

**Contre une littérature de l'épuisement**  
*Solal* ou l'ivresse de l'aventure  
**Saying no to a literature of exhaustion**  
*Solal*, or the rapture of adventure

Maxime Decout

Volume 44, Number 1, Winter 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1018467ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1018467ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Decout, M. (2013). Contre une littérature de l'épuisement : *Solal* ou l'ivresse de l'aventure. *Études littéraires*, 44(1), 81–92. <https://doi.org/10.7202/1018467ar>

Article abstract

While the early 20<sup>th</sup> century favours an internalisation of adventure that weakens its standing in the real world, Albert Cohen's *Solal* goes against any expression of literature that would condone exhaustion. With *Solal*, the hero, anchoring the romantic, this tale attempts to juggle together all possible types of adventure: epic, chivalrous, amorous, social, mythical, biblical, imaginary, discursive, symbolic... Cohen's novel calls upon and tests inter-textual models of adventure to recast their possibilities. This all-out game is in fact the birth of a new approach to writing novels that will culminate with the author's masterpiece, *Belle du Seigneur*.



Contre une littérature  
de l'épuisement :  
*Solal* ou l'ivresse de l'aventure

MAXIME DECOUT

Au moment même où la littérature semble, avec le triomphe de *La Recherche* et d'*Ulysse*, penser l'aventure dans l'ordre du possible plus que de l'effectif, et refonder le romanesque dans les méandres de la conscience, apparaissent deux romans presque anachroniques, à rebours : *Solal* et *Mangeclous* d'Albert Cohen. Faisant du héros qu'est Solal le pivot du romanesque, ces textes tentent le pari risqué d'un récit qui voudrait maintenir ensemble toutes les formes possibles de l'aventure. Souvent héroïque, chevaleresque, mythique ou biblique, cette aventure plurielle apparaît comme une impérative nécessité, appuyée sur une synergie entre sa réalisation concrète et sa présence sous forme de virtualité. Avec ces deux romans, Cohen multiplie, pour les essayer et les mettre à l'épreuve, les modèles intertextuels de l'aventure pour en refonder les possibilités. Le romanesque foisonnant ne semble alors pas exclure, comme dans nombre d'autres récits, l'aventure imaginaire, intérieure ou symbolique. D'autant que l'aventure est toujours aussi une aventure de la pensée et de la parole, pour Solal qui se définit autant par son faire que son dire. Sujet maître de lui, qui ne cesse de s'affirmer, le héros engendre un romanesque démultiplié. C'est ce romanesque inépuisable que Cohen érige contre l'épuisement, caractéristique d'une certaine modernité qui, comme l'explique Dominique Rabaté<sup>1</sup>, a mis en doute la parole et le sujet, à travers une voix narrative incertaine en quête d'une place au sein d'un discours qu'elle ne maîtrise plus tout à fait. Le premier roman de Cohen réalise ainsi une synthèse étonnante et novatrice de l'aventure réelle et de l'aventure intérieure et symbolique. Ce sont ces hybridations singulières qui disent que l'aventure concrète, si elle tend à être *persona non grata* au début du XX<sup>e</sup> siècle, demeure une possibilité du roman non antagoniste de son intériorisation. *Solal* et *Mangeclous* semblent de ce fait annoncer le mariage encore plus radical de ces notions perçues comme antagonistes dans *Belle du Seigneur*, où le monologue intérieur envahit le récit sans pour autant, comme chez Joyce, évincer l'aventure romanesque.

---

1 Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

### **D'une aventure sociale dérégulée à une aventure identitaire exacerbée**

En 1930, *Solal* se présente comme un anachronique roman d'apprentissage. C'est l'ascension sociale, depuis le plus bas niveau, d'un héros aux multiples qualités, qui structure l'intrigue dans la plus pure tradition du XIXe siècle. Deux principaux modèles sont en effet convoqués : *Les Confessions* et *Le Rouge et le Noir*. Le schéma social sous-jacent est identique : un paria s'élève dans une société fermée. Julien, à plusieurs reprises, s'identifie au vicaire savoyard, comme Solal qui affirme sa filiation avec les exclus devant « la statue officielle et romaine du vagabond pisseux traqué par les officiels » (S, 107). L'arrière-plan du parcours social de Solal consonne ainsi avec celui de Julien où s'opposent les ultras de la Restauration et les libéraux. Chez Cohen, à côté de l'aristocratique famille Sarles, Maussane incarne un socialisme libéral, et c'est sur cette toile de fond que *Solal* apparaît comme un mode d'emploi de la réussite sociale. Les aventures de Solal, comme celles de Julien, s'originent de la sorte dans l'opposition de classe :

Je ne connais personne ici. Tandis qu'à Paris. À Paris je ne connais personne non plus d'ailleurs. Tu sais ce qu'il a dit votre Pascal : « Que la noblesse est un grand avantage qui, dès dix-huit ans, met un homme en passe d'être connu et respecté, comme un autre pourrait avoir mérité à cinquante ans. C'est trente ans gagnés sans peine. » Ils ont tous de l'avance. Ils ont des pères implantés ou des amis. En tout cas une patrie<sup>2</sup>.

