Jérôme CABOT

Burlesque et héroï-comique dans les romans d'Albert Cohen : anachronisme, métatextualité, éthique

***Cahiers Albert Cohen*, n°25, 2016, p.71-86**

Partant du constat que les notions de burlesque et d'héroï-comique perdent en pertinence et en actualité dans la littérature postérieure au XVII^e^ siècle, cet article examinera les formes et les enjeux de cet apparent anachronisme de l'œuvre romanesque de Cohen[1], pour dégager le traitement intempestif et irrévérencieux qu'elle réserve à la littérature, ainsi que, indissociablement, les enjeux éthiques que sert ce positionnement incongru, à la fois archaïsant et révolutionnaire.

Le burlesque et l'héroï-comique sont des catégories littéraires dont la pertinence est indissociable d'un état de la littérature étroitement déterminé par une correspondance codifiée entre les niveaux de langue et les objets du discours. Leur âge d'or est le siècle classique, où aux réalités nobles devait être associé le registre sublime, et souvent la versification, comme dans la tragédie, l'épopée ou l'oraison funèbre, tandis qu'aux réalités triviales était associé le registre courant et prosaïque, dans la comédie ou le roman. Ce qui est *cavale* ou *destrier* dans un cas, n'est que *cheval* dans l'autre. Si le référent est le même, les contextes d'emploi et les connotations diffèrent grandement. C'est par la transgression de ces codes que se définissent le burlesque et l'héroï-comique, qui reposent précisément sur une disjonction entre, d'une part, la valeur qu'un état de la société confère à telle ou telle réalité, et d'autre part, le lexique, et au-delà toute la rhétorique, qui leur sont appliqués. Le burlesque est caractérisé par l'emploi de termes comiques, familiers voire vulgaires pour évoquer des choses nobles et sérieuses, celles qui sont l'objet d'une forme de révérence, de majesté, de sacralisation : les figures du pouvoir, le sacré, l'Amour, Dieu, les valeurs morales – ainsi que les textes que la tradition leur associe. Le bas corporel, le corps qui déborde, qui dépasse, ses protubérances, ses manifestations extérieures, ses bruits, ses sécrétions, ses organes proéminents, ses béances sont les instruments les plus efficaces de la dégradation burlesque. *Le Virgile travesti*, parodie de *l'Énéide* écrite par Paul Scarron et publiée entre 1648 et 1653, est le parangon du genre. l'inverse, l'héroï-comique consiste à traiter un sujet vulgaire en style noble : *Le Lutrin*, parodie épique de Nicolas Boileau, publiée entre 1672 et 1683, sous-titrée

---

1 Les références renvoient à l'édition Pléiade : S pour *Solal*, M pour *Mangeclous*, V pour *Les Valeureux*, BS pour *Belle*

« poème héroï-comique », fait une épopée d'une dispute entre un trésorier et un chantre du chapitre, utilisant la métrique, le vocabulaire, la rhétorique du poème héroïque, et moquant ainsi les œuvres convenues de son temps, tels le *Cyrus* et la *Clélie* de Madeleine de Scudéry, tout comme *Don Quichotte* est une parodie héroï-comique du roman de chevalerie.

Cohen est un auteur anachronique, à bien des égards. La réactivation du burlesque et de l'héroï-comique qu'opèrent ses romans, tout particulièrement par la parole des personnages qui s'y expriment, en est une manifestation exemplaire. Dans une veine très dix-septiémiste, c'est avant tout la littérature qui en fait les frais ; mais au-delà, le procédé contamine toutes les formes de discours normés et consacrés. En effet, le burlesque et l'héroï-comique puisent leur efficience dans les stéréotypes associés à tel ou tel objet du discours, et dans les normes discursives, à la fois rhétoriques, idéologiques et sociales, leur faisant correspondre un certain registre. Si la littérature est le laboratoire idéal, dans l'histoire littéraire comme au sein de la tétralogie romanesque de Cohen, où se forgent les notions de burlesque et d'héroï-comique, la polyphonie qu'orchestre cette dernière généralise le procédé et l'applique de façon carnavalesque à toutes sortes de discours sociaux rigides, codés et sacralisés.

