La représentation maternelle dans “Le livre de ma mère” d’Albert Cohen: des marqueurs lexico-sémantiques entre euphorie et disphorie

Laurence Audéoud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/4873>

DOI : 10.4000/studifrancesi.4873

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 512-529

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Laurence Audéoud, « La représentation maternelle dans “Le livre de ma mère” d’Albert Cohen: des marqueurs lexico-sémantiques entre euphorie et disphorie », *Studi Francesi* [En ligne], 165 (LV | III) | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/4873> ; DOI : [https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE\[HY000\] \[2006\] MySQL server has gone away](https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away)

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

La représentation maternelle dans “Le livre de ma mère” d’Albert Cohen: des marqueurs lexico-sémantiques entre euphorie et dysphorie

Lorsque le narrateur du *Le livre de ma mère*, au sein d’une dense répétition polyadique, scande à sa douloureuse façon l’éternel refrain du «jamais plus», il choisit de désigner ce repère temporel par la double périphrase métaphorique «glas des endeuillés, chant des morts que nous avons aimés», reprenant ainsi, au prix d’une légère variante, le titre donné à la première version du texte, intitulée justement «*Chant de mort*», publiée en quatre parties de juin 1943 à mai 1944 dans *La France Libre*¹ alors qu’il se trouvait à Londres, où dès le mois de juin 1940², il avait trouvé refuge avec sa femme et sa fille pour échapper à l’avancée nazie. Louise Judith Cohen, née Ferro, s’était éteinte à Marseille le 10 janvier 1943, à l’âge de soixante-dix-sept ans, des suites d’une maladie cardiaque, sans avoir pu revoir son fils.

En 1954, lors de la parution du *Livre de ma mère*, à peine remanié par rapport à la version originelle, la critique littéraire salue une œuvre puissante et sincère, adhérent d’emblée au pacte autobiographique au travers duquel se met en place l’édification du mythe maternel, ainsi qu’en témoigne ce commentaire qui rend compte de manière exemplaire de l’accueil qu’on réserva à l’époque au récit: «*Le livre de ma mère* est un chant funèbre éblouissant de vie, récitation ininterrompue que composa le plus intelligent, le plus cruellement sensible des fils à la louange désespérée d’une très simple et pauvre femme»³. En fait, apparemment homogène – le récit d’un fils que la perte brutale de sa mère laisse effondré – le texte est bien plus complexe qu’il n’y paraît au premier abord, tant au plan isotopique qu’au plan structurel, d’autant qu’y est à l’œuvre une entreprise de brouillage, typique de l’écriture cohénienne.

Le livre de ma mère apparaît d’emblée comme un texte réparateur qui, en marge du pardon ouvertement réitéré, met en place un processus d’idéalisations plongeant ses racines dans la négligence mêlée de honte dont fut coupable le fils envers celle dont le statut de paria aurait mérité un amour compensatoire absolu. Dès lors, écrire sur la mère se trouve bel et bien justifié d’un point de vue non seulement affectif mais aussi moral, puisqu’il s’agit de redresser les torts subis et de la réhabiliter aux yeux du monde. On comprend alors que le narrateur, s’adressant à sa mère puis à lui-même, puisse écrire: «Chérie, ce livre, c’est ma dernière lettre»⁴ et: «Tu n’as pas voulu écrire dix mots, écris-en quarante mille maintenant»⁵. C’est aussi un texte nostalgique, dont le tissu narratif tire sa substance de la remémoration d’une enfance lointaine baignée d’affection, faite de jeux, de promenades, de réveils, et de maladies entourées de sollicitude maternelle, de pauses dominicales vécues par le couple solitaire, cette mère

(1) Il s’agit d’un mensuel dirigé par André La-barthe, dont le philosophe Raymond Aron était le rédacteur en chef. Cf. *Chronologie* établie par C. PEYREFITTE, in A. COHEN, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, p. XCIV.

(2) *Ibid.*, p. XCVI.

(3) *Fête d’une mère*, in 40 (juin 1954) «Preuves», p. 82.

(4) LM, p. 76. Nous citons ici *Le Livre de ma mère* dans la collection Folio, Paris, Gallimard, 1974, sous le sigle LM.

(5) *Ibid.*, p. 79.

et son fils fraîchement débarqués de Corfou dans un Marseille antisémite où toute tentative d'intégration semble vouée à l'échec⁶. Un texte moraliste, porteur d'interrogations sur l'hostilité des êtres humains envers leur prochain, exhortant le lecteur à reconnaître, avant qu'il ne soit trop tard, la supériorité de tout amour maternel. Louise Ferro devient ainsi l'emblème d'un amour inconditionnel et incomparable, ainsi que le ponctue l'aphorisme «Amour de nos mères, à nul autre pareil», dans une polyade répétitive qui parcourt le chapitre XII, en position tantôt anaphorique, tantôt épiphorique, et dont la portée accède à l'universalité lorsque la première personne du singulier de l'adjectif possessif «ma» se trouve remplacée, lors de la seconde occurrence, par le pluriel «nos»⁷, le fils s'effaçant derrière le prophète. Un texte philosophique, parcouru d'une réflexion angoissée sur le non-sens de l'existence, ponctuée, après plusieurs invectives grinçantes adressées au Créateur, par un appel désespéré, sorte d'ébauche – dans une perspective d'intertextualité restreinte – des ultimes inscriptions des *Carnets 1978* où le vieil écrivain supplie Dieu de l'aider à croire. Un texte thérapeutique, même si du propre aveu du narrateur le projet d'écriture participe lui aussi de ses sentiments de culpabilité: «Et ces feuilles, demain, je les relirai, et j'ajouterai d'autres mots, et j'en aurai une sorte de plaisir. Pêché de vie. Je corrigerai les épreuves et ce sera un autre péché de vie»⁸. Un texte lyrique, enfin, de par le chant lancinant de sa prose puissamment rythmée, sous-tendue par des répétitions prenant la forme de parallélismes antithétiques et synonymiques ainsi que de moules chiasmiques – dans la lignée des prophètes de l'Ancien Testament⁹ – qui servent et transcendent le sourd ressassement de la douleur. Malgré sa forte cohésion thématique, *Le livre de ma mère* est donc un texte pluriel, démultiplié par des mises en abymes que permet, d'une part, le décrochage de la voix du narrateur, passant de la première à la seconde et à troisième personne du singulier, d'autre part, la présence symbolique du miroir, capable de réfléchir à l'envie la souffrance de l'auteur et de le renvoyer à ses propres obsessions, dans un jeu infini de retour sur soi qui en dit long sur la marque éminemment narcissique de l'ouvrage.

Revenir sur *Le livre de ma mère* dans une perspective analytique comportait le risque de recouper les recherches universitaires qui, au cours de ces quinze dernières années, se sont employées à rendre plus solide l'accompagnement critique de cette œuvre polyphonique et inclassable qu'est celle d'Albert Cohen. Il nous a semblé toutefois qu'une approche de type stylistique, fondée sur le repérage et l'analyse de marqueurs lexicaux, appréhendés dans leur globalité – signifié et signifiant – permettrait

(6) C'est en 1900 que Marco Cohen, son épouse Louise et leur fils Abraham Albert quittent leur île natale de Corfou pour Marseille. Dans *Le livre de ma mère*, à quelques pages d'intervalles, est réitérée la phrase «Nous ne connaissons personne à Marseille» (pp. 33 et 43). C'est en effet le début d'une longue solitude, les Cohen n'ayant aucune forme de vie sociale et se sentant perpétuellement déracinés, «si perdus en cet Occident» (p. 43). La France, à cette époque, est divisée par l'affaire Dreyfus qui durera douze ans. Le biographe Gérard Valbert insiste sur le fait que la famille Cohen arrive à Marseille durant la période la plus «venimeuse» de l'affaire (*Albert Cohen, le seigneur*, Paris, Grasset, 1990, p. 32). Il règne en effet dans la ville un climat d'antisémitisme exacerbé qui dégénère en violence: des émeutes éclatent un peu partout, les magasins juifs sont pillés, les antisémites appellent au meurtre. Les inscriptions «morts au juifs» tapis-

sent les murs de la ville et l'apéritif le plus en vogue a pour nom «L'antijuif», ainsi que nous le raconte le narrateur de *Ô vous frères humains* – cité ici dans la collection Folio, Paris, Gallimard, 1988, p. 160. «Cette race, moi, ça me donne le frisson», dit une épicière dans *Solal*, comme le disaient sans doute de nombreux marseillais à l'époque.