Si l'ironie dégonfle le stéréotype de la montée à la capitale, la question du mérite personnel, comme chez Rousseau et Stendhal, fonde la poétique de l'aventure. Cette aventure sociale se traduit par le franchissement successif des échelons par Solal. Sa carrière politique est fulgurante : d'abord engagé comme secrétaire (S, 151), il devient député socialiste avant qu'on ne lui propose un poste de ministre du Travail. C'est donc avec une certaine désinvolture que Cohen envisage cette ascension, bâtie en dépit de tout réalisme. Toutes les difficultés sont peu à peu écartées avec une facilité extrême, si bien que l'aventure sociale semble reléguée à l'arrière-plan et ne plus être aussi centrale qu'elle a pu l'être dans le roman d'apprentissage. La politique s'esquisse, s'essaye et s'épuise : son aventure est une possibilité qui ne pourra pas être l'unique centre de gravité du roman.

Car Solal méprise sa réussite sociale autant qu'il la désire. Il la traite avec un détachement extrême, ne pouvant jamais s'en satisfaire et provoquant sans cesse de lui-même ses chutes. C'est la rancœur de réussir qui le caractérise quand *Le Rouge et le Noir* s'achevait sur le ressentiment d'avoir échoué. Une seule règle pour Solal : « l'attrait de l'échec<sup>3</sup> ». Un tropisme irrésistible pour le gouffre, qui vient dynamiter l'aventure sociale et sa courbe ascensionnelle rectiligne. Solal exulte et manifeste sa différence et ses excès par tous ses pores. Le jeu social ne peut chez lui qu'être passager. Plus que Julien, qui chute une seule fois lors de sa tentative de meurtre sur Mme de Rénal, Solal cultive le grand écart et ne cesse de monter et de descendre sur l'échelle sociale. Cette sinusoïde dérégulée et presque folle, faisant

2 Albert Cohen, *Solal*, Paris, Gallimard (Folio), 1981 [1930], p. 139. Désormais, les références à *Solal* seront indiquées dans le corps du texte par la lettre S, suivie du numéro de la page.

3 Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1968], p. 389.

passer Solal de la vie luxueuse à celle du paria et vice-versa, à travers un héros qu'aucun extrême ne peut satisfaire, fonde la spécificité de l'aventure romanesque telle que le récit la pense.

Et le principal facteur jouant dans ce déplacement d'accent est la judéité. C'est elle qui refonde autrement les tensions sociales et identitaires propres à Rousseau et à Stendhal. Par conséquent, le paria et l'installé deviennent des positions existentielles fondées au regard de la valorisation éthique du nomade dans la Bible et de la déconsidération du sédentaire. Si l'aventure sociale passe au second plan, c'est donc qu'elle sert de matrice à l'aventure d'une identité déchirée. Le lien entre les deux dimensions est étroit puisque, Solal le sait, pour « en être », il faut être français. « Évidemment, se dit-il, le sénateur était gentil, français, sympathique, généreux, égoïste, naïf en somme. » (S, 154) « Français », même noyé dans la masse d'autres adjectifs, relégué au rang d'une qualité comme les autres, n'en appartient pas moins à « ces portes du langage par où l'idéologie et l'imaginaire pénètrent à grands flots<sup>4</sup> », que Barthes situe dans l'adjectif. Mot-signe, mot-balise, l'adjectif « français » fait saillie dans le récit de l'ascension sociale et écarte brutalement les deux battants de la question de l'origine. Lorsque Solal est naturalisé grâce à Maussane, la conséquence est identitaire plus que sociale : « Il se regarda attentivement dans la glace pour voir comment était fait un Gaulois » (S, 180). Une division entre un avant et un après. Devenir français, c'est quitter l'altérité consubstantielle du Juif pour une unification inquiétante dans le royaume de l'identique. C'est pourquoi Maussane l'avertit :

Pas d'ambiguïté. Français, uniquement français et tout ce que cela comporte. On vous jalouse, tenez-vous à carreau. Naturalisé, socialiste, demain ministre. [...] Comprenez-moi et ne me procurez pas le plaisir de lire des articles intitulés je ne sais pas moi «Les avatars familiaux du citoyen Solal », ou bien « L'oncle, les cacahouettes et le nouveau ministère Maussane ». (S, 329)

La judéité de Solal ne dérange donc pas Maussane en soi ; ce sont les répercussions dans l'opinion publique qui le gênent. Cohen souligne bien le fait qu'on peut être juif et social, tant que l'on souscrit aux canons occidentaux<sup>5</sup>. Le Juif « pur » en revanche est impensable. L'aventure sociale ne peut exister qu'à condition d'éteindre le Juif en soi : elle est un risque que Solal accepte seulement un temps de courir, avant, toujours, de s'en détourner.

