solal. Op. Cit.* p. 254.
[121] *Mangeclous. Op. Cit*. p. 372.
[122] *Ibid.* p.372-373.
[123] Emmanuel DREUX. *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. *Op. Cit.* p.131.
[124] *Le Burlesque ou morale de la tarte à la crème. Op. Cit.* p. 197.
[125] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 197.
[126] *Solal. Op. Cit.* p. 311.
[127] *Ibid.* p. 328.
[128] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 374.
[129] *Ibid.* p. 193. « *Son âme offensée devenait juive* ».

Genève[130], éconduit par un gendarme, à qui il avait simplement demandé son chemin, fouillé par un autre, en faction devant le Palais des Nations[131].

Mangeclous se charge toutefois de venger, du moins en songe, ses compagnons d'infortune. Dans une scène qui n'a rien à envier à Chaplin bottant les fesses de la police dans *Easy Street*, il rêve en effet de boxer et de mettre « *knock out* » des policiers allemands, peut-être ceux qui ont frappé Jérémie[132]. David prend alors une revanche toute symbolique contre Goliath. Le rêve de Mangeclous remplit clairement un rôle compensatoire. On peut se demander si le cinéma burlesque n'a pas la même fonction pour Cohen, lui permettant de saboter, sur l'écran de son imagination, la société qui rejette ses Juifs, et de subvertir ainsi la réalité.

La subversion burlesque

Sur l'écran du cinéma burlesque, tout semble en effet être permis. Le geste burlesque nous rappelle Emmanuel Dreux est un geste subversif par essence. Il cite, à l'appui, la lutte qui oppose Charlot à la machine dans *Les Temps Modernes*. Ne parvenant pas à se conformer aux mouvements de la machine, Charlot préfère la saboter[133]. Le héros burlesque prend ainsi sa revanche sur la Loi qui l'exclut de la société.

Dérégler la mécanique occidentale, telle semble bien être la fonction des Valeureux dans l'œuvre de Cohen. Nombre de scènes reprennent ainsi un schéma burlesque éprouvé, celui du trouble-fête. A l'instar de Chaplin dans *City Lights*, ou de Peter Sellers dans *The Party*, Cohen semble prendre un malin plaisir à introduire ses Valeureux dans des palaces, des ministères ou des soirées mondaines pour les saboter, créant des situations burlesques par leur incongruité. L'épisode du Ritz dans *Mangeclous* donne ainsi lieu à une séquence, digne des Marx Brothers, dont l'anarchisme débridé et la « *révolte intégrale* » [134] ont été célébrés par Antonin Artaud. Les Valeureux sont littéralement déchaînés, au point que même Saltiel ne parvient pas à ramener de la décence dans ses troupes[135]. Mangeclous en particulier semble avoir oublié toute convenance. Il n'hésite pas à quitter ses chaussures pour être plus à l'aise, à roter bruyamment, à enfourner des petits fours dans ses poches, à interpeller le maître d'hôtel

[130] *Ibid.* p. 192.
[131] *Ibid.* p. 216.
[132] *Ibid.* p. 74.
[133] *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste. Op. Cit.* p. 155.
[134] Antonin ARTAUD. « Les Frères Marx » in *Œuvres*. Paris : Quarto, Gallimard, 2004.
[135] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 353.

et à s'empiffrer des deux mains[136]. Puis, pour justifier le prix des chambres payées par Solal, les Valeureux opèrent, toujours sous le commandement de Mangeclous, une véritable mise à sac du palace, faisant une razzia sur le papier hygiénique, rabotant les tapis, dévissant les ampoules, mettant tout sens dessus dessous, et inondant pour finir la salle de bain[137]. Ce désordre burlesque doit faire éclater les bienséances, mettre à mal les conventions sociales, dérégler tout ce qui est mécanique, en un mot tout ce qui exclut le Juif de son bon fonctionnement.

Dans *Solal,* la « *cohorte grotesque* » des Valeureux pénètre cette fois-ci dans l'« *antichambre rouge et or* » du ministère des Affaires étrangères, déréglant d'autres « *cohortes » « mécaniques et policées* »[138], celles du pouvoir occidental. Ce schéma se reproduit dans *Mangeclous*. Ce sont d'abord Jérémie et Scipion, qui, se faisant passer pour des délégués argentins, parviennent à entrer à la S.D.N. et à se faire recevoir du comte de Surville. Les questions naïves de Scipion, demandant à Surville ce que fait la S.D.N. en cas de guerre, permettent alors à Cohen de démonter la mécanique bien huilée d'un langage diplomatique, qu'il connaît bien, pour en révéler les faux semblants, et la vacuité[139]. Ils seront suivis par les cinq cousins céphaloniens, dûment déguisés pour l'occasion, « *Salomon, en champion de tennis, Mattathias en pêcheur de morues, Mangeclous en roi nègre civilisé, Michaël en gendarme d'opérette, et Saltiel, inexprimable de courtoise gravité* »[140], bien loin de l'esprit de sérieux qui devrait présider à une telle institution. Cette seconde intrusion révèle la bêtise de Petresco, le « *fonctionnaire albinos merveilleusement rasé* »[141], qui, habitué à répéter mécaniquement les phrases de ses supérieurs hiérarchiques, reste bouche bée devant ces « *huluberlus* », qui viennent déranger tous ses schémas de pensée. L'espace d'un instant, Cohen tient alors sa revanche sur les tenants de la loi et de l'ordre occidental, ridiculisés par ses clowns.

La figure de Chaplin n'est donc pas seulement l'occasion pour Cohen d'un ballon d'essai littéraire. Elle sert aussi de matrice à son imaginaire, et à l'œuvre romanesque à venir. A l'instar de ce qui se passe dans les films burlesques, Charlot et les Valeureux lui permettent

[136] *Ibid*. p. 352.
[137] *Ibid.* p. 366-367.
[138] *Ibid.* p. 267.
[139] *Mangeclous. Op. Cit.* p. 242.
[140] *Ibid.* p.286.
[141] *Ibid.* p. 284.

de faire éclater toutes les contraintes qui pèsent sur l'homme occidental, englué dans une vie mécanique. En cela, sa démarche rejoint bien celle des poètes surréalistes, qui, dans la lignée d'Artaud, célèbrent la force subversive du burlesque. Ce dérèglement touche aussi l'écriture. Charlot et les Valeureux permettent à Cohen de se libérer des lois du roman et de son exigence de linéarité. Le temps burlesque c'est le temps de la circularité, celui qui permet d'échapper à la mort, dans une éternelle frénésie, qui ressuscite aussi, d'une certaine manière, l'enfance de l'art. Mais, plus profondément, le burlesque, parce qu'il met en scène des inaptes et des parias, touche sans doute la sensibilité juive de l'écrivain. Sur l'écran où il projette son « *petit cinéma* » valeureux, Cohen rêve alors, l'espace d'un instant, la revanche de David contre Goliath. Ses « Charlots sépharades » possèdent certainement, de ce point de vue, l'énergie libératrice d'une tarte à la crème lancée au visage de l'Occident.