Burlesque et héroï-comique sont les deux directions que prend la transformation carnavalesque : respectivement dégrader le haut et élever le bas. En fait, ce sont deux catégories symétriques et complémentaires dont la séparation est très poreuse. Par exemple, le style tragique est rabaissé par des applications prosaïques ou dérisoires, et corrélativement son langage ennoblit les réalités auxquelles il est appliqué de façon incongrue. Le sens de l'altération, vers le haut ou vers le bas, se détermine depuis la position (diégétique, stéréotypée, ou idéologique) du référent, vers celle du discours ; depuis le registre prévisible pour le thème, vers le registre effectivement employé ; depuis la représentation du lecteur, l'information extratextuelle, inscrite dans sa compétence encyclopédique, ou bien intratextuelle, donnée par le narrateur, vers la rhétorique du personnage.

Les Valeureux sont les premiers embrayeurs de burlesque. Leur langue uchronique, leur système de valeurs, leurs références littéraires renvoient le lecteur aux textes classiques. La forme canonique du burlesque consiste dans le dénudement parodique des tragédies classiques : « *qu'est-ce que le sens de l'honneur sinon la peur méprisable du qu'en-dira-t-on, ce qui rend un peu comiques les tragédies de Corneille !* » (BS 669). L'affectation de cet adjectif, *comiques*, au substantif *tragédies*, est la formule concentrée de l'altération burlesque. Racine, quant à lui, est violemment mis à mal, à travers le synopsis d'une *Phèdre travestie* (V 1014-1015) traduisant l'impasse tragique en termes de sexualité,

du Seigneur, LM pour *Le Livre de ma mère*.

assortie de l'anachronisme du divorce. Il est à noter que le procédé affecte, au-delà des grands classiques, les textes sacrés eux-mêmes. Mangeclous exprime ses sarcasmes par un trope dont il est peu coutumier, l'antiphrase pure et simple recontextualisant ironiquement un écho biblique (Ex 3.8) par sa concrétisation prosaïque en Palestine : « *Pays de miel et de lait ! ricanait-il en donnant des coups de pied à la boîte qui avait contenu le lait condensé dont il se suralimentait.* » (S 334).

Le travestissement burlesque le plus développé est bien entendu la parodie du roman de Tolstoï *Anna Karénine*, que Mangeclous ébauche en riposte à l'idéalisme de Salomon (M 452-455), puis développe dans sa leçon sur la séduction à l'européenne. Mangeclous y oppose le contrepoint d'un texte virtuel, une *Karénine* travestie, véritable démolition de l'original, monstration de ses marges et de ses non-dits. Les scènes censurées par Tolstoï prennent peu à peu consistance, illustrant la dissimulation mensongère du physiologique, sexuel et scatologique, par les oripeaux de sentiments élevés, passion et culture. Mangeclous narrateur omniscient décrit la posture burlesque de Wronsky, « *coliqueur des couchers de soleil et venteur des symphonies* » (V 912), diagnostique même les causes de sa colique, tandis que les gestes et les discours des deux amants en opèrent la dissimulation par l'art : l'inspiration poétique sert d'alibi à la défécation, la musique romantique en masque les bruits, et concrètement, c'est la bibliothèque qui en occulte le résultat.

En toute rigueur, il n'arrive à Wronsky, personnage de Tolstoï, que ce que son roman nous en dit, et il ne vente donc pas puisque *Anna Karénine* n'en dit rien. é de mensonge, Mangeclous s'en justifie au nom d'un surcroît de vérité (M 455). Il ne présente pas Wronsky comme un personnage de roman, mais comme un individu qui lui aussi vente, hors champ, en coulisse ; le burlesque tire ainsi la fiction vers la réalité, et non l'inverse comme le fait Salomon dans sa naïveté. Au mensonge de la rétention imposée par les romanciers, Mangeclous oppose son mensonge libérateur et se lance dans une philippique contre les auteurs accusés d'être des empoisonneurs moraux mais aussi physiologiques, par la rétention qu'ils imposent. Son contrepoison est une parole carnavalesque. Mangeclous parle comme le Spartacus burlesque des Lettres, affranchissant ces êtres fictifs de l'ischurie imposée par leurs créateurs.