C'est alors la honte identitaire qui devient le moteur même de la diégèse. Car ce sentiment domine Solal et résulte de la haine de sa part juive et de l'amour qu'il lui voue. Après l'échec de Saint-Germain, Solal peut en effet conclure : « Pourquoi avoir fait venir ces gens dans le souterrain ? Imbécile, il n'avait qu'à rester ministre ! Déjà pas mal. Et maintenant elle les méprisait et elle le méprisait en eux. » (S, 394) Il a honte des siens et honte d'être perçu à travers leur image : « La honte s'était emparée de toutes les régions et régnait, immobile et dévoratrice, pliant tout à sa loi, déformant toutes choses. » Ainsi le héros est-il divisé entre deux culpabilités, celle

---

4 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1973, p. 25.

5 Voir à ce sujet les analyses de Norman David Thau, *Romans de l'impossible identité. Être Juif en Europe occidentale (1918-1940)*, Berne, Peter Lang, 2001.

issue de sa fidélité aux Juifs et celle issue de sa fidélité à Aude et aux Occidentaux, mutuellement exclusives : il « avait le cœur trop ardent pour pouvoir choisir entre sa femme qu'il aimait et sa race qu'il aimait » (S, 395). C'est à cause de cette division permanente que l'aventure ne peut plus être uniquement une ligne droite vers le succès, mais devient une oscillation folle où les mêmes événements se répètent en écho au gré d'un Solal qui revient sans cesse vers les siens pour mieux les quitter à nouveau, dans un mouvement que Julien ignore entièrement.

### **De la condamnation de la séduction à l'impossibilité de la passion**

Un autre facteur de dépassement de l'aventure sociale est assurément son débordement, de tous côtés, par l'aventure amoureuse. Car, comme chez Stendhal ou dans une moindre mesure chez Rousseau, l'action en tant que telle, si elle est rythmée par la progression sociale du héros, est principalement soutenue par la passion amoureuse. Les relations de Solal avec Adrienne et Aude trouvent en effet écho dans celles de Rousseau avec Mme de Warens ou Mlle de Breil et celles de Julien avec Mme de Rénal et Mathilde. Et, dans chaque cas, l'aventure amoureuse se modèle sur les rivalités sociales. Dès la première apparition d'Aude, les pensées de Solal sont déterminées par l'aventure sociale qu'il est en train de vivre : « Il regardait cette fille, issue des possesseurs de terre. Il était le dépourvu. Tant mieux. Plus difficile le jeu, plus délicate la réussite. » (S, 129) La source de son élévation est son ambition personnelle qui va passer par les femmes. D'abord Adrienne, la mère, nouvelle Mme de Rénal, puis Aude la fantasque, nouvelle Mlle de la Mole<sup>6</sup>.

C'est ainsi la règle du désir mimétique qui relie aventure sociale et aventure amoureuse. Mais chez Cohen, la situation se renverse de manière ironique puisque c'est Aude qui en est la victime. Jalouse, elle interrompt un éloge de Solal fait par son fiancé, Jacques, éloge qui apparaissait comme une victoire du mérite personnel sur le social :

Ce qui l'agaçait le plus, c'était de voir Jacques sous le charme. Cette amitié subite et exagérée avait quelque chose de pénible. Depuis que Solal était là, Jacques faisait moins attention à elle. (S, 157)

S'esquisse ainsi une véritable rivalité amoureuse entre Aude et Jacques pour Solal. Le retournement est complet : c'est le parvenu qui, étrangement, devient le noyau focal de tous les désirs. Cette inversion fait sens : l'aventure sociale, dans ses facilités, est débordée par la thématique amoureuse. La rivalité dans la passion opère ainsi comme un catalyseur du désir de Solal et non exclusivement comme un motif social. Solal paraît en effet avoir toujours besoin d'un désir concurrent pour désirer : M. de Valdonne, Jacques de Nons ou Adrien dans *Mangeclous* et *Belle du Seigneur*. Et cela au-delà de toute idée d'ascension sociale comme le prouve l'évacuation de cette dynamique dans *Mangeclous* et *Belle du Seigneur*.

6 Pour une étude détaillée des proximités entre Cohen et Stendhal, voir Alain Schaffner, « La théorie de l'amour dans les romans d'Albert Cohen, un héritage stendhalien ? », *Cabiers Albert Cohen*, n° 5 (1995), p. 83-102, et Denise Goitein-Galperin, « Cohen, lecteur de Stendhal. Solal, Lamiel et Le Rouge et le Noir », *Cabiers Albert Cohen*, n° 3 (1993), p. 65-87.