(7) LM, pp. 88 et 89. Marcel Pagnol, l'ami d'enfance d'Albert Cohen, fut l'un des premiers à souligner l'universalité du message délivré: «cet hommage à une mère particulière atteint continuellement au général», cfr. *Le Livre de ma mère d'Albert Cohen*, in «Combat», 27 mai 1954, p. 6.

(8) LM, p. 139.

(9) Cfr. L. AUDÉOUD, *Paroles de prophètes. Répétitions bibliques dans "Paroles Juives" et "Carnets 1978" d'Albert Cohen*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang («Franco-italica» vol. 4), 2007, pp. 278.

de débroussailler des portions de texte qui n'avaient pas été défrichées jusqu'ici, en creusant plus à fond l'écriture autobiographique dans ce que la représentation maternelle présente de pulsions contradictoires. Nous avons ainsi procédé au repérage de lexèmes se rapportant à la mère – majoritairement des substantifs et des adjectifs qualificatifs – parfois au sein de tropes aussi puissants que la métaphore et la comparaison, et souvent à l'origine de décrochages de registre de langue qui sont autant d'indicateurs sémantiques, tout en marchant à la lisière des recherches consacrées à l'étude de ce texte fondateur de la mythologie maternelle cohénienne.

En guise d'introduction, un bref aperçu diachronique de la perception par la critique universitaire du caractère ambivalent de la représentation maternelle montrera que l'adhésion à l'entreprise de sublimation a d'abord été plus prégnante que l'attention portée aux dissonances de la description, alors que la traque de ces failles et de ces hiatus permet seule de saisir la portée d'une idéalisation à double tranchant, par les paradoxes qu'elle véhicule et par la représentation en négatif de la figure maternelle telle qu'elle apparaît sur le versant romanesque de l'œuvre.

Ayant opté pour une visualisation des résultats de notre recherche sous forme de tableau, nous avons disposé les éléments pertinents dans quatre colonnes correspondant à autant de critères de distinction: 1. Indicateurs dysphoriques / registre argotique / représentation dramatique; 2. Images ambivalentes / alliances de mots; 3. Indicateurs euphoriques; 4. Isotopie de la mort. De ce dernier critère nous avons exclu la dense polyade répétitive «ma mère est morte» qui traverse le texte sous forme de lancinant refrain. Attendu que certains items relèvent de plusieurs critères, nous avons préféré, à leur réapparition dans des colonnes différentes, une mise en évidence de la pluralité des connotations par le biais de la typographie (caractère majuscule, gras, italique, souligné). L'observation des données, effectuée de manière à croiser les résultats obtenus, se propose comme objectif de mettre en lumière, en dégagant systématiquement des axes de ressemblance et de dissemblance, des nœuds sémantiques aptes à approfondir l'étude de l'ambivalence.

C'est Denise R. Goitein-Galpérin, la pionnière des chercheurs attachés à l'œuvre cohénienne, qui a été la première à identifier la mère comme l'un des trois amours de Cohen, avant l'écriture et Israël, et à la présenter comme «une figure polyvalente et unificatrice, qui rassemble en elle-même les pulsions souvent opposées du poète [...] source première d'inspiration poétique, chargée à son insu des dons créateurs qu'elle transmet intacts au fils [...] en termes simples et naïfs, elle énonce toutes les vérités que Cohen ne se lassera de répéter dans son œuvre»¹⁰. Cette assertion montre la place prédominante assignée à la figure maternelle en laquelle D. R. Goitein-Galpérin voit la représentation symbolique de la loi juive et à laquelle elle confère, non seulement le rôle d'inspiratrice et d'égérie, mais aussi de génératrice de l'écriture, par les petites histoires écrites chaque matin et par les «fables» infinies dont elle racontait des versions toujours nouvelles au fils adulte. D. R. Goitein-Galpérin fait également état du caractère double, équivoque et paradoxal de la mère, révélé par une représentation ouvertement dysphorique de la figure maternelle sur le versant romanesque de l'œuvre, où les femmes juives apparaissent systématiquement repoussantes et dénuées de toute intelligence: «Les céphalonienues sont soit épaisses [...] soit décharnées, anguleuses [...] toutes sont épouses modèles, serviles et protectrices, stupides et clairvoyantes»¹¹. Cette dichotomie entre l'idéalisation de l'autobiographie et la dévalorisation romanesque reste d'ailleurs un présupposé in-

(10) *Visage de mon peuple*, Paris, Nizet, 1982, p. 27.

(11) *Ibid.*, p. 90.

contournable pour aborder la problématique de la représentation maternelle chez Cohen.

S'appuyant sur les dénominations à valeur affectives relevées dans le texte, Catherine Milkowitch-Rioux voit se dessiner dans la peinture de l'amour filial «la première composante de tendances oedipiennes, la mise à l'écart du père [...] en constituant l'inévitable corollaire», tendance dont participerait la volonté d'accomplir «une action prodigieuse qui érigerait l'enfant en héros aux yeux de sa mère»¹². Citant la prière finale du chapitre XXIV, qui s'ouvre sur l'apostrophe «Louange à vous, mères de tous les pays», et se référant à *L'imagination poétique* de Gilbert Durand selon lequel «l'archétype du bonheur simple» bachelardien est «entre tous communicable»¹³, la chercheuse montre que la mère de Cohen accède ainsi au «type de la mère, participe entre toutes de cette anamnèse collective». Par ailleurs, à l'instar de D. R. Goitein-Galpérin, elle conçoit que le rapport symbiotique entre la mère et l'enfant est placé sous le signe de la poésie et de la création, grâce aux contes écrits par la mère pour consoler l'enfant de se réveiller seul le matin¹⁴ et à la transmission des récits bibliques, véhicules, par son entremise efficace quoique simplificatrice, d'une sagesse ancestrale et populaire.

La louange de Louise Ferro, doublée d'une entreprise de réhabilitation, est ainsi appréhendée dans des images métaphoriques renvoyant aux isotopies étroitement liées de la divinité, de la royauté et de la sainteté, auxquelles la critique a été immédiatement sensible, adhérant d'abord sans réserve à l'entreprise de sublimation maternelle, avant de s'attarder sur les fausses notes révélatrices d'un rapport paradoxal du narrateur à sa mère. C'est le cas de Nathalie Fix Combe, qui dans un article de 1994 se consacre au repérage d'une sous-isotopie dévalorisatrice afin de mettre en lumière la face cachée de l'amour maternel, montrant comment le processus de sacralisation «conduit à un évincement partiel de la mère en tant que personne unique et indépendante, en tant que personnalité originale, ce qui laisse le champ libre à une recherche ultérieure obstinée d'une maternité idéale et fantasmatique, au sein de la gent féminine»¹⁵. La chercheuse relève ainsi, à côté de dénominations sanctifiant la maternité, des images dépréciatives renvoyant, entre-autre, aux isotopies de l'enfance et de l'animalité, porteuses à ses yeux d'une connotation dévalorisante, et témoignant d'un processus démythificateur significatif.

Tout en reconnaissant en *Le Livre de ma mère* un émouvant témoignage de piété filiale, Véronique Duprey met à jour des paradoxes fondateurs sous un éclairage à la fois analytique et psychanalytique, en s'attachant à démontrer le mouvement d'oscillation qui affecte l'utilisation de tropes tels que la métaphore, lié à l'instance paternelle, et la métonymie, lié en revanche au pôle maternel, jusque dans le cadre d'une analyse comparative du *Livre de ma mère* et de son avant-texte, *Chant de mort*, au terme de laquelle le poids des variantes apportées au texte définitif devient éclairant.

(12) *L'univers mythique d'Albert Cohen. Personnages, décors et mise en scène*, Amiens, Presses universitaires du Septentrion, 1997, p. 22.

(13) Cité *ibid.*, p. 23.

(14) Bertrand GEORGEN a exprimé des doutes quant à la véracité des pages évoquant les contes que la mère écrivait à son fils pour le consoler de prendre seul le matin son petit-déjeuner, ses parents étant déjà au travail: «La réalité biographique des histoires d'animaux que Cohen prétendait trouver dans ces lettres est sujette à caution: d'après un témoignage de Myriam Champigny

Cohen, la fille de l'auteur, la mère de celui-ci était pourvu d'une imagination «poétique» tellement limitée qu'elle n'aurait vraisemblablement pas pu inventer toutes ces histoires. Ce qui nous montre une fois de plus que les récits de Cohen tiennent autant du roman que de l'autobiographie», *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Amiens, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 47.

(15) *La sacralisation de la maternité chez Albert Cohen*, «Cahiers Albert Cohen», 4 (sept. 1994), p. 55.