La péroraison de la leçon inscrit *in fine* cette *Karénine* travestie comme une mise en procès de l'architexte romanesque. La façon dont Mangeclous romance l'hypotexte expiatoire de Tolstoï relève de la mise en abyme, et lui confère une fonction édifiante. Par l'amplification de l'invocation, Mangeclous devient ce romancier véridique qu'il appelle de ses vœux – à une réserve près, de taille : c'est à un auditoire juif et masculin, et non occidental et féminin, qu'il s'adresse. Le romancier qui comble son attente, *stricto sensu*, c'est Cohen, ne fût-ce que parce qu'il fait tenir un tel discours à son personnage. Mais la métalepse, qui est fréquente chez Cohen, reste ici implicite : Mangeclous ne conseille pas la lecture des *Valeureux*, ni de *Belle du Seigneur*, où Ariane et

Solal donneront une illustration dramatique à son propos. Dans la succession diégétique de la tétralogie, la leçon des *Valeureux* précède la séduction de *Belle du Seigneur*. Solal s'y présentera comme une synthèse impossible de Mangeclous – qui connaît et expose les manœuvres, mais ne séduit pas – et Wronsky, qui connaît aussi les manœuvres et séduit, mais se garde bien de les exposer. La leçon de Mangeclous donne une prolepse burlesque de l'amour d'Ariane et Solal, et développe les isotopies dégradantes dont ce dernier fera usage dans la scène de séduction puis dans sa parole intérieure lors des scènes de l'ennui : physiologie, animalité, quantification, métaphores filées de l'amour, toutes désenchantées et rabaissantes, verbalisation des non-dits d'Ariane dans les scènes de l'ennui amoureux ou la crise Dietsch. Mais, dans ce burlesque partagé, Solal est moins intéressant, moins crucial que Mangeclous, en ce que son propos est secondaire dans l'ordre de la diégèse, et intériorisé. Au contraire, le récit spéculaire de Mangeclous, enchâssé à la fin du cycle, fait du burlesque la clé de lecture esthétique de la tétralogie, et de Mangeclous la clé de voûte de sa polyphonie. Son *Anna Karénine* travestie est un opérateur de réflexivité, posant le burlesque et l'héroï-comique comme grille de lecture des romans, comme facteur d'individuation et de positionnement des personnages, en étendant le traitement intempestif et irrévérencieux infligé à la littérature, à l'ensemble des discours sociaux exposés à la dialectique de la norme et de l'écart : le discours littéraire, amoureux, religieux, juridique, politique, diplomatique, etc.

Ainsi, Mariette est le chœur burlesque de la tragédie du couple. La dégradation burlesque de la grande littérature opère chez elle par sa juxtaposition avec les références populaires, si bien que Mariette attribue à l'auteur des *Contemplations* une chanson de la Belle Époque (BS 809), puis, sans transition, évoque les cornes que fit porter à Hugo cocu un certain *Sainte-Vache*. Or, au-delà du corpus littéraire, Mariette applique la reformulation burlesque à d'autres textes consacrés, tel le télégramme de Solal (BS 520). Sa transposition en ôte les conventions et les mensonges, pour n'y voir qu'un propos universel et rebattu. Le code hiératique des sonnettes (BS 810-812) est l'exemple le plus net de ces reformulations, faisant de la Belle de Mai une maison hantée, une usine, un champ de courses ou une ménagerie. Ce burlesque opère comme un contre-discours, libérateur et lucide, opposé au discours amoureux sclérosé et *convenu* que s'échangent les amants.

Cette inclination vers le traitement burlesque des textes consacrés, aisément associée aux Valeureux, Solal ou Mariette, est par extension à mettre au crédit d'Ariane, dans son réemploi des codes prestigieux, des grandes figures du patrimoine littéraire en des formules burlesques, à l'image de ce résumé d'Othello, réduisant le drame shakespearien à une comédie bourgeoise : « *vraiment crétine la Desdémone toujours à pleurer sans savoir se défendre moi je l'aurais mis au pas Othello sale moricaud bamboula vous ne vous rendez pas compte que c'est Iago qui a tout combiné vous en avez une couche mon*

cher » (BS 180).