Si le regard en arrière de Cohen sur le roman d'apprentissage ne lui a pas permis de refonder complètement sa poétique de l'aventure, c'est donc un autre modèle, plus désuet encore en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, qui joue : celui du roman d'amour et de chevalerie. Cet intertexte diffus parcourt l'œuvre, à travers d'implicites références à l'amour courtois comme à la chanson de geste, mais surtout à partir des actions du héros. *Le Rouge et le Noir* conjugue déjà ces deux dimensions de l'aventure. Si Julien escalade la fenêtre de Mme de Rénal puis celle de Mathilde, Solal quant à lui préfère utiliser un anachronique cheval comme moyen de séduction d'Adrienne et d'Aude. Dans les deux cas, c'est la séduction féminine qui est à l'origine des exploits les plus visibles du héros. La conquête d'une femme se mue en aventure épique, même si celle-ci demeure sous le contrôle lucide et ironique des intrusions d'auteur chez Stendhal et des pensées cyniques et désabusées de Solal chez Cohen. C'est pourquoi, répondant à un Julien Sorel qui affirme sa valeur en revêtant héroïquement les piliers de la cathédrale de Damas pour la Fête-Dieu, Solal s'illustre au cirque (S, 178-179). Le dompteur de tigres s'étant blessé, Solal lui vient au secours et soumet la bête sur la scène, acclamé par tous. Alors que dans *Le Rouge et le Noir* la scène demeure inséparable d'une lecture sociale, la scène chez Cohen est triomphe ironique de Solal devenu « Dionysos » (178) devant Aude séduite. Cohen utilise cette scène topique de la littérature d'aventure pour illustrer les réflexions précédentes de Solal sur la puissance de fascination de la force physique. La séduction, qui a fondé le romanesque, se voit de la sorte dévalorisée éthiquement : Solal ne pourra se satisfaire de cette autre aventure factice, qui est aventure du corps, de la chair et de la bête. L'épisode vaut pour une condamnation sans appel de cette aventure de la force à laquelle le héros fera tout pour renoncer<sup>7</sup>.

Pour sortir des restrictions d'une aventure sociale insuffisante à fonder le romanesque et d'une aventure de la séduction condamnée, Cohen n'a pas peur de plonger une fois encore dans une tradition déshéritée au XX<sup>e</sup> siècle : celle de l'amour-passion, de *Tristan et Yseult* à *Roméo et Juliette*. Pourtant l'amour, ce fondement romanesque par excellence, s'il commande la plupart des aventures les plus éclatantes et les plus chevaleresques, ne résiste pas dans le roman hors de l'instant. Seules les conquêtes épiques de la séduction engendrent l'événement. Hors de celles-ci, c'est l'ennui qui surgit et fait barre à toute nouveauté. À Adrienne, Solal dira : « Reste six ou sept ans peut-être (...). Mais désennuie-moi. » (S, 285) *Idem* dans la vie de misère à Paris avec Aude : « Il fallait de l'inédit et il n'y avait plus d'inédit. » (S, 414) Car la vie conjugale est une vie formatée, proche de la mécanique animale et biologique qui se répète toujours à l'identique :

Et maintenant il était enfermé dans un cube avec elle. Il venait à une heure puis à huit heures pour dévorer le repas. Au milieu de la tanière, sous un lustre, il y avait des os et ils mastiquaient tous les deux. Gai gai mastiquons et brossons-nous les dents conjugalement. Et naturellement, il était tenu de la nourrir, d'apporter des viandes et des herbages et de la saillir. (S, 340)

---

7 Solal dénonce explicitement l'amour courtois et la chevalerie dans *Belle du Seigneur* (op. cit., p. 403), en en faisant des incarnations de la « babouinerie » et de l'amour de la force.

Des schèmes préconçus comme par instinct, voilà à quoi se résume la vie à deux pour Solal qui retrouve dans l'amour les mêmes déterminismes biologiques et physiques que dans la séduction. Le couple se révèle être une prison alors qu'il était promesse de vie avant de s'affronter à la durée. Le mythe de l'amour passion confine à l'esseulement puisque des êtres d'exception ne peuvent s'aimer dans l'absolu qu'en marge du réel et donc du social. Le premier roman de Cohen met ainsi au jour un paradoxe : l'amour résulte en partie de l'aventure sociale et engendre une coupure d'avec elle, coupure qui le condamne à s'essouffler. Tout amour chez Cohen, *Belle du Seigneur* en sera l'expression magistrale, s'annule par l'éviction de l'aventure qui l'avait engendré.