L'auteur est ainsi à même de dégager plusieurs lignes d'orientations: d'abord, la différence de composition entre les deux textes¹⁶, ensuite, quelques modifications dans le projet d'écriture, à savoir l'estompement, dans la seconde version, de la verbalisation du remords face à l'abandon de la mère pendant l'Occupation, que Cohen, selon la chercheuse, n'aurait pu assumer de nouveau lors de la version modifiée¹⁷; le degré majeur d'explicitation, dans *Chant de mort*, de la nature symbiotique du rapport fils-mère, du mépris éprouvé par l'auteur envers les autres formes d'amour et de la confusion entre l'édification de la mère et l'adoration du maternel, autant d'éléments qui portent à la considération suivante:

La quête de Cohen dépasse celle de l'édification de la mère réelle. Ce que l'auteur aime chez la mère, ce n'est pas tant son individualité propre que cette qualité suprême (la dévotion absolue renforçant le narcissisme des enfants), qui lui semble proprement maternelle. Cohen ne prétend pas tant adorer «sa» mère que «la» mère, moins une mère réelle donc que sa symbolisation conceptuelle.¹⁸

Après avoir attiré l'attention sur la présence d'un mélange des pôles féminin et masculin dans le fondement de l'identité du narrateur, que le fils identifierait confusément comme un désir maternel, en étroite relation avec le thème de l'androgynie qui traverse le versant romanesque de l'œuvre, Véronique Duprey montre que dans *Chant de mort* le glissement du couple fils-mère à un rapport de fraternité – plus sensible d'ailleurs dans la première version – est à interpréter comme un processus de libération de l'autorité maternelle chargé du pouvoir d'éloigner le spectre de l'inceste, et identifie enfin comme principe générateur de ce lien complexe le «rêve d'une symbiose parfaite» et la «peur d'être englouti par cet amour total [...] provoquant amour et haine du fils vis-à-vis de la figure maternelle»¹⁹.

C'est au cœur d'une investigation psychocritique qu'Evelyne Lewy-Bertaut, en 2001, aborde le lien mère-fils pour expliquer la mise en place de la mythobiographie cohénienne, insistant d'emblée sur le fait que l'écriture naît de l'impossibilité du fils à faire son travail de deuil:

initiatrice au judaïsme, la mère en devient l'incarnation ambivalente, corps fantasmatique et spirituel. Au corps spirituel fantasmé par le fils se mêle ainsi secondairement un imaginaire du corps juif très particulier. Dévoratrice, exclusive, excessive, la mère provoque en lui une ambivalence puis un «clivage» entre la «bonne» et la «mauvaise» imago maternelle qui marque toute l'œuvre. Sa mort éveille chez l'écrivain, fils parfois négligent voire honteux, un sentiment d'abandon et de culpabilité, qui fait apparaître l'aveu autobiographique comme un refuge²⁰.

Prenant comme point de départ la figure mythique de Méduse, la chercheuse se demande alors si la mère du versant autobiographique «intrusive, modèle surinvesti, qui a envahi tous les recoins de l'être définitivement enfermé dans la prison des miroirs»²¹, n'en a pas, notamment, le pouvoir de sidération, ce dont témoignent les

(16) «Alors que *Chant de mort* se présente comme une suite de séquences, paragraphes qui mettent en scène un assemblage de souvenirs et de réflexions, l'écriture du *Livre de ma mère* tend à lier dans une trame narrative plus resserrée ces différents épisodes en leur donnant en outre une forme plus livresque» (V. DUPREY, *Albert Cohen au nom du père et de la mère*, Paris, Sedes, 1999, p. 99).

(17) «Compte tenu du rôle totalement différent imparté à l'écriture dans ces deux versions, il est

possible d'avancer que *Chant de mort* relève plutôt de l'ordre de la confession et *Le Livre de ma mère*, au contraire, de celui du témoignage», *ibid.*, pp. 99-100.

(18) *Ibid.*, p. 100.

(19) *Ibid.*, p. 102.

(20) E. LEWY-BERTAUT, *Albert Cohen mythobiographe*, Grenoble, Ellug, 2001, p. 17.

(21) *Ibid.*, p. 29.

nombreuses scènes d'intrusion possessive par le regard relevées dans *Le Livre de ma mère*²².

C'est en 2005 que Nathalie Fix Combe revient sur l'ambivalence des sentiments filiaux dans un chapitre de l'excellent ouvrage critique et pédagogique consacré au *Livre de ma mère*²³, relevant des dérapages langagiers qui prouvent que «vénération et condescendance se mêlent étroitement dans l'hommage funèbre»²⁴. Plusieurs constatations s'imposent ainsi à la chercheuse: les descriptions physiques de la mère, sous forme de touches descriptives et non de portrait véritable, ne sont jamais positives; le recours systématique de l'adverbe «un peu» caractérisant une notation négative pourrait bien relever de la litote, le narrateur ridiculisant la mère tout en le niant; les fréquentes antithèses et oxymores «traduisent l'ambivalence de ses sentiments en juxtaposant qualificatifs valorisants et dévalorisants». C'est sur ces dérapages langagiers relatifs à la description morale de la mère que nous allons focaliser notre attention, les traquant dans l'intégralité du texte, renvoyant à la lecture de Nathalie Fix Combe ce qui relève de son aspect physique et du contraste qu'elle présente avec l'amante²⁵. Conscients du poids particulier du chapitre XIII, nous y prendrons en considération tout ce qui a trait à la mère, y compris les détails physiques, car ils participent d'une mise en scène à la portée symbolique.

INDICATEURS DYSPHORIQUES: NOTATION DEPRECIATIVES / REGISTRE ARGOTIQUE	IMAGES AMBIVALENTES / ALLIANCES DE MOTS	INDICATEURS EUPHORIQUES	ISOTOPIE DE LA MORT
Car elle était peu ROUBLARDE en toilette, p. 16	<i>Elle se faisait belle et ornée, ma mère</i> p. 14	Naïve dignité de fille de notables d'un âge disparu. p. 14. son honneur de dame d'Orient. p. 15	<u>maternel fantôme</u> p. 11
Car elle avait, <i>ma pauvre chérie</i> , un complexe d'infériorité PAS PIQUÉ DES COCCINELLES p. 47	<i>émue comme une petite fille de distribution de prix, ma vieillissante mère</i> p. 16	O prêtresse de son fils, ô majesté... p. 15	<u>parle de ta mère morte</u> p. 13
Tout aussi nigaud qu'elle. Nigauds, oui, (mais on s'aimait). p. 47	<i>Et ils verraient quelle femme capable elle était, quelle reine de maison.</i> p. 17	majesté de ma mère. p. 18	<u>Si heureuse, ma chérie qui marchait déjà péniblement, déjà guettée par la mort.</u> p. 15 <u>O ma vivante, ma royale morte.</u> p. 86
son respect de paysanne p. 52	<i>Ses petites mains poteées et de peau si fine /.../ Elle était si adroite pour la cuisine, si maladroite pour tout le reste. Mais</i>	la servante et la gardienne. Cette femme, qui avait été jeune et jolie, était une fille de la loi de Moïse, p. 19.	<u>Défaite et décoiffée et bénissante, ma mère morte est toujours à la portière du train de la mort.</u> pp. 111-112

(22) En voici une illustration parmi tant d'autres, dans laquelle l'adjectif qualificatif «vulgaire» témoigne de la gêne du narrateur envers sa mère: «son visage [...] trop gros et tout de moi empli, si concerné et attentif, un peu vulgaire d'excessive at-

tention», LM, p. 99.

(23) N. FIX COMBE, *Cohen. Le Livre de ma mère*, Paris, Hatier, 2005.

(24) *Ibid.*, p. 109.