Le burlesque s'applique aussi aux textes sacrés, le paradis donne lieu à un travestissement particulièrement cocasse de sa représentation canonique (BS 605) : l'image du poulet permet à Ariane de s'interroger sur les zones d'ombre de l'iconographie traditionnelle, l'attache de deux ailes à un corps humain, par le biais du burlesque alimentaire et du bas corporel – bas parce que corporel : il est peu orthodoxe de se poser des questions trop précises sur le corps des anges ; qu'ils n'aient pas de sexe doit suffire au fidèle. La prière, texte codé et rigide s'il en est, parole autoritaire selon Bakhtine, subit la même dégradation, énoncée alors qu'Ariane se brosse les dents (BS 590) : sa prononciation subit une déformation importante, inscrite par une grave altération de la graphie, tout en conservant aux désignations de Dieu la majuscule de rigueur ; et elle apparaît comme une requête adressée à un tyran capricieux, interpellé comme un allocutaire humain, masculin, séductible.

Le dessillement opéré par le burlesque trouve une expression explicite dans le chapitre XCIV : Solal, parodiant les topoï du roman édifiant et les clichés de la prose bien-pensante, avec ses stéréotypes, ses idéologèmes cohésifs, son sentimentalisme, ses épithètes antéposées, évoque le problème moral et religieux que le petit Patrice soumet à sa mère en lui demandant si Dieu aime les domestiques, et en appliquant à ces derniers, avec quelque retard, les débats théologiques relatifs à l'âme des nègres ou des Indiens ; c'est une version burlesque de la controverse de Valladolid, qui connaît à la fin une aggravation soudaine, quand la comtesse est saisie d'une transe carnavalesque, où tombent les masques et se révèlent à la fois les dessous de sa vêture et de son idéologie haineuse (BS 885).

Dans ses effets libératoires et carnavalesques, le burlesque permet donc, par la voix des Valeureux, de Solal, de Mariette et même d'Ariane, de mettre au jour le non-dit, voire l'impensé, des discours consacrés, au premier chef desquels, la littérature : occultation du corps, culte de la force, faux-semblants esthétiques, hypocrisie morale. Mais conjointement, le burlesque, comme transcription en style bas d'un sujet noble, est la pente esthétique naturelle et inconsciente du petit-bourgeois prétentieux et incompétent, révélatrice à son insu d'un grand écart linguistique, d'un coq-à-l'âne socioculturel : devant deux secrétaires, Adrien « *réussit un doublé de calembours, puis cita Horace pour faire contrepoids.* » (BS 113). Il montre sa connaissance de la culture légitime, et affiche une stratégie de condescendance que lui permet l'infériorité de ses interlocutrices : juxtaposer la culture latine et l'humour gaulois. Néanmoins, son manège ne montre nulle aisance, mais un va-et-vient, une simple succession, que le narrateur rapporte comme un jeu de *contrepoids*, isotopie qui introduit la pesanteur des calembours et celle de la cuistrerie. Quand la parole

d'Adrien relève du burlesque, c'est donc pour l'en rendre victime : « *Son Excellence très aimable, s'informant avec intérêt de mes fonctions, pas les digestives bien sûr* » (BS 597). La syllepse du mot *fonctions* condense le coq-à-l'âne permanent d'Adrien, dont le narcissisme alterne l'autosatisfaction quant aux honneurs et la minutieuse observation de son transit intestinal.

