

De la femme de l'île à la femme du sous-sol. Le corps de la femme juive dans l'œuvre d'Albert Cohen

Carlota VICENS PUJOL

Universitat de les Illes Balears
Departamento de Filología española, moderna y latina
cvicens@uib.es

Recibido: 27 de septiembre de 2010

Aceptado: 1 de diciembre de 2010

RÉSUMÉ

Il s'agit ici d'envisager la question de la femme juive dans l'œuvre d'Albert Cohen en limitant notre analyse à la description de son corps, et ce dans la totalité de l'œuvre de l'auteur. La différence entre la femme habitant l'île et la femme habitant le continent s'impose dès le début : au corps obèse, organique et cloacal de la première s'oppose le corps toujours difforme de la seconde. Or cette difformité veut dire ici la souffrance de tout un peuple condamné depuis des siècles. Rien de ceci n'est pourtant nouveau : on en trouve les traces dans les contes et les histoires de la littérature populaire juive qui, grâce à sa mère, auraient pu nourrir l'imaginaire de l'écrivain.

Mots-clés: Albert Cohen, corporalité, identité, littérature populaire juive.

De la mujer de la isla a la mujer del subsuelo. El cuerpo de la mujer judía en la obra de Albert Cohen

RESUMEN

A lo largo de estas páginas intentaremos analizar el tema de la mujer judía en la obra de Albert Cohen, centrandó nuestro análisis en las descripciones de su cuerpo y apoyándonos en la totalidad de su obra. La diferencia entre la mujer que habita la isla y la que habita el subsuelo se impone desde un primer momento: al cuerpo obeso, básicamente orgánico de la primera, se opone el cuerpo contrahecho de la segunda, siendo esta deformidad el símbolo del sufrimiento secular del pueblo judío. Estas imágenes se encuentran sin embargo en los cuentos e historias de la literatura popular judía que, gracias a su madre, pudieron alimentar el imaginario de nuestro autor.

Palabras clave: Albert Cohen, corporalidad, identidad, literatura popular judía.

From the island woman to the underground woman. The body of the Jewish woman in Albert Cohen's works

ABSTRACT

This paper aims to analyze the Jewish woman in Albert Cohen's work, focusing our attention on the descriptions of their bodies. From the beginning, the difference between the woman who lives in the island and the one who lives underground is obvious. The essentially organic, obese body of the woman islander is opposed to the deformed body of the underground woman, a deformity which symbolizes the eternal suffering of the Jewish people.

These images of the female body can be found in stories and tales from the popular Jewish tradition which, via his mother, could have nourished Albert Cohen's imagination.

Key words: Albert Cohen, physic, identity, popular Jewish literature.

Sommaire: La femme de l'île ; la femme du sous-sol ; la femme dans la littérature populaire juive.

“- *Au fait tu ne nous a pas dit, Fichkè, si ta bossue était jolie.
Car que peut avoir une bossue pour être si séduisante ?*
- *Quoi !, répondit Fichkè avec colère. Et depuis quand une jeune fille
juive doit-elle être jolie ?* »
(Mendelè – Moikher - Sforim)

Il y a dans l'œuvre d'Albert Cohen des filles *longues et belles* aux colliers de perles, extrêmement délicates, qui dissimulent mal leur dégoût face à un geste impoli, un gros mot, une mauvaise odeur. Il y a les filles élégantes, sachant bien choisir une robe pour une soirée, pour un bal, pour un cocktail. Et avec ça les yeux pleins d'amour vers leur *seigneur* et une fragilité dans le cœur, une sorte de vulnérabilité qui stylise à la fois leur corps et leur âme. Ces jeunes filles pourtant superficielles aux yeux des différents narrateurs appartiennent normalement à de riches familles bourgeoises du continent et ont été élevées dans la confession protestante. Si elles sont belles, elles symbolisent tout ce qui, en Occident est à rejeter¹. Séduisantes Anna Karénine², leur religion et leurs mœurs sont incomprises des hommes d'Israël qui, à leur tour, restent incompris d'elles. Ce choc entre les deux cultures est au centre de l'œuvre d'Albert Cohen, l'amour – passion et le mariage mixte étant un des thèmes préférés de l'auteur pour illustrer cette faille qui précipite nos personnages féminins (Adrienne, Aude, Ariane) et masculins (Solal) dans une course folle vers l'autodestruction et le suicide.

À l'opposé se situent les femmes juives, toujours disgracieuses ou difformes. Grosses, édentées, aveugles ou bossues elles ont pourtant une vérité à transmettre. Ces femmes ne sont pas sans nous rappeler la mère de l'auteur telle qu'il la décrit dans son œuvre autobiographique : un peu trop lourde, à la marche hésitante,

¹ Aux dires toujours des différents narrateurs et de certains personnages de l'œuvre de Cohen.

² Voir *Les Valeureux*, p 886 à 902.

maladroite, gourmande et soumise à son mari. Il y a aussi, chez cette femme en pays étranger, une fêlure, un quelque chose d'imperceptible qui la condamne à l'étrangeté.