(25) *Ibid.*, pp. 108-110

	<i>dans sa cuisine, où elle gardait son pimpant de vieille dame, quel fameux capitaine résolu elle était.</i> p. 18	Le saint amour de ma mère p. 19	
une simple, ma mère. p. 54	<i>Grâce gauche et majestueuse,</i> p. 18	Ma sainte mère p. 21	<u>Je viens de la voir encore, belle comme en sa jeunesse, mortellement belle et lasse, si tranquille et muette,</u> p. 113
pauvre ROULÉE d'avance. p. 55	<i>Très sage en sa domestique prétrise, satisfaite de son pauvre petit convenable destin de solitude /.../ /.../ Un mari, un fils à guider et à servir, avec une humble majesté.</i> p. 19	O sainte sentinelle p. 22	<u>indifférente, piteusement seule /.../ insensible /.../ apathique</u> p. 157.
elle était peu DÉBROUILLARDE p. 57	<i>Cette guetteuse d'amour, /.../ Emue, digne, presque coquette /.../ émue d'être digne et embellie de sabbat /.../ elle était alors si jolie, ma vieille Maman qui se mouvait avec peine, ma Maman. p. 22 Elle était déjà vieille en ce temps-là, petite et de quelque embonpoint. Mais ses yeux étaient magnifiques et ses mains étaient mignonnes /.../ avec sa petite main .</i> 27	une vraie sainte, qui ne savait pas qu'elle était une sainte p. 75	<u>Sa majesté ma mère morte</u> p. 163.
Toujours spectatrice, jamais actrice /.../ une isolée p. 59	<i>Reine de Saba déguisée en bourgeoise</i> p. 45		<u>Ma morte décoiffée</u> p. 174.
elle était un peu nigaupe p. 66	<i>très sages et bien élevés /.../ on était des naïfs</i> p. 48	Toi humble et méconnue, ma géniale, p. 75. Chérie, p. 76	
SI EMPOTÉE p. 66		Mon adorable. p. 82	
Maladroite, débutante, tu avançais avec un sourire ravi et honteux <i>de petite fille</i> pas dégourdie p. 86	<i>une timide enfant</i> p. 59	Ma bien-aimée p. 83	
<i>Sa maladroite petite main,</i> le jour où elle avait pris sous ma dictée, avec tant de fautes d'orthographe et de bonne volonté, des	<i>Pauvre chérie.</i> p. 61	à la bonté la plus sacrée p. 88	

pages d'un livre de moi
dont elle ne comprenait
saintement QUE
DALLE. p. 98

**REPRESENTATION
DRAMATIQUE:**

elle me considérait
si tendrement, avec
folie et malheur /.../
d'elle soudain si vieille,
défaite et décoiffée et
le chapeau mal mis et
absurdement de travers,
la bénédiction d'elle,
exposée, déconfitte,
misérable, vaincue,
paria, si dépendante et
obscur, un peu folle
de malheur, un peu
imbécile de malheur,
p. 107.

impuissante et
condamnée, p. 108.

Debout et piteuse à
la portière du wagon
p. 111

Décoiffée, le chapeau
piteusement de côté,
la bouche stupéfaite
de malheur, les yeux
brillants de malheur
p. 166

servante p. 84

somnolence d'esclave
p. 85

Linotte et petite fille
p. 64

ma pauvre chérie p. 66

Ma pauvre enthousiaste
p. 72

Je la revois, si humble,
ma sainte /.../
bouleversante d'humilité
/.../ la pauvre qui
n'avait rien fait de mal.
Elle sanglotait, ma
petite enfant p. 74

Une maladroite sainte
p. 75

Maman, ma petite fille
chérie. p. 75

Cette maladroite aux
yeux fastueux, p. 79

Bon chien fidèle p. 83

...pauvre sainte POIRE
p. 84

...ou de chien fidèle
p. 85

Pauvre maman p. 86

Vieille maman, éternelle
fiancée. p. 86

la bienfaitrice, la douce
dispensatrice. p. 96
Ma mère était un génie
de l'amour. p. 102

mon incomparable.
p. 108

La sainte Maman
p. 156.

C'est la majesté de
l'amour, la loi sublime,
un regard de Dieu.
p. 167

Une femme âgée et
bonne, qui pleure
comme une petite fille
p. 168.

Jérusalem vivante.
p. 79.

Sainte patience. p. 165

Mon obéissante mère
p. 92

*comme un de ces chiens
aimants, approbateurs
et enthousiastes, ravis
d'être avec leur maître.
La naïve ardeur de son
visage m'émouvait, et
son adorable faiblesse
et cette bonté dans ses
yeux. p. 93*

*parée comme une
malhabile reine et
corsetée et plus fière et
lente qu'un cuirassé à
la présomptueuse proue
p. 94*

Ma mère était mon gui.
p. 104

*Elle était mignonne
quand elle était sans son
dentier, si désarmée, si
bonne d'être inoffensive
comme un nourrisson
tout en gencives,
enfantine et prononçant
mal sans ses fausses
dents p. 105*

*Avec sa figure un peu
grosse, toute aimante, si
naïve et enfantine, ma
vieille maman p. 166*

Ma pauvre chérie. p. 146

Ma naïve p. 146

*Celle qui s'était
enfantinement réjouie
de la belle robe que je
lui avais offerte. p. 157.*

*Ancienne jolie maman
de mes dix ans p. 159*

*Dans ses yeux il y a une
folie de tendresse, une
divine folie /.../ p. 167*

A noter d'emblée que les indicateurs euphoriques – à peine moins nombreux que ceux relevant du registre dysphorique – confèrent d'emblée un statut à la mère en l'installant dans un monde et un temps bien antérieurs au cadre spatio-temporel qui correspond à l'enfance du narrateur, puisqu'en quelques notations sont évoqués, d'abord, une extraction flatteuse («dignité de fille de notable»), ensuite, une époque révolue («d'un âge disparu»), enfin, un espace originel («d'Orient»), autant de repères spatio-

temporels renvoyant brièvement à une sorte d'âge d'or qui se superpose en contrepoint au présent de la narration rétrospective, après le départ de la famille Cohen de Corfou, dans une terre d'accueil – en l'occurrence la ville de Marseille – qui n'a rien de très accueillant, et où la mère sera vouée à un travail dégradant, son mari ayant ouvert un commerce en huile et œufs. Il est significatif que les attributs prêtés à la mère, au même titre d'ailleurs que la beauté et la jeunesse perdues («cette femme, qui avait été jeune et jolie»; «elle était alors si jolie, ma vieille maman»; «ancienne jolie maman de mes dix ans»; «vieille maman, éternelle fiancée»; «belle comme en sa jeunesse, mortellement belle et lasse») se placent déjà sous le signe de la perte et du manque – sinon de la mort – dont l'écriture doit dès lors constituer le pendant réparateur, quitte à modifier en profondeur les données du réel, ainsi que le dicte la pulsion réparatrice du fils narrateur.

Catherine Milkowitch-Rioux, s'interrogeant sur la figure centrale et polyvalente de la mère dès *Chant de mort*, avait déjà opéré une distinction entre la mère de la jeunesse et la mère de la vieillesse:

on ne peut pas à proprement parler évoquer en cela une sublimation de l'image maternelle dans les souvenirs de l'adulte; la mère n'est en effet pas représentée comme une idole inaccessible, et à l'image de la belle jeune femme viennent s'ajouter, en surimpression, une multitude d'autres images de la mère vieillissante, d'autant plus émouvantes qu'elles en révèlent les faiblesses²⁶.

Loin d'interpréter l'évocation de la maladresse du personnage maternel comme autant d'images dégradantes («le regard lucide de l'adulte n'est porteur d'aucune ironie, mais valorisant et admiratif»²⁷), la chercheuse fait remonter cette représentation au mythe cohénien des Origines, considérant que «la gaucherie révèle l'inadaptation à l'univers occidental, et trahit les origines orientales»²⁸, et accordant un rôle de premier plan à la vertu sacrificielle que la mère investit dans sa vocation d'amour²⁹, sentiment absolu capable d'atteindre à une véritable transsubstantiation.

L'étude du registre euphorique met effectivement en lumière des marqueurs dénués de toute ambiguïté; c'est le cas des hypocoristiques en position d'apostrophe («Chérie»; «mon adorable»; «ma bien-aimée»; «ma petite fille chérie»; «mon incomparable») au sein de groupes nominaux auxquels le recours à l'adjectif possessif confère un écho affectif particulier. C'est encore le cas de lexèmes exprimant l'incontestable supériorité de l'amour maternel, dont témoigne l'isolexisme par dérivation («ma géniale; un génie de l'amour») qui trouve son point focal d'intensité dans la prière à la mère universelle du chapitre XXIV. L'écho phonique de l'homéotéleute «la bienfaitrice / la douce dispensatrice» renforcée par l'allitération en dentale et en sifflante, scellant une adéquation parfaite entre le signifiant et le signifié, concourt à identifier la mère à une inépuisable source de bonté et de tendresse. Les appellatifs, les images métaphoriques et les périphrases repérées renvoient bien aux isotopies étroitement liées du sacré («prêtresse; la servante et la gardienne; une fille de la loi de Moïse; bonté la plus sacrée; Jérusalem vivante; la loi sublime; un regard de Dieu»), de la royauté (répétition lexicale triadique du lexème «majesté») et de la sainteté (six occurrence du lexème «saint(e)» quatre fois sous forme adjectivale, deux sous forme substantivale), en même

(26) *L'univers mythique d'Albert Cohen*. cit., p. 18.

(27) *Ibid.*, p. 19.