### **L'Odyssée de la parole : l'aventure comme possibilité**

Alors, si partout dans ses réalisations concrètes, l'aventure paraît insuffisante, voire mise en échec, demeure un ailleurs où celle-ci pourra être tentée : la parole. En cela, c'est en conjuguant les modèles de la modernité, comme *La Recherche* ou *Ulysse*, avec ceux d'Homère, de Rabelais et de Dostoïevski, que Cohen ouvre la brèche à une odyssée du langage.

Celle-ci s'annonce à travers le personnage de Solal, habile rhétoricien et subtil séducteur. C'est pourquoi, au cœur des velléités de l'aventure sociale, la possibilité d'une aventure de la parole tend déjà à s'imposer. Une scène particulièrement signifiante relie ces deux dimensions : celle du dîner de Turin. Rousseau y déchiffre une devise en latin et attire sur lui l'attention de Mlle de Breil. C'est par une revanche de l'esprit sur le social que le déclassé s'impose. Julien comme Solal font à plusieurs reprises preuve de leur intelligence aiguë dans des situations qui évoquent le dîner de Turin. Concernant Julien, c'est au cours de sa première leçon aux enfants qu'il récite facilement la Bible en latin, cette langue aristocratique que Rousseau est parvenu à maîtriser. Solal, quant à lui, fait montre d'encore plus de désinvolture que Julien dans des prêches qui sont de libres interprétations du message biblique. Son éloquence n'est plus celle de Julien, inculquée, répétée et adaptée à son public. Le héros de Cohen est juif : il ne récite pas un jargon appris, mais prophétise en laissant éclater toute sa singularité d'étranger. Au tranquille latin d'église sont substituées bribes d'hébreu et citations bibliques et talmudiques, parfois travesties ou inventées, qui font effraction avec violence dans l'univers codifié et orthonormé des aristocrates protestants. Alors que Rousseau et Julien s'imposent au sein du conformisme social, Solal, lui, y triomphe en lui faisant violence par sa parole. Partout, une désinvolte éloquence déborde le savoir compassé et place la parole au cœur du romanesque.

C'est donc dans l'ordre du discours que l'aventure concrète se double d'une aventure plus virtuelle, un discours dont les proportions iront croissant dans l'œuvre de Cohen, à travers la multiplication des passages de discours indirect libre, de soliloques ou monologues où Solal ne cesse de réfléchir sur le monde plus que d'y agir. Les premiers monologues intérieurs du romancier (*S*, 169-171, 318-324) viennent déjà attirer l'aventure vers l'intériorité. C'est pourquoi la séduction amoureuse devient éloquentement l'un des lieux stratégiques de cette aventure de la parole, comme pour tenter de l'arracher à la sphère des corps qui la condamne. Devant Adrienne, le héros annonce : « Je vais te montrer comment on séduit une femme.

Prestidigitation. Rien dans les mains. Rien dans les poches. Rien dans les poches surtout. Je commence. » (S, 130) Rien dans l'ordre de l'action (les mains et les poches), tout est dans la bouche. C'est un véritable cours de séduction que Solal donne alors : « Un : déclaration d'amour. Bon. Fait. Assez bien. [...] Deux : suggérer que je suis aimé ; inventer histoire. On le fera en parlant ; j'ai plus d'idées à haute voix. » (S, 132) Solal insiste sur le fait que c'est dans la parole que la séduction et l'invention résident. Que le nouveau se crée dans les mots et non dans les actions. La séduction ne doit pas se faire en actes, comme au cirque. La seule séduction qui vaut est celle qui est discours sur la séduction, une séduction au second degré qui réside dans la puissance du verbe. Une structure singulière sur laquelle reposera l'immense scène de séduction d'Ariane au Ritz dans *Belle du Seigneur*.

Or, dans cet histrionisme langagier et intellectuel qui affecte Solal, nul ostracisme ne se dit : le roman propose au contraire de répandre cette odyssee à travers les thuriféraires de l'aventure verbale que sont les Valeureux. Le roman s'ouvre en effet à Céphalonie et présente très rapidement l'ensemble des cousins, dont Mangeclous et son intarissable carte de visite qui s'étend sur une page entière (S, 19-20). Les conversations des Valeureux se soldent toutes par une surenchère, par des insultes jaillissantes, usant de périphrases fleuries selon la mode orientale : « Ô fils idiot d'un père imbécile, que la lèpre t'atteigne » (S, 32). Les compères passent sans transition à des louanges tout aussi démesurées : « Loué sois-tu et que tu vives cent trois ans » (33). Libérée des carcans, la parole se réinvente sans cesse, au mépris de toutes les amarres syntaxiques ou sémantiques. C'est la bigarrure qui caractérise le langage des Valeureux. Mangeclous prise ainsi certaines afféteries comme lorsqu'il parle d'une redingote fourrée d'hermine et d'un chapeau « entouré d'idem » (S, 236). Cette préciosité s'accompagne aussi de nombreuses erreurs qui déconcertent et altèrent délibérément le langage, dans un refus des normes de la parole et de la pensée : les Valeureux emploient « exterrifié » ou « extoréfié » pour exterritorialité (S, 220), et Maoussane pour Maussane (219).