Revenons cependant à la représentation de la femme sépharade dans l'œuvre d'Albert Cohen, que l'on pourrait classer en deux groupes : les femmes qui habitent l'île de Céphalonie – sa lumière scintillante, ses parfums marins, son fourmillement coloré – et celles qui, au continent, habitent le sous-sol – car, n'est-ce pas le propre des Juifs de se cacher, de vivre dans les ténèbres ?-. Si le portrait des premières met l'accent sur les aspects physiologiques du corps, avec un ton caricatural et toujours excessif, celui des secondes va s'arrêter sur le corps contrefait des naines bossues, mais surtout sur le rôle initiatique qu'elles jouent. On s'arrêtera encore, dans une troisième partie, sur un autre aspect qui attire fortement notre attention : la représentation de la femme dans la littérature populaire juive dont l'œuvre de Cohen semble dépositaire, bien que la portée de cette influence aujourd'hui nous échappe.

Les femmes de l'île³.

Tout au début du premier grand roman d'Albert Cohen, *Solal* (1939), Solal de treize ans doit se soumettre à la cérémonie du bar-mitsvah, rite israélite de passage à la majorité religieuse. Son père Galmaliel prononce alors ces mots :

Méprise la femme et ce qu'ils appellent beauté. Ce sont deux crochets de serpent (...). Plus tard ne soit pas rebuté par notre difformité. Nous sommes le monstre d'humanité ; car nous avons déclaré combat à la nature (Cohen, 1993 (b) : 111)⁴

Les clés semblent ainsi posées dès le début : la beauté de la femme occidentale face à la *difformité* de la Juive ; la beauté – serpent qui ne peut que cracher la mort après avoir empoisonné l'homme, face à la noble vaillance du peuple juif, peuple géant combattant la nature. De sa part, le pronom *ils* semble désigner un occident meurtrier qui, en ce début de siècle, connaît une terrible poussée de l'antisémitisme.

Dès l'île grecque de Céphalonie balayée par des *souffles de jasmin et de chèvrefeuille mêlés de senteurs marines* (Cohen, 1993 (f) : 809), le continent est ressenti comme un lieu plein de périls. C'est aux hommes de le savoir et d'en avertir leurs proches, car cette communauté israélite a conservé à travers les siècles

³ Les hommes de l'île... On appelle ainsi, sur le continent, les cinq cousins Valeureux. En ce qui concerne la dialectique île / continent dans l'œuvre de Cohen on pourrait dire, grosso modo, que l'île de Céphalonie est l'espace d'une enfance à la fois idyllique et refoulée, tandis que le continent est le lieu de l'errance et de la recherche identitaire. Ou encore que l'île représente le monde juif, le continent celui des Gentils. J'ai traité ce sujet dans « Céphalonie baignée par la mer. L'île interdite de Solal des Solal » in D. Cooper-Richet et C. Vicens (ed) : *De l'île réelle à l'île fantasmée : voyages, littérature(s) et insularité*, Nouveau Monde éditions, Paris (sous presse). Il en est également question dans la bibliographie citée à la fin de l'article.

⁴ Les citations de l'œuvre d'Albert Cohen renvoient toutes à la Collection La Pléiade. Le premier volume, *Œuvres*, contient les titres suivants : *Paroles juives*, *Solal*, *Mangeclous*, *Le Livre de ma mère*, *Ézéchiel*, *Les Valereux*, *Ô vous, frères humains*, et *Carnets 1978*, que nous citerons avec un (a), (b) et ainsi de suite. Le deuxième volume ne contient que le roman le plus connu, *Belle du Seigneur*.

une structure très patriarcale. C'est à eux de décider, de voyager, de marier leurs filles tandis que les femmes, tout simplement, sont là. Ridicules et bouffonnes. Comme les cinq cousins Valeureux, d'ailleurs. Or si ceux-ci éveillent la tendresse chez le lecteur, il n'en est pas de même pour les femmes : mères, épouses, filles de...

Revenons aux premières pages de *Solal* qui, avec une cruauté propre à Cohen, décrivent la mère de l'adolescent comme *une épaisse créature larvaire se mouvant avec difficulté* (Cohen, 1993 (b) : 97). Quelques lignes plus loin on lit :

Ensuite Solal détailla sa mère. Dans la large face de sable les yeux de Rachel lançaient l'éclat du charbon taillé. Pourquoi avait-il de la répulsion pour cette femme qui le considérait avec une odieuse clairvoyance ?