(28) *Ibid.*

(29) «L'attitude caractéristique dans laquelle elle est figée dans le souvenir de Cohen est celle de l'attente, autour de laquelle s'organise un réseau

isotopique d'images symboliques: «l'autel», constitué par le portrait de son fils, la «table du sabbat» [...] en sont les premiers symboles et révèlent le caractère sacré de l'attente, prolongée plus loin par l'image obsessionnelle du banc genevois», *ibid.*, pp. 20-21.

temps qu'elles participent de l'entreprise de sublimation de la figure maternelle qui est au cœur du projet autobiographique³⁰.

Toutefois, ce même lexique euphorique réapparaît au sein d'énoncés où sa valeur laudative se trouve nuancée, contrebalancée ou même complètement neutralisée par des expansions dysphoriques relevant du champ lexico-sémantique de l'humilité et de la gaucherie, souvent sous la forme d'une adjectivation occupant la première place dans le groupe nominal, d'où un majeur impact visuel et sémantique: ainsi l'épithète «majestueuse» est coordonné à «gauche», le substantif «majesté» est précédé de l'épithète «humble», «prêtrise» de «domestique», «sainte» de «maladroite», et «reine» de «malhabile». C'est encore sur une oxymore que repose la périphrase «cette maladroite aux yeux fastueux», où l'adjectif démonstratif ponctue la description d'une mère vieillissante à la démarche peu assurée et ridicule. Le lexème «reine» fait l'objet d'une répétition lexicale pure, caractérisé du complément de nom «de Saba», lui-même neutralisé par une expansion où la nature véritable de la mère apparaît travestie et cachée sous un accoutrement irrémédiablement senti comme étranger: «déguisée en bourgeoise».

Une même ébauche de dévalorisation, reposant encore une fois sur un procédé oxymorique, se relève dans l'expansion du substantif «reine» par le complément du nom «de maison» tandis que l'adjectif qualificatif «divine» devient l'épithète de «folie». Plus significatif encore, l'adjectif «sainte» se retrouve inséré dans un groupe nominal à valeur dysphorique appartenant au registre populaire («pauvre poire») qui neutralise sa valeur euphorique. Un mécanisme semblable apparaît dans l'isolexisme par dérivation «saintement», inséré dans une locution figée familière («des pages d'un livre de moi dont elle ne comprenait saintement que dalle») illustrant de nouveau un glissement de registre de langue sur lequel nous reviendrons.

L'isotopie qui a le plus de visibilité au premier abord, celle de la sublimation, se trouve donc en partie invalidée par la présence d'une sous-isotopie dépréciative, qui crée un effet de distorsion sémantiquement pertinente et empêche une interprétation univoque du texte. Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, que les images ambivalentes soient les plus nombreuses.

La première occurrence («Elle se faisait belle et ornée, ma mère») nous semble introduire, par l'adjonction de la proposition coordonnée «et ornée» à la locution semi figée «se faire belle» une légère dissonance syntaxique et sémantique, renforcée par le rejet du sujet en fin de proposition. La présence d'attributs du sujet antithétiques («adroite/ maladroite») délimite les bornes inégales d'une aire de compétence maternelle tandis que les groupes nominaux «femme capable» et «fameux capitaine résolu» sont porteurs d'une ironie évidente quoique amusée, le premier élément, tout comme son corollaire «reine de maison», étant d'autant plus sujet à caution qu'il prend la forme d'une aspiration que le narrateur prête à sa mère. La métaphore maritime, renforcée par le parallélisme synonymique triadique du moule syntaxique («quelle femme capable elle était / quelle reine de maison / quel fameux capitaine résolu elle était»), de par son décalage avec l'espace évoqué, tient davantage de la moquerie affectueuse que de la ridiculisation, et se retrouve d'ailleurs filée au chapitre XII dans une périphrase présentant la cuisine maternelle comme une «passerelle de son commandement», seul espace où, semble-t-il, lui était donné d'exercer un quelconque pouvoir. Il vaut la peine de s'attarder au sein de cette même isotopie, sur un écho phonique relevé au sein du groupe nominal «très sage en sa domestique prêtrise, satisfaite de son pauvre petit convenable destin de solitude» reposant notamment sur l'allitération en p et sur l'alternance de sifflantes et d'occlusives sur le modèle / tr s s d s t k pr tr s t s t d s p p k d s t

(30) Cfr. V. DUPREY, *op. cit.*, partie intitulée «Au nom de la mère», pp. 51-70.

d s t d / qui traduit, dans sa cacophonie, l'apitoiement du narrateur envers la capacité maternelle de se satisfaire d'une existence ô combien peu gratifiante.

Le choix d'interpréter la métaphore assimilant la mère à une enfant comme relevant d'un registre ambivalent, qui pourrait susciter quelque étonnement au premier abord, mérite une explication. Il s'agit d'une isotopie très riche, aisément identifiable dans la répétition d'un lexique désignant directement l'enfance, qui se ramifie en une sous-isotopie de la naïveté et de la petitesse et déborde du cadre de l'évocation maternelle pour englober celle du narrateur enfant. La première occurrence est repérée dès le second chapitre, sous la forme d'une comparaison («émue comme une petite fille [...] ma vieillissante mère»), où le comparé se trouve expansé d'un adjectif sur lequel repose l'antithèse, introduisant ainsi, par ce décalage entre l'âge de la mère et son attitude, une idée d'incongruité. La métaphore filée se poursuit avec les groupes nominaux «une timide enfant»; «klinotte et petite fille»; «ma petite enfant» «avec un sourire ravi et honteux de petite fille pas dégourdie»; puis se trouve relayée par deux comparaisons: celle de la mère dépourvue de dentier avec un «nourrisson tout en gencives» et celle de la mère en pleurs après la violente scène que lui a faite le fils, dans la proposition relative «qui pleure comme une petite fille», par l'adjectif qualificatif «enfantine», réitéré cette fois flanqué de l'adjectif «naïve», enfin par le dérivé «enfantinement». À cette même isotopie appartient l'adjectif qualificatif «sage» renforcé par l'adverbe d'intensité «très», référé à la mère, qui fait l'objet d'une répétition polyptotique, se référant cette fois au couple mère/fils, expansé d'une nouvelle caractérisation ramenant toujours à l'enfance («très sages et bien élevés»), suivie de l'assertion («on était des naïfs») où apparaît l'adjectif qui participe d'une vaste polyade répétitive dans le texte et fait de la candeur l'une des principales vertus de l'enfance, s'opposant notamment à la rouerie de l'univers des adultes. Au plan physique, ce sont les petites mains de la mère qui représentent sa part d'enfance («ses petites mains potelées et de peau si fine; ses mains étaient mignonnes; avec sa petite main; sa maladroite petite main»), que l'on retrouve au premier plan dans la violente scène que le narrateur avait faite à sa mère après qu'elle avait osé téléphoner une nuit à ses mondains inviteurs, laissant ainsi entendre son français imparfait marqué d'un fort accent étranger, scène cruelle qu'il ne cessera d'ailleurs de se reprocher, objet d'une répétition triadique hautement significative: «Oh ses petites mains désespérées où des taches bleues étaient apparues» (p. 74); «Lorsque je vis les taches bleues sur ses mains, les larmes me vinrent et je m'agenouillai et je baisai follement ses petites mains» (p. 82); «m'a-t-elle dit en regardant ses petites mains où des taches bleues étaient apparues» (p. 113-114). On notera que dans la première occurrence l'hypallage confère une expressivité remarquable au tableau de la détresse maternelle, tandis que la reprise de l'énoncé, au prix de quelques variantes, montre bien que les taches sur les mains enfantines – symbolisant ici la vulnérabilité de la mère – apparaissent non seulement comme la manifestation psychosomatique de son chagrin mais aussi et surtout comme les stigmates du remords filial, suffisamment forts pour réapparaitre sous forme de cauchemar, réel ou littéraire qu'il soit.

Ce mécanisme de régression, dans sa dimension humaine et affective véhiculée par de nombreux marqueurs hypocoristiques, contribue non seulement à soustraire à la mère toute autonomie, mais aussi à conforter le fils dans son sentiment de supériorité et d'omnipotence, ainsi que l'a remarqué Nathalie Fix Combe, pour qui ces appellatifs «semblent traduire un apitoiement, une certaine condescendance protectrice et paternelle envers la maladresse et la faiblesse maternelles, et [...] assimilent progressivement la mère à une petite fille sans défense»³¹. À cela s'ajoute l'amplification générée par une

(31) *La sacralisation de la maternité chez Albert Cohen*, cit., p. 56. Nathalie Fix Combe fait observer

également que, dans la perspective cohénienne «La soumission féminine n'est rejetée que comme asser-

polyade répétitive d'apostrophes sur le même moule syntaxique (adjectif possessif «ma» + adjectif qualificatif «pauvre» + nom) qui comprend une répétition triadique pure de «pauvre chérie» dont la connotation est clairement ambivalente. La métaphore enfantine apparaît donc en quelque sorte à double tranchant: si, d'une part, elle possède la vertu d'exalter des qualités telles que la naïveté, la bonté et la pureté, chères à Cohen en ce qu'elles constituent le pendant antithétique des pires maux humains, en même temps qu'elle renforce le pathétique de la description par le rappel de la vulnérabilité de la mère, d'autre part, elle accentue une gaucherie qui devient quasiment physiologique et surtout lui ôte toute indépendance, faisant d'elle une sorte de satellite de son fils.