La parole devient ainsi l'objet privilégié des Valeureux si bien que l'événement ne peut être qu'événement de parole, comme l'affirme Saltiel : « Écoutez ma parole si vous voulez que je parle et si vous ne voulez pas que je parle dites-le mais si vous voulez que je parle taisez-vous ! » (S, 39) Quoi que l'on fasse, c'est la parole qui s'invite. Une parole que l'on cultive ainsi pour elle-même : « J'en parlais pour me faire la langue » (S, 45), affirme Mangeclous. Ce dernier prise tout particulièrement les entrées en matière infinies, pour lancer sans fin une parole qui ne doit que commencer, être toujours en train de naître si bien qu'il reproche à Saltiel l'interrompant d'être un « destructeur d'exorde » (89). La parole se savoure, elle assaisonne les situations et a seule le véritable goût de l'aventure : « les trois rêveurs dégustaient cette discussion » (39). « Il importait peu à ces fils d'Orient que leur conversation fût fantasque et vagabonde. L'essentiel était de deviser en fraternelle compagnie et de parler de lointains horizons. » (39) L'aventure est celle du dialogue et de la conversation : c'est elle qui vagabonde et voyage. Dès que le jeu du langage est amorcé, plus rien ne peut le brider et il cède à sa propre fascination, redoublant exponentiellement son intensité à mesure qu'il se décharge.



C'est dans cette perspective qu'il faut peut-être comprendre l'échec de l'aventure sioniste en Palestine à la fin de *Solal*, qui demeure comme un « corps étranger dans le roman<sup>8</sup> ». Les Valeureux, devenus colons en Palestine, incapables d'être des agriculteurs et des combattants, ne parviennent pas à s'engager dans une aventure concrète appuyée sur un faire, comme le soulignent leurs vêtements incongrus (S, 423, 426). Mangeclous préfère couler de longues heures à se prélasser conformément à son tempérament méditerranéen et déplorer ses ampoules (430), alors que Salomon constate avec horreur qu'on se salit les mains dans ce pays (429). Cette aventure, réelle et politique, dans la sphère du corps, déroge par conséquent à la règle de l'odyssée des mots et confine à l'ennui. Ainsi Maïmon déclare-t-il :

Hé jeunes gens, que fais-je en cette terre ? Expliquez-le-moi. Suis-je chrétien pour flétrir mes ans en Palestine ? Moi il me faut des pays où l'on bouge. Suis-je un Gentil pour venir voir un mur ? Et qui me dit que ce Mur des Pleurs est authentique ? (S, 442)

Il n'y a pas assez d'allées et venues en cette contrée qu'on m'affirme chananéenne, soupira Maïmon. (S, 443)

L'aventure ne redeviendra possible qu'avec le retour de la liberté de la parole, et notamment le récit qui sera fait de l'aventure sioniste par Salomon dans *Mangeclous*<sup>9</sup>.

Aussi les Valeureux jouent-ils un rôle de première importance dans le renouveau de la conception de l'aventure dont *Mangeclous* résultera en grande part, refusant toute intrigue linéaire pour une accumulation de digressions fantaisistes inspirées autant de Rabelais, de Sterne que de Diderot : une aventure hors-norme et libératrice, assurément bien différente de celle du roman d'apprentissage.

### **L'aventure messianique comme nécessité**

Reste que, avec l'accent porté sur la parole comme qualité essentielle de l'homme, c'est une véritable aventure existentielle qui se donne à lire, et qui double les modèles de l'aventure amoureuse et sociale d'une aventure mythique et symbolique. Car le modèle premier chez Cohen, qui au-delà de toutes les impossibilités de l'aventure fonde sa nécessité, est la Bible. Le déclassé ne puise pas sa force d'une ascension sociale réussie mais d'une dimension mystique et passionnelle, issue de son désir de rédemption. Les souffrances sociales comme la passion deviennent des analogues du messianisme et des réécritures de la Passion du Christ<sup>10</sup>. Si Julien n'est pas dénué d'une dimension christique, lui qui est fils de charpentier et sacrifié par une foule hostile, ce modèle chez Cohen n'est plus seulement sous-jacent, mais devient le cœur même du romanesque.

8 Alain Schaffner, *Le Goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Honoré Champion (Littérature de notre siècle), 1999, p. 123.

9 Albert Cohen, *Mangeclous*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1938], p. 14-16.

10 Pour une étude plus précise des réécritures de la Passion, voir Alain Schaffner, *Le Goût de l'absolu, op. cit.*, p. 152-165 ; Denise Goitein-Galperin, *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizet, 1982, p. 63-64 ; Carole Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 63-74 ; et Maxime Decout, *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 192-226.