Cette réactualisation sociolinguistique du burlesque est particulièrement significative lors d'une scène lourde d'enjeux quant à la représentation de soi, l'exhibition de la distinction et l'occultation des origines honteuses : c'est la frénésie de caviar qui saisit Adrien avant l'arrivée de Solal. Le caviar est un référent prestigieux qui classe, socialement et économiquement, ceux qui en mangent et en parlent. Or, cette transe est grevée par plusieurs connotations malheureuses et vocables vulgaires, dont le caca, burlesque involontaire qui fonctionne comme un lapsus révélateur. Cet effet cocasse trahissant une vérité collective est patent dans la cacophonie des tricoteuses, associant par exemple l'esprit des grands auteurs à la rétention fécale : « *Sacha Guitry a tellement d'esprit Un peu osé mais c'est vraiment l'esprit français la base vous trouverez toujours la constipation* » (BS 770). Le lecteur y retrouve, à leur insu, les prises de position de Mangeclous, et de Cohen, sur une littérature étique, toute de contention, d'abstraction et de puritanisme.

Le burlesque petit-bourgeois a pour corollaire l'héroï-comique, consistant en un traitement noble de réalités vulgaires, comme l'agrafeuse Brunswick, muse et maîtresse du fonctionnaire, expression de la fatuité et des prétentions exagérées à la distinction. Ainsi, l'effet héroï-comique est produit par l'application dévoyée à un scénario carriériste du topos romantique et élégiaque de la déclaration bucolique et nocturne : « *Et un soir, après le dîner, en se promenant dans le jardin, la brusque confidence d'une voix douce et triste, au clair de lune, que voulez-vous, mon cher ministre et ami, il y a ixe ans que je plafonne A. Et puis un soupir, simplement, et rien d'autre.* » (BS 75). Le technolecte administratif, le jargon carriériste donnent lieu à un héroï-comique particulièrement outré quand Adrien raconte à Ariane le blâme que lui a adressé Van Vries, dans un registre mêlant le judiciaire, le dramatique de fait divers, et le sublime avec des allusions mythologiques ou historiques. L'héroï-comique consiste donc à faire un événement tragique à partir de peu, une contrariété administrative, la commande au restaurant du Secrétariat (M 677-678), tout comme la transaction d'Ariane chez le couturier, qui connaît un traitement cornélien. Cette impropriété rhétorique donne lieu à une illustration symétrique, vecteur d'un scandale éthique, quand les Deume opèrent un dévoiement du registre religieux dans le culte burlesque d'un veau d'or domestiqué et sexualisé (M 642-643), puis la célébration héroï-comique d'une chaufferie sacralisée (M 659).

Le contrepoint aux prétentions de la petite bourgeoisie réside dans l'ennoblissement héroï-

comique assumé par les Valeureux. Ces références hiératiques dégradées par le burlesque et par conséquent devenues accessibles, Mangeclous, notamment, les réemploie à tort en se les appliquant dans une veine héroï-comique. Dans ses longues tirades déclamatoires, lyriques, élégiaques, voire tragiques, véritables stances héroï-comiques exprimant son appétit, sa curiosité ou ses ambitions, Mangeclous parle comme Don Diègue. Cet ennoblissement impertinent est particulièrement visible quand il prend une forme ostensiblement poétique, versifiée et rimée, tels ses alexandrins de médicastre, qui formulent des prescriptions médicales orientées vers le bas corporel et héroïsent ce thème éminemment comique et bas qu'est la scatologie. La dimension vitale et presque métaphysique de cette expression du corps est formulée par l'invocation nostalgique célébrant dans les pets une expression de la vie et sollicitant la « Ballade des dames du temps jadis » de Villon, et ses neiges d'antan : « *j'en perds mes vents, signe funeste d'une vitalité diminuée et d'une grande noirceur de bile. Ah, où sont mes vents d'antan, les vents de ma belle jeunesse* » (V 827).

Mangeclous incarne la forme la plus transgressive de l'héroï-comique – l'héroï-scatologique, trait d'union entre le burlesque, auquel il emprunte son thème central du bas corporel, et l'héroï-comique dont il est une spécialisation, avec ses hypotyposes et listes proliférantes, métaphoriques, pleines de distinguos ; sa formule clé est : « *J'ai donné des lettres de noblesse aux vents* » (V 817). Avec la caractérisation des vents de sa poétesse, Mangeclous mène une contre-offensive poétique, reposant à la fois sur la dégradation burlesque de la créature hypocrite et pétomane, et sur la promotion héroï-scatologique des *pneuma* dont elle est honteuse. C'est bien, narré au passé simple, un récit initiatique que fait alors Mangeclous, racontant son *Bildungsroman*, le roman de la formation de son moralisme héroï-scatologique.