On voit bien que le mot *clairvoyance* rachète en quelque sorte cette créature larvaire, à qui on prête maintenant une lucidité peu commune, qui préfigure déjà la Rachel initiatrice du sous-sol. Parmi les brumes de l'horizon surgit, encore, la mère de l'écrivain : *Oui, à l'affût et tellement que ses yeux, guetteurs de ma santé et de mes soucis, m'indisposaient parfois. Obscurément je lui en voulais de trop surveiller et deviner* (Cohen, 1993 (d) : 707). Or sur l'île le grotesque prend le dessus et la femme obèse devient vite une caricature de la fertilité, donc de la Mère. Une mère toujours ambivalente, toujours à fuir parce que dévoratrice, dont le corps digestif, survalorisé, éveille à la fois la crainte : *Je salue avec respect et affection vos cent vingt kilos, jardin de mon âme* (Cohen, 1993 (f) : 846), et la répulsion : *Il versa [l'eau] avec un ennui qu'il dissimula. Oh, pourquoi cette femme disait-elle toujours gazzose ?* (Cohen, 1993, (c) : 403) .

De toute cette galerie de femmes, c'est Rébecca, épouse de Mangeclous, qui illustre le mieux ce corps organique⁵, réduit à des fonctions physiologiques qu'elle entretient avec amour maternel. *Montagne de graisse*, chez elle tout semble graisseux :

[Mangeclous] s'inclina avec un attendrissement simulé devant Rébecca, son épouse de cent quarante kilos, dont les cheveux crépus et charbonneux étaient surmontés d'un fez à gros gland d'or.

Un thermomètre entre ses épaisses lèvres huileuses, elle trônait sur un cylindrique pot de chambre placé au milieu de la pièce. (Cohen, 1993 (c) : 401)

Sur son pot de chambre elle était une Pythie possédée d'un haut esprit médical. Mais un effet tonitruant du purgatif la ramena au présent (...).

« Oh, libération dans mon ventre, oh beauté dans mes intestins, oh fin de mes eczémas, oh soulagement charmant ! Oh beauté que c'est l'huile de ricin ! Tu te souviennes du lendemain du mariage », sourit-elle mélodieusement, « j'en ai pris pour me laver le sang à cause de l'émotion de la nuit de noces. Il n'y a pas mieux que l'huile de ricin parce que ça fait faire épais comme du ciment (...) » (Cohen, 1993 (c) : 402)

⁵ La description de Rebecca n'est pas sans nous rappeler la démesure rabelaisienne. Des études diverses ont déjà rapproché l'œuvre de Cohen à celle de Rabelais. Il en est question, par exemple dans *Albert Cohen dans son siècle* d'A. Schaffner et Ph. Zard cité dans la Bibliographie.

Le corps digestif, cloacal, l'emporte définitivement sur le corps sexuel, *souillé* après la nuit de noces⁶. Si la logorrhée de Rébecca à propos des bienfaits des purges ne semble jamais finir c'est, comme l'indique de façon très précise Evélyne Lewy-Bertaut, que *la surestimation ambivalente du corps digestif se manifeste aussi dans la valorisation du langage, flux verbal peu cohérent assimilé à des vaticinations pythiques* (Léwy-Bertaut, 2001: 115). Prophétesse, elle le sera, mais il faut avant que, par le passage de l'île au continent, Rébecca devienne Rachel.

Confinée au foyer, cette Rébecca avide de mets, ingurgitante et régurgitante, s'apparente au mythe de l'ogresse : une fois libérée de ses enfants (*Oh libération dans mon ventre (...), oh fin de mes eczémas, oh soulagement charmant*) elle tombe encore dans la boulimie de la dévoration. C'est ainsi qu'elle songe à des enfants médecins qui soigneraient son corps dans ce qui pourrait être un geste substitutif de l'inceste. N'oublions pas que depuis Freud la glotonnerie se trouve liée à la sexualité, que rapport sexuel et rapport alimentaire, comme l'indique Lévy-Strauss, sont souvent pensés en similitude⁷.

Car quoi qu'il en soit, la femme juive est vouée à la maternité, ce qui accentue encore le clivage entre la femme sépharade et l'occidentale. Les sèmes de la fertilité se multiplient lorsqu'il est question des filles à marier, tâche dont seuls les hommes s'occupent. Dans *Ézéchiel*, le vieux Ézéchiel vient de perdre son fils, mais le deuil ne dure que quelques instants, l'important étant de retrouver vite une jeune épouse où déposer sa semence. Jérémie lui parle alors de sa fille :

Ézéchiel : Quel âge ?
 Jérémie. Vingt-cinq ans.
 E : Un peu vieille
 J : Belle et grasse. Un vrai beurre d'amandes ! C'est l'épouse même du roi Salomon ! Elle se lave les dents tous les samedis ! (...)
 E : Peu m'importe. Est-elle saine, la fille ?
 J : Nourrie à l'huile d'olive !
 E : Bonnes dents ?
 J : Trente-trois !
 E : Ventre large ?
 J, modeste et fier : Un mètre ! (Cohen, 1993 (e) : 800-801)

Devenue marchandise tout comme un cheval à la foire (ne mesure-t-on pas la santé d'un cheval, et du bétail en général, à la santé de ses dents ?), l'accent est mis sur la graisse dont elle est à la fois nourrie et porteuse et sur la largeur des hanches, l'une et l'autre symboles de la fertilité⁸ et signifiant la puissance génératrice chez la femme. Le motif de la jeune fille à marier ponctue ici et là l'œuvre cohénienne et, à chaque fois, elles sont revêtues des mêmes caractéristiques. Ainsi Léa, fille de Mattathias qu'on cherche à marier avec Solal, se présente comme *une grasse fille*

⁶ À l'opposé, la femme occidentale veut deux salles de bains séparés pour que le mari n'entende pas certains bruits honteux...