La métaphore animale par laquelle la mère apparaît sous les traits d'un chien se déploie dans trois images: «Elle acceptait, bon chien fidèle, son petit sort d'attendre»; «brusquement passant de sa somnolence d'esclave ou de chien fidèle à un extrême intérêt à vivre»; «Elle était avec moi comme un de ces chiens aimants, approbateurs et enthousiastes, ravis d'être avec leur maître». Nous conviendrons, avec Nathalie Fix-Combe, que la métamorphose zoomorphique apparaît d'autant plus étonnante qu'elle s'applique ici à «une femme qui incarne le rejet définitif de ce que Cohen appelle *la loi de nature*»³². On peut en effet éprouver des perplexités légitimes à voir Cohen introduire «au sein de la relation filiale et maternelle la notion de domination et de soumission, de maître et d'esclave, dénoncée dans l'ensemble de son œuvre romanesque comme modèle de tous les rapports sociaux et amoureux en Occident»³³. Nous n'appréhenderons toutefois pas cette comparaison animale comme un processus de dévalorisation, en arguant, d'une part, que les épithètes qui expansent le nom du chien sont tous euphoriques: «bons/fidèle (répétition dyadique)/aimants, approbateurs et enthousiastes, ravis», et reprennent grosso modo les attributs consacrés de l'animal domestique, à savoir la fidélité, l'attachement sans borne et la soumission; d'autre part, que la mise en scène du monde animal, loin de renvoyer à une seule dichotomie qui verrait s'opposer la débridation de l'instinct animal, générateur de meurtre, et la sublimation des pulsions de nature, fondatrice de la Loi de Moïse, prend en fait chez Cohen des formes variées, parfois paradoxales. La tendresse sincère qu'éprouve Ariane dans *Belle du Seigneur* envers les bêtes domestiques et semi apprivoisées ainsi qu'envers ses peluches et ses animaux fantasmagoriques³⁴, à laquelle s'ajoutent les descriptions affectueuses de la chatte Timie par Solal, doublée de celle de la chatte d'Albert Cohen sur le versant autobiographique suffiraient à montrer, pour reprendre une formulation d'Alain Schaffner, que l'amour des animaux «échappe à la logique du conflit entre la nature et l'antinature censé animer le roman tout entier»³⁵, et que l'animal peut devenir un «miroir compassionnel [...] une conscience à part entière, animée par des émotions et capable de plaisir et de souffrance»³⁶. En témoignent aussi, dans le chapitre L de *Belle du seigneur* qui relate la marche vers le suicide d'Isolde, l'amante délaissée de Solal, les passages donnant accès au point de vue du chien en focalisation interne, allant du discours indirect libre au monologue intérieur, ainsi que l'assertion chargée de sens qui ponctue la description du petit caniche émanant d'un narrateur cette fois omniscient:

vissement à la virilité, mais certes pas comme sujétion à la tyrannie de la faiblesse», *ibid.*, pp. 63-64.

(32) *Ibid.*, p. 63.

(33) *Ibid.*

(34) Outre la petite chatte Mousson, qui fut pour la jeune femme «une amie incomparable» (BS, p. 30), l'écureuil, la chouette Magali de son enfance, le crapaud blessé caché à la cave pour le soustraire à la vue de la terrible Deume et le vieux cheval, Ariane s'est créé un monde imaginaire peuplé d'animaux exotiques pour échapper à l'hostilité latente de sa

belle-famille. Elle rêve ainsi d'avoir une grande propriété où vivraient un bébé lion, un éléphant, des castors et des koalas. Elle possède en outre soixante-sept bêtes en peluche ou en bois (*ibid.*, pp. 31, 32, 33, 39), bestiaire témoignant de cette part d'enfance d'Ariane qui entre pour beaucoup dans la fascination qu'éprouve Solal envers elle.

(35) *L'amour des animaux*, in *Animal et animalité dans l'œuvre d'Albert Cohen*, «Cahiers Albert Cohen», 18 (2008), p. 118.

(36) *Ibid.*, p. 126.

«O grand cœur des petits chiens (p. 553)»³⁷. C'est donc sous cet éclairage, qui confère à l'animal la rare capacité d'accorder spontanément sa tendresse, sans distinction d'âge, de santé, de beauté, de richesse et surtout, de race – comme une mère qui aimerait son fils laid et infirme, ainsi que se plaît à le répéter le narrateur du *Livre de ma mère* – que nous interpréterons l'assimilation, troublante au premier abord, de la mère à un chien, sans négliger toutefois ce qu'une telle métamorphose implique de rabaissement et de servilité. Ces mêmes concepts sont véhiculés, parallèlement, par les substantifs «servante» et «obéissante», réapparaissant sous forme de répétition sémantique dans deux compléments du nom chargés d'un degré d'intensité dysphorique supérieur («de paysanne» et «d'esclave»), ainsi que par l'adverbe «docilement» dans un énoncé qui relève conjointement de la métaphore enfantine et animale: «Elle me suit docilement» (p. 80).

L'une des images les plus significatives d'un point de vue sémantique et phonique est la comparaison déployée dans le chapitre XII («parée comme une malhabile reine et corsetée et plus fière et lente qu'un cuirassé à la présomptueuse proue») qui, tout en filant la métaphore maritime mentionnée plus haut, est soutenue par un écho phonique en occlusives sourdes sur le schéma / p k k p k k p p/ qui aggrave l'assimilation de la mère à ce qui est défini comme un «navire de guerre de gros tonnage, fortement blindé et armé d'artillerie lourde»³⁸, personnalisé de surcroît ici par l'adjectif «présomptueux». Derrière le ridicule léger qui émane de cette description, on peut pressentir, grâce à l'adéquation parfaite entre signifiant et signifié, ce que la mère présentait d'imposant, voire même d'encombrant, non seulement dans sa présence physique, mais aussi et surtout dans son épaisseur morale, en tant que garante de la Loi, ce que la valeur guerrière du cuirassé semble bien suggérer ici.

Également révélatrice est la métaphore végétale relevée au chapitre XII: «ma mère était mon gui» dont les implications symboliques ne sont pas négligeables si l'on se souvient que cette plante parasite qui pousse sur les branches de certains arbres était une plante sacrée chez les gaulois, qui l'appelaient d'un nom qui signifie «celui qui guérit tout», dans laquelle on peut voir par conséquent «un symbole d'immortalité et de vigueur ou de régénération physique»³⁹. Encore une fois, deux interprétations jaillissent de cette métaphore: d'une part, dans une perspective dysphorique, le concept de parasitage, étroitement lié au caractère fusionnel du rapport fils-mère, correspond bien à l'image d'une mère dépendante, tirant sa substance du fils. Ce premier éclairage, qui recoupe en partie les métaphores reposant sur les comparaisons enfantines et animales analysées plus haut, présente, comme part d'ombre, un écrasant sentiment de responsabilité chez le fils, générateur de remords d'autant plus cuisants. D'autre part, l'idée de la permanence d'un courant vital instauré entre le fils et la mère est garant d'une immortalité qui semble bien emprunter ici les voies du texte autobiographique. En écrivant sur sa mère morte, au-delà des vertus thérapeutiques d'une écriture exutoire et réparatrice, c'est bien l'immortalité des lettres que le fils confère à cette femme «humble et méconnue» tirée d'une obscure existence pour accéder au paradigme le plus haut de la maternité, en des termes qui renvoient ouvertement au culte marial. Mais c'est aussi à lui-même, en tant que fils, narrateur et auteur qu'Albert Cohen octroie, par la grâce – et ajouterions-nous, la jubilation – de l'écrit, le pouvoir de se régénérer à l'infini dans les lectures successives de son texte, reproduisant ainsi, au plan de l'écriture, le mécanisme narcissique qui était déjà à la base du rapport mère-fils. Encore une fois, la face cachée qui se révèle dans l'analyse de ces figures rhétoriques renvoie à une représentation

(37) *Ibid.*, p. 127.