Les chutes sociales du héros ouvrent ainsi sur des phases d'errance qui s'apparentent souvent aux dernières heures de la vie de Jésus. Le plus important n'est pas alors la concordance exacte avec la Passion mais la signification symbolique, le sens rédempteur attaché à ces épisodes, enrichis par une lecture croisée avec le Calvaire. Ce symbolisme révèle le plan supérieur dans lequel se déroule l'action et donne un caractère de destin à l'errance, de marche vers un but. C'est une dimension spirituelle qui se superpose à l'aventure concrète et c'est l'action elle-même qui est chargée de la signifier. Deux Passions structurent ainsi *Solal*, qui seront l'archétype de celles que le lecteur retrouvera dans *Belle du Seigneur*. La première a lieu après l'annulation des fiançailles par Maussane. Plein de dérégulation, Solal parcourt les rues sans but (*S*, 270-271). Ici ce sont les épisodes de souffrance et d'humiliation qui ont disparu par rapport au chemin de croix du Christ. En revanche, on constate la présence du disciple (Roboam), la force de vie puisée dans la misère des autres, et surtout, le doute lié à l'abandon par Dieu qui répond aux dernières paroles du Christ (*S*, 270) : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (*Psaumes*, 22). Une deuxième Passion se joue à la fin du roman, de manière plus développée (*S*, 449-473). Solal a été délaissé par Aude et erre à Paris puis à Saint-Germain. Toute la fin du roman est la réécriture la plus explicite de la Passion. Dans les deux cas, le héros vit une passion blessée, qui est à l'origine de son désir d'un autre amour, universel et rédempteur. Les moqueries adressées à Solal errant dans les rues l'associent alors très explicitement au Christ, une identification dont il se réclame lui-même. Le modèle de la protestation sociale, celui de Julien Sorel, fait néanmoins retour dans l'errance de Solal mais pour être mieux dépassé :

Je crache sur vous. Vaincu par vous, par votre organisation, votre système. Mais je suis supérieur à vous. Celle-ci sourit avec distinction et sentimentalité parce qu'elle vient de lâcher son soulagement dans quelque obscur retrait. Mauvais, tous mauvais. Canailles. Ils parlent de justice, d'amour, de collaborations de classes. Hypocrites. Collaborations ! Le pauvre a faim. Le riche l'aide, il mange pour le pauvre. Ils se partagent la besogne, évidemment. (*S*, 463)

L'aventure sociale revient en force, mais ce n'est qu'un éclair car, immédiatement après, Solal appelle la clémence et le pardon sur ses oppresseurs. L'aventure messianique et biblique a ainsi définitivement pris le pas sur l'aventure sociale.

Cette substitution de paradigme de l'aventure est visible dans le dénouement, organisé autour de l'émerveillement devant le vivant. Si Solal hésite alors à tuer Aude endormie, c'est qu'il hésite entre la voie de Julien Sorel et celle du Christ. Mais il est détourné du meurtre par une adhésion inconditionnelle à la vie. Il passe alors à son cou le collier d'Adrienne (*S*, 468), s'identifiant de la sorte avec la femme aimée qui est morte. Alors que Julien meurt condamné par une société qu'il défie avec morgue, Solal décide quant à lui d'aller vers une mort volontaire à travers un Calvaire librement consenti. Suivi par une foule de mendiants, il se suicide en plein air, dans un geste qui s'effectue sous les auspices paradoxaux du lumineux. Son geste, à rebours des paroles acerbes et révoltées de Julien, est une expression de joie, de douceur et d'harmonie, il est accueil de la vie et de l'avenir. Ce bonheur de la mort est magistralement illustré par une métonymie qui déplace l'arme du suicide :

c'est non la lame mais le soleil qui « pénétra d'un seul jet dans la poitrine » (S, 470). La vie entre en Solal au moment de la mort. Le suicide, chimère d'assumer à la fois le rôle du sujet et de l'objet, est un rêve parfaitement maîtrisé car Solal, toujours identifié au soleil, pénètre finalement en lui-même. En somme, Cohen renverse ici l'ontologie du suicide. Le geste de mort devient une théâtralisation de l'énergie, de l'exaltation et du dépassement de soi. Le suicide qui s'écrit est un de ces suicides que Durkheim qualifie de « suicide altruiste » où l'individu aspire « à se dépouiller de son être personnel pour s'abîmer dans cette autre chose qu'il regarde comme sa véritable essence<sup>11</sup> ». Le suicide mime la possibilité enfin réalisée d'un enracinement non plus dans le particularisme étriqué d'attaches prédéfinies ou socialement déterminées mais dans l'ivresse et le ruissellement de racines plongées à même la communauté du vivant. L'aventure individuelle s'ouvre à l'universel. Et la résurrection de Solal (S, 472-473), qui suit immédiatement sa mort, se fait refus de clore l'aventure, tandis que l'aventure sociale ou amoureuse avait pour terme leur propre échec. Au contraire, la défaite est ici relance. Comme Jésus, Solal est, selon l'expression de Pascal, « un Messie triomphant de la mort par la mort<sup>12</sup> ». C'est pourquoi, après cette transfiguration messianique, l'aventure est prête à toujours recommencer, contrairement à ce qui se joue dans la passion mortifère et dans l'ascension sociale : « Il était d'autres vies. Il était de nouvelles et plus royales tristesses. Des appels plus déchirants et plus nobles se faisaient entendre du côté du soleil » (S, 472). Appels, promesses, élans, Solal connaît, grâce à l'aventure symbolique, une *ek-stase* qui le pluralise et autorise la continuation perpétuelle des souffrances rédemptrices du Messie qu'il incarne :