L'ennoblissement héroï-comique mangeclousien emprunte ainsi à maints discours codés, valorisés par la tradition, notamment littéraire, ou le système social, qui s'en trouvent symétriquement dégradés, tels que l'anglais, le latin, ou encore le galimatias juridico-administratif, le droit macaronique qu'il s'invente. Ainsi, le « *droit léonin* » (BS 650) est une chimère juridique oxymorique, dégradation burlesque d'une jurisprudence intertextuelle, une fable de La Fontaine où le Lion, en jouant de la forme du droit pour légitimer celui du plus fort, s'arroge quatre parts d'un butin[2]. La dégradation de la pompe juridique culmine devant Hippolyte (BS 260-261) dans une accumulation étourdissante forgeant de nouvelles notions de droit qui élèvent l'opportunisme du pique-assiette au rang de raffinement protocolaire.

---

2 « [Le Lion] *Prit pour lui la première en qualité de sire : / "Elle doit être à moi, dit-il ; et la raison, / C'est que je m'appelle le lion : / cela l'on n'a rien à dire. / La seconde, par droit, me doit échoir encor : / Ce droit, vous le savez, est le droit du plus fort. / Comme le plus vaillant, je prétends la troisième. / Si quelqu'une de vous touche à la quatrième, / Je l'étranglerai tout d'abord."* » dans "La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion" (*Fables*, I, 6).

Les apostrophes et les titres sont l'expression la plus synthétique de cet ennoblissement héroï-comique : « *Sir Pinhas Wolfgang Amadeus Mozart* [...] *gentleman d'honneur et roseau pensant* » (BS 675), tout comme l'intimité fictive que Mangeclous ou Saltiel s'inventent avec divers grands personnages, et tout particulièrement les lettres qu'ils leur écrivent, par le simple fait d'exister, de mettre en correspondance des êtres aussi dissemblables, personnages fictifs et grotesques, et personnages référentiels, historiques et importants, telle la reine d'Angleterre. Dans le préambule de son épître, Mangeclous produit une version burlesque du billet que Ruy Blas adresse à Doña Maria de Neubourg, reine d'Espagne[3] : « *c'est un humble ver céphalonien mais de nationalité française qui, rampant doucement, ose dresser sa tête vers Votre Élévation Étoilée !* » (V 1002, 1004).

Conjointement à sa correspondance burlesque avec les grands hommes vivants, Mangeclous opère une mise en correspondance de son sort avec ceux du passé, et par là il les rabaisse. Son burlesque lève les oripeaux grandioses dont l'Histoire et l'idéologie les ont entourés, afin de légitimer ses propres machinations, de souligner des différences de condition, et de les contester. Mangeclous développe une véritable revendication égalitaire, dans la lignée des doléances du Tiers-État. L'antithèse binaire, par laquelle il oppose les privilèges du puissant, le Prince impérial, et son mérite individuel, est burlesque dans la mesure où son second terme est un titre qu'il s'est lui-même décerné, articulé exactement dans les mêmes termes que le monologue dans lequel chez Beaumarchais Figaro se compare au Comte Almaviva : « *Tandis que moi, du premier coup Recteur d'Université !* » (V 1027)[4]. Et comme Figaro, Mangeclous demande quel est, finalement, le mérite d'un roi, sinon de s'être « *donné la peine de naître* ».

Burlesque et héroï-comique œuvrent donc comme des révélateurs de l'hypocrisie des discours, et des hiérarchies qu'ils célèbrent. Même les textes fondateurs du judaïsme subissent cette dégradation. La dimension burlesque est notamment essentielle à la représentation éthique et spirituelle de Saltiel. C'est elle qui distingue son message des prescriptions autoritaires de Gamaliel, et lui donne un caractère humain, complexe, faillible. C'est ce qui fait son efficace, du point de vue de la portée éthique agissante des romans et de l'appropriation par le lecteur.