(38) Les définitions proposées dans le présent article sont celles du Grand Robert électronique de la langue française, 2007.

(39) Cfr. J. CHEVALIER-A.CHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 492.

double et paradoxale, qui, dans le passage de la stylistique pure à la psychocritique, pourrait dévoiler encore bien des arcanes.

Si, comme l'écrit Claude Hagège dans l'entrée «affects» de son savoureux dictionnaire, «ce fondement émotionnel de notre vie mentale, les langues le disent avec autant de grâce que de rigueur»⁴⁰, le dévoilement des affects par le décrochage du registre de langue en français nous semble d'autant plus significatif qu'il se réalise dans un écrit de nature autobiographique et par le biais du glissement d'un registre soutenu à un registre non conventionnel. Parmi les items renvoyant au registre dysphorique se signale ainsi la présence de lexèmes et de tournures idiomatiques relevant d'un registre populaire et familier. La première occurrence significative, repérée dès le chapitre II au sein de l'énoncé «elle était peu roublarde en toilette» présente un adjectif qualificatif d'origine probablement argotique remontant au XIX^e siècle (1864) ayant initialement la signification de «sans valeur» (1835). Il pourrait dériver de l'argot *roublion* «feu», de l'italien *robbio* «rouge» ou, comme est enclin à le croire Guiraud, ce serait un dérivé argotique du verbe *râbler* «ramasser (avec un râble)», du latin *rutabulum*, d'où *roublard* «râclé, misérable», et «celui qui râcle». Le Grand Robert de la langue française le classe comme un mot familier, et le définit comme «qui fait preuve d'astuce et de ruse dans la défense de ses intérêts», lui donnant pour synonyme les adjectifs «astucieux, débrouillard, habile, malin, rusé»⁴¹. Le même moule syntaxique réapparaît dans l'énoncé «elle était peu débrouillarde», qui a également en commun la finale en /ard/. Formé sur «débrouiller», et datant de 1872, «débrouillard/e» appartient au registre familier, et désigne quelqu'un «qui sait se tirer facilement d'affaire». Le Grand Robert lui trouve comme synonyme, après «adroit, futé, habile, malin, resquilleur», l'adjectif «roublard», avec lequel il semble ainsi former la paire. Ils relèvent du même réseau sémantique que l'adjectif «nigaud», qui fait l'objet d'une répétition triadique, se référant aussi bien à la mère qu'au couple fils-mère.

La tournure idiomatique familière «elle avait // un complexe d'infériorité pas piqué des coquilles», construite sur le modèle de la locution familière datant de 1837, «n'être pas piqué des vers/des hannetons» ayant la signification d'«être excellent, très réussi», présente ici une variante féminine, moins commune, en «coquilles», recelant une connotation d'autant plus moqueuse. Si l'efficacité expressive de l'image amplifie le sentiment d'inadéquation maternel, elle cristallise aussi, par le registre de langue dont elle relève, tout ce que la mère incarne de simple et de populaire, concept relayés ailleurs par l'assertion «Oui, une simple, ma mère» et par le syntagme nominal «son respect de paysanne». Une autre illustration du registre argotique est constitué par le syntagme nominal «pauvre roulée d'avance», mis en relief par son rejet en fin de paragraphe, qui présente l'adjectif participial du verbe «rouler»⁴² pris dans son acception familière, celle «d'exploiter quelqu'un en le trompant», équivalant au verbe «berner». Au départ, cet emploi de «rouler», qui remonte à 1471, avait le sens de «battre», et une «roulée» signifiait une correction infligée à quelqu'un. Ce terme, qui renvoie implicitement à la locution familière «rouler quelqu'un dans la farine» fait ici état d'une tromperie à la fois intime et existentielle: celle de la mère dans l'affection portée au fils, si mal payée de retour, mais aussi celle de la mère prise au piège de la vie, bernée par des espoirs voués au néant, cette fois en tant que représentante d'une humanité caduque. Il nous semble qu'ici le choix du lexème «roulée», par sa connotation populaire, confère

(40) *Dictionnaire amoureux des Langues*, Paris, Plon/Odile Jacob, 2009, p. 17.

(41) Cfr. entrée «roublard», Le Grand Robert de la Langue française, 2001.

(42) Datant de 1409; *roueller*, 1180; de *rouelle* «roue», et confondu avec les dérivés du latin **rotulare* (ancien provençal *rollat*, v. 1300); du lat. *rotella* → Rôle.

davantage d'expressivité au scandale représenté par la double duperie dont la mère fait les frais, plutôt qu'il ne renforce l'apitoiement teinté de mépris éprouvé par le narrateur.

Au même réseau sémantique que «roulée» appartient le lexème «poire» (vers 1175; du latin populaire *pira*, n. f.; pluriel du latin classique *pirum*) présent dans l'oxymore «pauvre sainte poire» analysée plus haut. Cette utilisation figurée et familière, qui désigne une personne se laissant tromper facilement, constitue un pendant imagé et expressif de naïf, mais confère au réseau thématique de la naïveté un nouveau relief, dont n'est pas exempte, cette fois, une touche de condescendance, le narrateur faisant rejaillir une partie de la réprobation qu'il méritait sur sa mère, même si quelques lignes plus loin il se condamne par personne interposée: «Je le hais, ce fils».

L'assertion «Si empotée, ma pauvre chérie» présente l'adjectif «empotée», synonyme familier de maladroit qui date de 1867 et vient de *em-* (*en-*), et de l'ancien adjectif français ou dialectal *pot* «engourdi, gros», d'où *main pote* «main gauche», d'un latin populaire **pautta* «patte». Par son efficacité sémantique et un impact phonique reposant sur les occlusives sourdes, cet adjectif joue un rôle d'amplificateur de l'isotopie de la maladresse – qui constitue une dense polyade répétitive – sans aucun doute génératrice d'un malaise diffus chez le fils.

La proposition relative «dont elle ne comprenait saintement que dalle», analysée plus haut dans le cadre des formulations ambivalentes, voit l'adverbe «saintement» s'insérer, de façon oxymorique, dans la locution populaire ou familière «ne comprendre que dalle», dérivant de l'argot (1829), peut être de *daye dan daye* (1644), refrain de chanson: Tralala, lanlaire, etc. Le décrochage de registre de langue est ici générateur d'une faille au plan sémantique, comme si la sainteté de la mère, encadrée dans une locution figée propre au registre populaire, s'en trouvait infirmée, presque ridiculisée, en même temps que se trouve réaffirmée la supériorité intellectuelle et culturelle du fils.

Le passage à un registre non conventionnel, loin d'être anodin, apparaît ainsi lourd d'implications sémantiques, en ce sens qu'il contribue à dévaloriser la figure maternelle, au même titre que le vocabulaire dysphorique relevant d'un registre standard ou soutenu. On remarquera aussi que l'évocation des amantes de jeunesse du narrateur se fait toujours par le biais de périphrases et d'appellatifs, qui ne comportent aucun lexème relevant d'un registre populaire, à l'exception du syntagme «idiotement occupé par des nymphes» où l'on relève un contraste entre la familiarité de l'adverbe de manière et le substantif laudatif⁴³, visant en l'occurrence à témoigner de façon expressive du remords filial. Le fait est que lorsque le narrateur évoque le délaissement de la mère et ses longues attentes du fils, en imputant notamment la faute aux liaisons amoureuses passionnées dans la Genève de sa jeunesse, c'est toujours avec une complaisance suspecte qu'il évoque, par le biais de périphrases souvent sous forme d'oxymores, les figures féminines qui avaient alors le pouvoir de le détourner de sa mère. Ce contraste entre la tentation sensuelle et le devoir filial apparaît de façon emblématique dans le chapitre XIII, qui s'ouvre sur la séparation d'avec la mère à la gare, après sa permanence genevoise. D'abord, parce que la scène présente un caractère itératif, ce qui en soi est toujours pertinent d'un point de vue sémantique, compte tenu de la puissance évocatrice de tout acte de répétition⁴⁴; ensuite, parce

(43) Voici la liste des énoncés où se trouvent évoquées les amantes de sa jeunesse: «d'une belle jeune fille et de cette autre, p. 15; Des nymphes me furent bienveillantes, p. 57; le parfum d'une nymphe encore sur mon visage, p. 76; idiotement occupé par des nymphes, p. 79; une blondeur, p. 84; Une de ces poétiques demoiselles ambrées, p. 88; Pour une Atalante, pour un agréable arrangement de chairs.

J'ai osé préférer une Atalante, p. 88; une blonde fée et infante, p. 91; la poétique demoiselle p. 88; Cette musicale donzelle p. 89; Ces nobles personnes p. 89; De jeunes chasseresses aux longues cuisses, p. 104; Une comparable, une des exquises diables de ma vie, p. 108».