⁷ Un seul exemple parmi pas mal d'autres : *Baiser, cette soudure de deux tubes digestifs* (Cohen, 1993 (b) : 121).

⁸ Voir le mot "graisse" dans le *Dictionnaire des symboles* de J. Chavalier et A. Gheerbrant.

rousse aux hanches énormes (Cohen, 1993 (b) : 228), ce qui n'empêche que les autres cousins Valeureux la trouvent *maigre et mal conformée quant à l'avant-train* (ibid). Et son père de s'écrier, tout en empruntant les mots de Jérémie :

Regardez les dents. (Ouvre). Toutes saines. Nourrie à l'huile d'olive. Et quelle panse propre à l'enfantement ! Qui a vu un trésor pareil ? J'affirme que c'est la propre épouse du roi Salomon ! Un vrai beurre d'amandes ! (Cohen, 1993 (b) : 228)

On refuse aussi les filles de Mangeclous, prénommées Trésorine et Trésorette, ce qui nous rapprocherait du domaine des contes de fées si on ne connaissait pas l'avarice du père. *Nourries à la graisse de poulet*, elles sont considérées *toute[s] en os et odeur de persil* (Cohen, 1993 (f) : 927).

Le corps de la femme sépharade est ainsi continuellement dévalorisé, réduit à quelque chose d'organique, toujours prêt (nouveau Saturne) à avaler des mets pour les régurgiter ensuite. Dépourvue d'intelligence, cette femme habitant l'île, ne vit que pour son corps grasseux et trouve dans la défécation, tout comme au premier stade de la sexualité infantine (ou stade anal), son plus haut plaisir. Asexuée, la maternité n'est pour elle ni un désir ni un choix, mais plutôt une sorte d'imposition sociale pour perpétuer la lignée mâle de la famille. Même le rôle que la tradition juive impose aux femmes, celui de faire de leur foyer un foyer juif, est absent de ces pages.

Les femmes du sous-sol.

La femme céphalonienne, on l'a vu, reste au foyer sans rien connaître du monde extérieur, encore moins de ce *méchant dehors* qui désigne l'Occident. Enfermée dans des maisons souvent bizarres, elle l'est aussi dans l'île comme dans un discours absurde qui ne cesse de tourner en colimaçon autour de son propre corps. Or chez elle quelque trait secondaire, rien qu'une touche, annonce la femme initiatrice des caves, ainsi que le passage vers une société matriarcale. On peut s'arrêter sur le mot *Pythie* ; on peut songer aussi aux filles de Mangeclous qui, par vertu, marchent les yeux tellement baissés *qu'elles se cognent et rentrent à la maison avec bosses et plaies sur le front !* (Cohen, 1993 (f) : 927)⁹.

C'est pourtant la folle et intelligente Belline (folle parce qu'intelligente) qui fait le lien entre la femme de l'île et la femme du sous-sol. Si elle reste à l'intérieur de la maison, elle a le droit de regarder l'extérieur avec des yeux qui vont au delà de ce petit monde insulaire, colorié, loufoque et, à la fenêtre, elle crie sa peur :

Soudain tout se taisait et se figeait car à sa fenêtre venait d'apparaître Belline, la vieille épouvantée, toujours cloîtrée en son haut lieu, et dont la démence était la peur du dehors. Hagarde, haute et belle, elle dénouait sa chevelure en signe de détresse, annonçait l'arrivée des Allemands tueurs des Juifs, disparaissait, puis revenait avec, de travers sur sa tête pour être obéie, son antique couronne de mariée. Vieille reine aux beaux yeux en attente du malheur... (Cohen, 1993 (f) : 843)

⁹ On verra par la suite la signification profonde de la difformité, la cécité ou la blessure sur le corps de la femme juive. Remarquons au passage que si les filles de Mangeclous sortent de chez elles, ce n'est que pour rentrer pleines de bosses et de plaies... C'est-à-dire, blessées.