Une pierre lancée blessa le visage du cavalier au torse nu. Le soleil illuminait les larmes du seigneur ensanglanté au sourire rebelle qui allait, fou d'amour pour la terre et couronné de beauté, vers un demain et sa merveilleuse défaite. Au ciel un oiseau royal éployait son vol. Solal chevauchait et il regardait le soleil face à face. (S, 473)

Avec un Solal « fou d'amour pour la terre » (S, 473), le cri d'agonie du Christ s'est mué en un incommensurable cri d'amour pour le monde entier. L'aventure mystique a su compléter et même transcender l'aventure sociale et amoureuse.

\*\*\*

Tiraillements, essais et désaveux caractérisent donc les rapports complexes entre les différents modèles de l'aventure qui font de *Solal* un vaste laboratoire où une nouvelle conception du romanesque se cherche. Refusant de s'engager sur la voie d'un certain « épuisement », Cohen ne cherche jamais à rompre définitivement avec les multiples traditions de l'aventure mais cherche à les faire jouer ensemble en ouvrant à l'infini ses possibles. Et c'est avant tout à partir de modèles intertextuels

11 Émile Durkheim, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1967, p. 243.

12 Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1977, p. 175.

que le roman tente de se situer par rapport à l'aventure et de l'essayer. Cette sédimentation d'écritures diverses participe de la signification du récit où Solal n'est pas encore tout entier adonné à la seule passion amoureuse et au messianisme comme dans *Belle du Seigneur*. À ce titre, le roman apparaît comme un apprentissage pour le héros des valeurs centrales qui finiront par le définir tout entier. De la même manière, l'importance des Valeureux dans le texte, et de la conception singulière du récit qu'ils portent avec eux, est encore à l'essai, avant que ces personnages s'imposent comme un ferment romanesque essentiel auquel deux romans entiers, *Mangeclous* et *Les Valeureux*, seront consacrés. Balayant une diversité d'aspects, de l'aventure sociale, amoureuse à celle de la parole et du messianisme biblique, *Solal* n'exhibe donc pas une radicale et définitive refonte des codes narratifs, mais se tient sur le seuil incertain où tradition et modernité se fécondent réciproquement. Cette élaboration progressive d'un syncrétisme romanesque fait du premier roman de Cohen une étape décisive dans sa formation, avant de proposer, à travers *Mangeclous* puis *Belle du Seigneur*, deux textes plus résolument novateurs. Mais, à travers cette hésitation constante au regard de la littérature, si *Solal* se donne à lire comme le récit de plusieurs aventures en tension au sein d'un complexe édifice, il propose aussi au lecteur une autre aventure enivrante : celle d'un roman qui affronte ses possibles et se construit pas à pas au lieu de se livrer tout entier.

## Références

- AUROY, Carole, *Albert Cohen, une quête solaire*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 1973.
- COHEN, Albert, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1968].
- , *Mangeclous*, Paris, Gallimard (Folio), 1998 [1938].
- , *Solal*, Paris, Gallimard (Folio), 1981 [1930].
- DECOUT, Maxime, *Albert Cohen : les fictions de la judéité*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- DURKHEIM, Émile, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1967.
- GOITEIN-GALPERIN, Denise, « Cohen, lecteur de Stendhal. *Solal*, *Lamiel* et *Le Rouge et le Noir* », *Cahiers Albert Cohen*, n° 3 (1993), p. 65-87.
- , *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizet, 1982.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1977.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- SCHAFFNER, Alain, « La théorie de l'amour dans les romans d'Albert Cohen, un héritage stendhalien ? », *Cahiers Albert Cohen*, n° 5 (1995), p. 83-102.
- , *Le Goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Honoré Champion (Littérature de notre siècle), 1999.
- THAU, Norman David, *Romans de l'impossible identité. Être Juif en Europe occidentale (1918-1940)*, Berne, Peter Lang, 2001.