(44) Rappelons que, pour Gérard MOLINIÉ, la répétition reste l'«une des plus puissantes de toutes

qu'elle apparaît dans un chapitre⁴⁵, qui représente un point d'intensité focal dans la métaphorisation des sentiments de culpabilité du narrateur à l'endroit de sa mère, au sein d'une construction de type concentrique chargée d'ématiser les regrets du narrateur tout autant que son besoin de rédemption. La structure encadrante, constituée par le tableau du départ de la mère, alterne avec l'évocation fébrile de la passion amoureuse, symptomatique d'un regain de fascination rétrospective envers l'amante, en l'occurrence «Diane religieuse d'amour [...] la blonde démonsse qui avait nom Diane, Diane élancée et fervente et trop intelligente [...] Diane vive et ensoleillée et diablement jalouse, et poétesse quoique athlétique, et sensuelle quoique idéaliste, et chantant des cantiques le dimanche, Diane, nourrie de soleil et de fruits»⁴⁶. Il émerge en effet que les modalités par lesquelles l'aveu du remords se met en place sont contre-carrés par l'évocation jaillissante de la folle passion d'alors, qui investit brutalement l'espace physique du texte, au point d'en occuper la place centrale. Peut-être faut-il juger le remords filial à l'aune de la séduction exercée par le personnage de Diane, qui n'est apparemment pas de celles auxquelles se réfère le narrateur lorsqu'il écrit dans le chapitre II «Ô curieuses pâleurs de mes amours défuntes»⁴⁷, d'autant que ce personnage féminin hante l'œuvre cohénienne, jusque dans le texte testamentaire des *Carnets* 78, où des passages l'évoquant sont répétés à l'identique.

L'envoûtement émanant de l'évocation litanique de la passion amoureuse possède autant de force que la scène déchirante des adieux, qui en fait est beaucoup plus qu'une simple scène de séparation à la portière d'un train. Il est évident en effet qu'à ce motif littéraire archétypal se superpose, par petites touches, une isotopie bien plus puissante, ce que prouve la présence de lexèmes communs au thème du drame et à celui de la mort. Jugeons sur pièce. L'un des indicateurs les plus évidents est le couple d'épithètes coordonnés «impuissante et condamnée» qui définissent la mère emportée par le train, ainsi que la surimpression de l'image de la mère morte à l'image de la mère vivante dans l'assertion «ma mère morte est toujours à la portière du train de la mort», repris dans le chapitre XXX en «toujours emportant, ce train de funérailles, ma morte décoiffée à la portière», où le complément du nom supporte une répétition syntaxique et synonymique. Un autre indicateur, plus cryptique, consiste dans la répétition de l'adjectif «piteuse», d'abord dans le syntagme nominal «debout et piteuse à la portière du wagon», qui se réfère à la mère du souvenir, ensuite, sous forme d'isolexisme par dérivation, dans le chapitre XXV consacré à l'évocation de la mère en son cimetière: «Allongée dans le grand dortoir, indifférente, piteusement seule». Ailleurs, la description joue sur l'accumulation, dans un climax ascendant dont les paliers successifs, constitués de neufs adjectifs, portent la mère du malheur de la séparation à la folie et à l'hébétéude, ainsi que le montre le parallélisme synonymique des deux derniers segments («exposée, déconfitte, misérable, vaincue, paria, si dépendante et obscure, un peu folle de malheur, un peu imbécile de malheur») qui reprend l'union des deux isotopies mentionnée précédemment: «À la portière du wagon, elle me considérait si tendrement, avec folie et malheur...». Une mention mérite également la chevelure de la mère, symbole d'égarement et d'abandon au désespoir, dont quatre occurrences sont relevées au total. D'abord, dans la toute première description du départ: «d'elle soudain si vieille, défaite et décoiffée, et le chapeau absurdement de travers»; à la fin du chapitre XIII, en tête de proposition: «Défaite

les figures» (*Problématiques de la répétition*, «Langue française», 101 (février 1994), p. 102).

(45) Nathalie FIX-COMBE (*Cohen. Le Livre de ma mère*, cit., pp. 123-127) en présente les trois premiers paragraphes dans le cadre d'une lecture

analytique, à laquelle nous renvoyons pour les éléments qui ne sont pas envisagés dans le cadre de notre étude.

(46) LM, pp. 108-110.

(47) *Ibid.*, p. 15.

et décoiffée et bénissante» – ici les deux adjectifs, unis par l'allitération en dentale, font l'objet d'une répétition pure –; au cœur du chapitre XXVII, dans un passage qui réitère presque à l'identique le motif initial: «Décoiffée, le chapeau piteusement de côté, la bouche stupéfaite de malheur, les yeux brillants de malheur»; dans le chapitre XXX, l'avant-dernier du livre: «ma morte décoiffée à la portière». Et c'est ainsi que derrière la représentation du départ de la mère de Genève, scène itérative dans la vie et réitérée dans l'écriture, amplifiée par un concentrisme à portée réduite, apparaît en filigrane, avec sa cohorte de regrets et de remords, l'image de la séparation ultime que le fils n'a pu empêcher, dès lors qu'il n'a pu sauver sa mère de la France occupée.

Mieux, la description de la mère lors des adieux, poussée à son paroxysme, laisse se profiler, derrière la tristesse du départ, non seulement l'annonce de la mort prochaine mais aussi, nous semble-t-il, dans cette image du train emportant l'inexorable désespoir maternel, le spectre de la persécution nazie. Albert Cohen, on le sait, s'est toujours montré très pudique vis-à-vis de l'Holocauste, même si toute son œuvre peut être lue comme une dénonciation de ce culte de la force brute dans laquelle le nazisme plonge ses racines, doublée d'une démonstration de ce que cette adoration de la force sous toutes ses formes pouvait produire et a produit de barbare. Si l'on interprète cette scène comme l'annonce de la persécution du peuple juif – à laquelle Louise Ferio n'a peut-être été soustraite que parce qu'elle est décédée des suites d'une maladie cardiaque – l'aspect excessif, à la limite décalé, du départ maternel se dote d'un sens nouveau et le poids de la faute filiale n'en apparaît que plus accablant⁴⁸ car, si l'on épouse une telle perspective, le narrateur, loin de s'être borné à abandonner «le grain pour l'ivraie»⁴⁹ serait coupable d'avoir abandonné sa mère à son destin de juive persécutée.

Si l'on en croit le sévère aphorisme de Santiago Ramón y Cajal, selon lequel «il y a trois sortes d'ingrat: ceux qui oublient le bienfait, ceux qui le font payer et ceux qui s'en vengent»⁵⁰, c'est en ingrat repentant qu'Albert Cohen aborde l'écriture autobiographique, s'y posant en artisan d'une vengeance qu'il exerce d'abord sur lui-même. L'expression du remords, qui met en œuvre, dans les bosses et les creux du texte, une distanciation critique vis-à-vis de la mère, tantôt idéalisée, tantôt dévalorisée, nous semble toutefois prégnante dès lors que la culpabilité du fils, qu'elle soit explicitée ou cryptée, reste au cœur de la pulsion créatrice, ce dont témoigne notamment la métamorphose de la scène de séparation en représentation métaphorique de la mort et de la déportation, rendue palpable par l'étude des déterminations langagières.

LAURENCE AUDÉOUD

(48) Rappelons ici ce que Véronique Duprey (*op. cit.*, p. 99) écrit après avoir comparé la première et la seconde version du *Livre de ma mère*: «à travers l'évocation directe d'éléments biographiques se trouve exprimé un sentiment de culpabilité lancinant vis-à-vis de ce que l'auteur considère comme l'abandon de la mère pendant la deuxième guerre mondiale ("ou me souriant faiblement que son chéri en qui elle avait confiance aurait pu la sauver et la sortir d'Europe et que, loin des allemands, elle aurait vécu")». L'effacement total de ce motif de l'écriture du texte de 1954 est lourd de significations et de conséquences. Tout semble indiquer

que le poids insoutenable de cet aveu premier n'a pu être assumé par l'auteur une seconde fois lors de la réécriture de son texte. Dans *Le Livre de ma mère*, l'écriture semble délayer dans un ensemble de motifs secondaires et vagues l'origine principale et concrète du sentiment de remords diffus vis-à-vis de la mère qui traverse cette version («Je ne l'ai pas assez aimée», «je ne l'ai pas assez écoutée» etc.).

(49) LM, p. 88.

(50) Cité par Claude Gagnière (*Au bonheur des mots*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 712).