La couronne de reine, la beauté majestueuse, les yeux regardant un malheur... tout conduit à la naine Rachel et sa sœur ou double aveugle. Cette démarche vers la folie entoure également le personnage de Nina dans *Ô vous, frères humains*, personnage qui, s'il poursuit l'enfant, en vérité il le précède et le guide vers ce monde souterrain de la peur, de l'humiliation, de l'abjection de soi :

Et j'étais suivi par la naine fardée, en robe de soie jaune et escarpins dorés, la naine privée de cou, Nina bringuebalante aux jambes musclées, et j'entendais sa respiration derrière moi, et elle combinait de sauter sur moi pour me mordre à la nuque ou m'embrasser, et je savais que ce n'était pas vrai, qu'elle n'existait pas, mais j'avais peur et n'osais me retourner... (Cohen, 1993 (g) : 1076)¹⁰

Si Nina *marque ici, manifestement, la tentation de la folie après la dégradation subie* (Milkovitch-Rioux, 1995: 88), elle pourrait signifier également un désir de mort dont on trouve l'écho dans *Carnets 1978*, dernier ouvrage autobiographique de Cohen, où l'attente angoissée de la morsure au cou pendant que l'on continue à écrire sans oser se retourner (ou marcher) est encore reprise :

Ces lignes je les écris avec derrière moi la mort, compagne de ma vie, vieille compagne aux longs voiles derrière moi penchée, sur ma nuque penchée (...), et je sens son souffle froid sur ma nuque tandis que je continue ces pages sans espoir (Cohen, 1993 (h) : 1139)

C'est pourtant le personnage de Rachel qui représente le mieux cette femme du sous-sol, reine parmi les femmes aux allures de mendiante qui habitent les caves¹¹ et nous rappellent cet autre peuple miséreux qui, dans le bateau, accompagne Solal dans sa fuite.

Naine et bossue, Rachel est doublement difforme. À ceci on peut ajouter la cécité de sa sœur, clairvoyante pourtant comme la folle Belline. Rappelons que *toute difformité est signe de mystère* et que *comme toute anomalie elle comporte un premier abord repoussant*. Or la difformité *fait de celui qui en est atteint un intercesseur (...) entre le connu et l'inconnu, le diurne et le nocturne, ce monde et l'autre* (Chevalier et Gheerbrant 1982 : 356). Être de mystère, d'après la tradition symbolique le nain est censé habiter les grottes et être doué, au milieu des ténèbres, d'une sagesse souvent instinctive, d'une lucidité peu commune. En plus *les paroles initiatiques sont bien liées, dans l'univers cohénien, au schéma de la descente* (Milkovitch-Rioux, 1995: 318). Une descente à multiples obstacles qui conduit soit vers l'intimité protectrice (et c'est le cas de Solal dans les caves de Berlin), soit vers le domaine de la terreur (et c'est le cas de la néophyte Aude dans les caves du château de Saint-Germain). Rien d'étonnant, donc, que le personnage choisi pour

¹⁰ Cette image est d'ailleurs répétée dans *Belle du Seigneur* avec, cette fois ci, Rachel comme initiatrice : *Il la laissa passer devant lui, sachant tout à coup que si elle restait derrière lui elle aurait la tentation de la nuque, se mettrait à hurler de peur, lui sauterait au cou, le mordrait peut-être* (Cohen 1986 : 510-511). Et, quelques pages auparavant : *Les naines sont terribles et gare à la morsure !* (Cohen 1986 : 506).

¹¹ Parmi lesquelles: «Une impératrice byzantine grattait son eczéma. Une lymphatique montrait des bijoux à une corpulence agitée. Une vieille à perruque rousse lisait... » (Cohen 1993, (b) : 290)

éveiller l'épouvante ou la tendresse soit une naine, qu'on nous présente malgré tout féminine, fière de sa féminité un peu cabaretière :

Juchée sur une échelle et une lanterne à la main, la petite créature s'examina avec des mines dans le miroir pendu au mur, puis rougit ses lèvres, enfarina son visage carré, lissa ses gros sourcils charbonneux, lécha son index pour en humecter son grain de beauté, se sourit, descendit enfin (...)

Comme il [Solal] la regardait sans répondre, fasciné par cette tête privée de cou, elle haussa les épaules et fit demi-tour. Rejetant en arrière sa petite traîne d'une ruade, elle se promena avec impétuosité, perchée sur ses souliers de bal à hauts talons, imprimant de brusques envols à sa robe de satin jaune et agitant furieusement son éventail de plumes (B du S, 500)

Petit à petit, tout au long du chapitre LIV de *Belle du seigneur*, le portrait de cette femme à qui le dehors reste interdit est complété : tout comme Nina, Rachel a de *petites jambes torses et fortement musclées*, ses cheveux plats retombent *en frange mal taillée sur le front*, ses dents sont grandes, *masséters saillants*...

Continueur du discours imparable de Rebecca, celui de Rachel s'éloigne du scatologique et, conscient de son infinitude¹², ne cesse de raconter l'antisémitisme, la peur du Juif, tout en développant le Verbe prophétique de Belline¹³. Ce discours est interrompu de temps en temps par des indications où Rachel se montre en initiatrice (*elle le prit par la main, elle lui ordonna, je vais te dire un secret...*) et Solal en initié docile (*mené par elle, docilement la suivant...*). Ce Solal égaré après avoir transgressé l'interdit du père connaît ainsi auprès de Rachel le passage de la condition profane à la condition sacrée, ce qui devient tout à fait évident lors de la mort de celui-ci.