Ainsi, Saltiel fait de la révélation du Décalogue l'effet d'une intimité entre Dieu et Moïse – voire, de Moïse, non plus l'ami de Dieu, mais un homme qui lui fut supérieur. Et ce burlesque est doté d'un certain sérieux, dans la mesure où Saltiel y évoque, à l'instar de la mère de Cohen (LM 728), un Moïse législateur ayant inventé Dieu pour s'assurer de l'observance de la loi d'anti-nature par

---

3 « *Madame, sous vos pieds, dans l'ombre, un homme est là / Qui vous aime, perdu dans la nuit qui le voile ; / Qui souffre, ver de terre amoureux d'une étoile ; / Qui pour vous donnera son âme, s'il le faut / Et qui se meurt en bas quand vous brillez en haut.* » *Ruy Blas*, II, 2. (voir aussi M 438).

4 « *tandis que moi, morbleu !* » (*Le Mariage de Figaro*, V, 3).

le peuple juif. S'y ajoute une intimité entre Dieu et Saltiel lui-même, particulièrement développée dans le récit imaginaire d'une visitation de Dieu pendant son sommeil, dont le prosaïsme et la familiarité sapent le sublime ou l'ineffable (M 429-430). Ce burlesque élevant Saltiel au-dessus de sa condition est la forme esthétique de son syncrétisme, mêlant piété et philanthropie. La punition d'écolier qu'il envisage d'infliger à Hitler ou sa représentation des relations internationales comme des querelles de cour de récréation, par exemple, imbriquent le burlesque et le tragique. Le tragico-burlesque est la forme esthétique de son application universelle de la tendresse de pitié. Le burlesque de Saltiel est essentiel à cette bienveillance, il constitue à la fois une riposte contre la violence et l'oppression, et la voie éthique vers leur dépassement, l'alternative au ressentiment.

Burlesque ou héroï-comique, ce carnaval est la revanche de qui n'a d'autre pouvoir que celui de sa parole, de son amour et de l'écoute de ses compagnons. C'est le cas de Saltiel – c'est surtout le propre du romancier. Au-delà d'un positionnement intempestif vis-à-vis des classiques et de la modernité littéraire, burlesque et héroï-comique servent chez Cohen un propos qui excède l'anachronisme, le comique et le ludique, pour constituer une indémodable machine de guerre contre les stéréotypes, les discours consacrés et convenus, les hiérarchies factices, au profit d'un moralisme libérateur et bienveillant, entre relativisation de ce qui est en haut, réhabilitation de ce qui est en bas, et universelle tendresse de pitié.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (traduit du russe par Andrée Robel), Paris, Gallimard, 1970 [1965]

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (traduit du russe par Daria Olivier), Paris, Gallimard, 1987 [1975]

BERTRAND Dominique, « Poétiques du burlesque », p.9-24 in *Poétiques du burlesque*. Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand (22-24 février 1996) / sous la direction de Dominique Bertrand, Paris, Champion, 1998

BERTRAND Dominique, « Burlesque et humour : inversion, discordance et distance », p.63-76 in Laurence ROSIER, Jean-Marc DEFAYS, *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, 1999

CABOT Jérôme, « Le Marseillais, le petit bourgeois et la bonne. Paroles populaires dans les romans d'Albert Cohen » in PRIVAT J.-M. et PETITJEAN A. (éd.), *Les Voix du peuple et leurs fictions* ,CELTED / Université de Metz, « Recherches textuelles », Metz, 2007, 7, p. 397-427

DEFAYS Jean-Marc, « Le burlesque et la question des genres comiques », p.39-47 in *Poétiques du burlesque*. Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand (22-24 février 1996) / sous la direction de Dominique Bertrand, Paris, Champion, 1998

DUISIT Lionel, *Satire, parodie, calembour : esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Anma Libri, 1978

ÉMELINA Jean, « Comment définir le burlesque ? », p.49-66 in *Poétiques du burlesque*. Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand (22-24 février 1996) / sous la direction de Dominique Bertrand, Paris, Champion, 1998

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Points Seuil, 1992 [1982]

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994