Or Clara Lévy rappelle que l'image de la bosse est *une des modalités les plus abouties de cette esthétisation* du stigmatisme juif (Lévy, 2001 : 80) et que sont nombreux les écrivains qui s'en servent : Gary, Jabès, Sperber et, évidemment, Cohen :

Le mécanisme d'inversion du stigmatisme fonctionne ici à plein : « jewis is beautiful », et même ce qui paraît laid ou difforme chez les Juifs n'est que le symptôme d'une splendeur et d'une grandeur dissimulées. L'image de la bosse, l'idée de l'anormalité, sont reprises, mais sont présentées comme symboliques d'une noblesse et d'une exceptionnalité valorisées. (Levy, 2001 : 82)

Soulignons quand même que, de tous les écrivains modernes cités ci-dessus, Cohen est le premier à avoir utilisé l'image de la bosse pour signifier la douleur de son peuple.

¹² *J'en sais de mots! Demande-moi n'importe quel mot difficile, je te le dirai! Toutes les explications je les connais!* (Cohen, 1986 : 501); *J'ai de la compagnie et je peux parler tout ce que je veux.* (Id, 506)

¹³ *Dans un an, dans trois ans, tu verras! Ils ne se contenteront pas de nous battre (...), de nous surprendre par les bras pliés en arrière! Attends, je vais crier! De nous arracher les ongles ou de nous brûler la peau ou de nous étouffer dans l'eau! Dans un an, dans trois ans, ils feront bien plus! Leur iniquité montera jusqu'au ciel (...). Ils aiment tuer! Oui, mon cher, habillés en hommes mais des bêtes! Tu verras ce qu'ils nous feront, tu verras, tu verras!...* (id, 501 – 503)

À mi chemin entre le corps fonctionnel des femmes insulaires et le corps charnel des gentilles, celui des femmes du sous-sol, s'il est difforme il représente, de par sa coquetterie non luxurieuse, une sorte d'Éternel féminin. Liée à leur clairvoyance, la difformité de ces femmes devient, tout à coup, éclat de beauté : *Et ne te moque pas de ma bosse ! Elle est une couronne dans mon dos !* (Cohen, 1986 : 509), exclamation qui mène encore une fois à la survalorisation de la difformité et au passage de l'individuel au collectif, ce qui est l'un des signes d'identité de l'œuvre de Cohen : *Et il avait pitié de cette petite insensée, héritière des peurs séculaires et, de ces peurs, le fruit contrefait* (Cohen, 1986: 439). Le dos de l'enfant soudain courbé par le poids de l'humiliation subie, de l'enfant devenu bossu dans *Ô vous, frères humains*, n'est-il pas le dos de tout un peuple? : *ô dos résignés, dos porteurs de douleurs, dos courbés par les peurs et les fuites et les courses haletantes le long des siècles* (Cohen, 1993 (g) : 1085)¹⁴

Symbole de la peur qui pèse sur le peuple juif depuis des siècles la bosse, par un renversement des valeurs symboliques, devient couronne : couronne de Belline, couronne de Rachel assise sur sa carrosse, couronne de l'enfant qui fuit les méchants dans les rues de Marseille. Couronne de malheur, certes, qui ne se détache pour autant pas des valeurs qui la lient à l'absolu, à l'immortel, à la divinité. Car finalement *les fils de mon peuple revenu seront calmes et fiers et beaux et de noble prestance et hardis guerriers* (Cohen, 1986 : 900).

Le corps de la femme dans la littérature populaire juive.

Femme initiatrice malgré son nanisme ou sa cécité, belle malgré sa difformité et sa parure grotesque, enfermée du point de vue scripturale dans l'allégorie d'une peur séculaire toujours à renaître, d'une errance sans fin, la femme du sous-sol rejoint encore la mère de l'écrivain. Celle-ci s'habille mal, vit dans la crainte et la soumission, ne connaît pas les usages de la société qui l'entoure... Elle devient cependant reine de beauté (*ô prêtresse de son fils, ô majesté*) quand son fils, honteux de sa honte, comprend.

Si on ne saurait établir le degré de réalité qui se dégage de l'œuvre autobiographique de Cohen, il y a en elle une vérité indéniable. Sont-elles vraies les histoires / lettres / dessins que la mère laissait chaque matin pour son enfant? Albert de 5 ans, de 6 ans, les trouvait-il sur la table du petit déjeuner, en substitution du bonjour des parents, partis travailler très tôt¹⁵? On n'en sait rien, sinon que la mère tenait à apprendre à son fils le dialecte vénitien des Juifs de Corfou et qu'elle lui racontait des histoires qui cherchaient à s'éloigner de la tradition occidentale. Ces histoires, étaient-elles issues de la tradition juive ?

¹⁴ Discours repris des années plus tard dans *Belle du Seigneur : je veux aimer les dos voûtés de mon peuple, dos voûtés de peurs dos voûtés de fuites et courses éperdues dos voûtés pour se faire moins visibles dans les ruelles dangereuses* (Cohen, 1986 : 900). Cette inscription du vécu dans la mémoire collective du peuple juif est, d'après Lévy, une des caractéristiques des « écrivains juifs ».

¹⁵ Voir *Le livre de ma mère*, 712-713 ou *Carnets 1978*, 1118-1119.

N'étant pas spécialiste en littérature yiddish ou sépharade, il est peut-être osé de ma part de vouloir entrer dans ce domaine. Je le fais en lectrice passionnée et tenace ayant survolé le monde à travers les livres. Et ce n'est que dans les livres d'auteurs juifs¹⁶ que j'ai retrouvé ce peuple grouillant et difforme cher à Albert Cohen. L'auteur de *Fichkè le boiteux*, Mendelè-Moïker-Sforim (1836-1917), écrit dans les pages préliminaires du roman :

Pour moi mon lot fut de descendre au niveau le plus bas, dans les caves¹⁷ de la vie juive. Ma marchandise à moi ce sont les hardes, les haillons. C'est à eux que j'ai affaire, ce sont les miséreux, les mendiants, les coquins, les charlatans, les déchets de la vie, la lie de l'humanité. (Ertel, 2008 : 8)

Notre mesure n'est pas la beauté mais l'horreur ... c'est l'un des sous-titres de l'excellente introduction de Rachel Ertel. Et un peuple infirme, handicapé, vagabond, se déploie sous la plume de Sforim : à Gloupsk pour éloigner certaines épidémies comme le choléra il faut marier au cimetière des gens contrefaits. On maria ainsi un infirme qui *se mouvait sur son arrière-train à l'aide de deux petits blocs de bois qu'il tenait dans chaque main à une malheureuse qui, sur la mâchoire inférieure, exhibait des dents grands comme des pelles* (Ertel, 2008 : 24). Soit on voit Fichkè recouvrir avec la couronne nuptiale *la tête d'une jeune fille déjà couronnée, depuis l'enfance, de plaies ulcérantes. En ville la rumeur courait qu'elle était androgyne* (Ertel, 2008 : 25). La première épouse de Fichkè est finalement une aveugle qu'il va essayer de quitter pour une jeune bossue. On se souvient là de l'un des contes qu'aimait à raconter la mère de l'écrivain :

et si tu veux je te raconterai l'histoire des fiançailles manquées de Diamantine, la fille du savonnier, celle qui n'avait qu'une dent et pas de cou, tu sais, et comme quoi ce fut une souris la cause du drame (Cohen, 1993 (d) : 738)

Même s'il est aussi question de filles délicates et belles, la difformité de la femme juive, souvent liée à la maladie et à l'errance, dissociée de celle de l'âme, tient une place importante dans les différents auteurs. Dans *Métamorphose d'une mélodie* (I.L. Peretz, 1852-1915) il est question d'une fillette qui se remet de sa fièvre typhoïde mais *en quittant l'hôpital elle perdit la lumière de ses yeux. Et la voici qui se traîne de porche en porche pour demander l'aumône* (Ertel, 2008 :140) ; dans *La grande panique des petits bonshommes* (Sholem-Aleïkem, 1859-1916) il est question d'une *grosse dame costarde qui ressemble à un pilon de laiton, ou encore un petit samovar pansu surmonté d'un fin robinet en pointe* (Ertel, 2008 : 349) ; dans *La rue* (Isroel Rabon, 1900-1942) c'est tout un peuple miséreux, guetté par la folie, peureux et faisant peur qui défile devant les yeux du narrateur ; un peuple qui, à son tour, n'arrête pas de marcher, de marcher encore, le jour, la

¹⁶ Outre le livre d'Isaac Babel signalé en Bibliographie, je me suis servi ici des deux volumes où Rachel Ertel regroupe 13 contes et romans, en particulier *Fichkè le Boiteux* (M. Sforim), *Métamorphose d'une mélodie* (I. Peretz), *La grande panique des petits bonshommes* (Sholem-Aleïkem) et *La rue* (I. Rabon).

¹⁷ C'est moi qui souligne.

nuit... Un dernier exemple lu dans *Le roi* (Isaak Babel, 1894-1940)¹⁸ : la sœur de celui qu'on appelle « le roi » fête son mariage. Or elle est atteinte de la maladie de Basedow, ce qui implique, au niveau de l'image, augmentation du volume de la thyroïde, les yeux hors des orbites, hypersudation... À côté d'elle, muet par l'horreur, se tenait *un enfant chétif acheté avec de l'argent d'Eijbaum*. Fini le banquet, elle pousse son mari vers la chambre nuptiale : *elle le regardait avec la lascivité du chat qui porte un rat dans la bouche et le tête, tout doucement, avec les dents* : (Babel, 1972 : 20-21). Au loin se dessine l'image de Rachel Solal *dont les yeux faux luisaient de peur ou de désir* (Cohen, 1993 (b) : 97).

Conclusion¹⁹.

Femme obèse royalement assise sur un pot de chambre, représentante des Juives de Céphalonie, Rebecca ne cesse de vanter les bienfaits des purges, des borborygmes, des flatulences. Cette créature grotesque adore pourtant ce corps débordant de graisse, qu'elle ne cesse d'envelopper maternellement avec des mots. Mots caressants, si l'on veut, mais qu'elle régurgite plutôt qu'elle ne prononce.

On comprend plus tard que la grosseur, surtout la largeur des hanches, veut dire fertilité, c'est-à-dire, Mère ; mère ambivalente de l'île qui, sur le continent, trouve une continuité dans la naine Rachel. Contrefaite, cette femme initiatrice du sous sol porte le même prénom que la mère de Solal dans le roman éponyme de Cohen ; elle est en plus porteuse d'une féminité qu'on ne connaissait pas jusqu'alors, ce qui revient à dire d'une grande dignité. Elle est belle parce que revêtue de spiritualité. Mais surtout parce qu'elle sait. Elle ne cesse de dire le malheur du peuple juif à travers les siècles : elle en a, de mots... Et c'est la bosse, sur son dos, comme sur le dos de tous les Juifs.

Comme on l'a signalé à plusieurs reprises, la mère d'Albert Cohen, dont l'omniprésence sous ses différentes formes ne peut pas nous laisser indifférents, semble être derrière ces personnages, aussi bien en ce qui concerne le physique (*parée comme une malhabile reine et corsetée et plus fière et lente qu'un cuirassé à la présomptueuse proue...* (Cohen, 1993 (d) : 739)²⁰), qu'en ce qui concerne la création de ceux-ci :

Car j'étais amoureux des interminables histoires de ma mère, qu'elle compliquait d'incidents généalogiques (...) et me racontait d'innombrables histoires douloureuses ou bouffonnes du ghetto où je suis né et je ne les oublierai jamais. Parfois comme je voudrais retourner sur ce ghetto, y vivre entouré de rabbins qui sont comme des femmes à barbe, y vivre cette vie aimante, passionnée, ergoteuse, un peu nègre et folle . (Cohen, ibid : 738-739)

¹⁸ J'ai consulté les contes d'Isaak Babel dans une édition espagnole. C'est donc moi qui traduis en français les différentes citations.

¹⁹ Cet article s'inscrit dans le projet de recherche de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del MEC : « Feminidad. Literatura popular francesa y cultura mediática. Repercusión en España ».

²⁰ Ou encore : *Je revois ses longs gants de dentelle noire, son corsage à ruches avec des plissés, son boa de plumes, son éventail, sa longue jupe à taille de guêpe et à volants (...). Bref, pour cette promenade dominicale on s'habillait comme des chanteurs d'après-midi mondaine.* (Cohen, 1993 (d) : 717)

Si l'univers de la Céphalonie cohénienne semble résumé dans ces phrases, il semble aussi partager avec les contes ou romans issus de la littérature populaire juive la difformité de ces femmes, difformités qu'Albert Cohen a remplis mieux qu'aucun autre écrivain d'une forte valeur symbolique. En même temps on sent que parmi la douce et interminable peur incessamment racontée, la folie guette nos personnages, prête à leur mordre le cou...

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUROY, C. (1996) : *Albert Cohen . Une quête solaire*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne. Paris.
- BABEL, I. (1972) : *Cuentos de Odesa y otros relatos*, Alianza Editorial, Madrid
- COHEN, A. (1993) : *Œuvres*, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), Paris.
- COHEN, A. (1986) : *Belle du seigneur*, Gallimard, (Bibliothèque de La Pléiade), Paris.
- CHEVALIER, J. ET GHEERBRANT, A. (1982) : *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont, Paris.
- ERTEL, R. (2008 et 2009) : *Royaumes juifs. Trésors de la littérature yiddish*, 2 vol. Robert Laffont, Paris.
- LEVY, C. (2001) : « Le double lien entre écriture et identité : le cas des écrivains juifs contemporains de langue française » in *Sociétés contemporaines* 2001/4, n° 44, 75-90.
- LEWY-BERTAUT, E. (2001) : *Albert Cohen, mythobiographe*. ELLUG, Université Stendhal, Grenoble.
- MILKOVITCH-RIOUX, C. (1995) : *L'univers mythique d'Albert Cohen. Personnages, décors et mise en scène*. Presses universitaires du Septentrion, Clermont-Ferrand.
- SCHAFFNER, A. ET ZARD, Ph. éditeurs (2005) : *Albert Cohen dans son siècle. Actes du Colloque International de Cérisy-la-Salle*. Le Manuscrit, Paris.
- SCHAFFNER, A. (1999) : *L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*. Champion, Paris.