

Deuils pour deuil, mots pour maux. Albert Cohen : Le Livre de ma mère

Jérôme Cabot

▶ **To cite this version:**

Jérôme Cabot. Deuils pour deuil, mots pour maux. Albert Cohen : Le Livre de ma mère. Pierre Glaudes, Dominique Rabaté. Modernités, 21, Presses universitaires de Bordeaux, pp.275-288, 2005, Deuil et littérature, 2-86781-349-2. hal-02054891

HAL Id: hal-02054891
https://univ-tlse2.hal.science/hal-02054891

Submitted on 2 Mar 2019

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

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

DEUILS POUR DEUIL, MOTS POUR MAUX

Albert Cohen : *Le Livre de ma mère*[*]

Communication dans le cadre du Colloque international
"Le deuil dans la littérature des XIX[e] et XX[e] siècles"
(Toulouse, 20-21 mars 2003)

***Modernités*, n°21, p.275-288**

Le 10 janvier 1943, meurt à Marseille Louise Judith Coen, à l'âge de 67 ans, alors que son fils unique, Albert Cohen, âgé de 48 ans, se trouve en exil à Londres depuis juin 1940. Entre juin 1943 et mai 1944, Cohen publie dans *La France libre*, en quatre livraisons, le texte "Chant de mort", première ébauche du récit autobiographique que publie Gallimard en 1954, *Le Livre de ma mère*, après de nombreuses retouches inspirées tant par l'éditeur que par le travail du deuil[**]. Je centrerai mon analyse sur l'écriture du deuil, dans ses multiples dimensions génériques, rhétoriques et stylistiques, telle qu'elle se donne dans le texte paru en 1954 (notons que le père, Marc Coen, mort le 17 juin 1952, est complètement évincé du livre). Offert dès le titre comme "Tombeau de la Mère", le texte sublime son travail de deuil filial en deuil de l'enfance et récit autobiographique, pour adopter, dans un brouillage générique et éthique, une démarche moraliste et spirituelle mettant à l'œuvre le deuil de l'Homme, de Dieu, et de l'écriture. Le ton, le genre, le projet, le destinataire du texte se dispersent, le travail du deuil imposant tâtonnements, répétitions et échappatoires déceptifs.

---

[*] Les références donnent le numéro du chapitre en chiffres romains, suivi de la page dans l'édition Pléiade des *Œuvres* d'Albert Cohen.

[**] Véronique Duprey, dans *Albert Cohen, au nom du père et de la mère* (SEDES, 1999), a proposé une interprétation des retouches et de la réécriture qui séparent les deux textes, notamment p.98-106.

Le texte se revendique, avant tout, comme une consolation, une vengeance, et un exutoire par les mots, affirmant à la fois la témérité, la nécessité et la vanité de l'entreprise. « *Chaque homme est seul et tous se fichent de tous et nos douleurs sont une île déserte. Ce n'est pas une raison pour ne pas se consoler, ce soir, dans les bruits finissants de la rue, se consoler, ce soir, avec des mots.* » (I, 701). L'écriture du deuil permet un rendez-vous post mortem, une convergence, une réunion à mi-chemin : « *Nous sommes bien seuls tous les deux, toi dans ta terre, moi dans ma chambre. Moi, un peu mort parmi les vivants, toi, un peu vivante parmi les morts.* » (IV, 711). Réunion, et vengeance posthume, une vengeance paradoxale redonnant vie à celle qui vivait si peu, si petitement : « *Je ne sais pas pourquoi je raconte la vie triste de ma mère. C'est peut-être pour la venger.* » (VIII, 723). Le projet du *Livre de ma mère* est de s'adresser à tous, pour enfin la montrer avec fierté. Ce sont tout d'abord des évocations, scènes ou descriptions, très circonstanciées, très minutieuses (VI, 717), embrayées par le leitmotiv anaphorique « *je la revois* » (VII, 720-721).

La réminiscence aiguë, fascinée, est compliquée par la dissonance due au regard rétrospectif, comme l'exprime le heurt burlesque entre la fascination de l'enfant, et de sa mère pour le médecin, et la vision satirique du narrateur adulte : « *Je revois son respect de paysanne pour le médecin, sonore niais qui nous paraissait la merveille du monde et dont j'adorais tout, même une trace de variole sur son pif majestueux.* » (VII, 720-721). Il n'y a pas d'empathie immédiate avec les représentations de la mère, mais, par ce style hybride, une tendresse apitoyée, précisément, pour cette maladresse, cette candeur, soulignée par les ruptures de registres.

Cette résurrection de la mère passe par la médiation des traces toujours actuelles, de souvenirs tels que les photographies, les objets du passé, les lettres, mais ces habituels matériaux de l'autobiographe ont ici une portée douloureuse et hallucinatoire : « *Je voudrais relire les lettres qu'elle m'écrivait de Marseille avec sa petite main, mais je ne peux pas. J'ai peur de ces signes vivants. Lorsque je rencontre ses lettres, je ferme les yeux et je les range, les yeux fermés.* » (III, 709). Le texte enregistre ces traces angoissantes de la mère jusque dans les tics et manies de l'écrivain, jusque dans le présent de la rédaction. La mère déborde le récit, et le portrait, que le livre semble s'être fixés pour but, et l'envahit dans son discours, par les angoissantes "*visions*". Il enregistre alors une contamination mortuaire de chaque élément de la vie : « *J'ai fermé la radio, car toutes les nobles musiques sont ma mère et ses yeux qui me chérissaient, qui me regardaient parfois avec une folie de tendresse.* (…) *Je me regarde*

dans la glace, mais c'est ma mère qui est dans la glace. (…) *Un chien errant m'a regardé avec les yeux de ma mère, et je suis rentré.* » (XVIII, 754-755). Le portrait de la morte se poursuit dans le récit des rêves, et le journal intime. « *Je me suis réveillé et toute la nuit j'ai lu des livres pour qu'elle ne revienne pas. Mais je la rencontre dans tous les livres. Va-t'en, tu n'es pas vivante, va-t'en, tu es trop vivante.* » (XIV, 747). D'où, paradoxalement, ces conjurations sporadiques, contradictoires avec l'œuvre de présentation et de représentation, mais disant mieux encore la douleur qui y préside : « *Arrière, image de ma mère vivante lorsque je la vis pour la dernière fois en France, arrière, maternel fantôme.* » (I, 702). Cette ambivalence du souvenir, recherché et fui, est énoncée sous forme de litote : « *De son amour, je revois tout* (…). *Je me souviens, je me souviens, et ce n'est pas le meilleur de mes biens.* » (XII, 741).

En effet, ces versets qui la font illusoirement et temporairement revivre sont rythmés par la litanie de la clausule définitive d'un "*trop tard*" (II, 704 ; XII, 739 ; XIII, 746), ou d'un "*Elle est morte*" : « *Maintenant, c'est sa fierté d'avoir retrouvé mon stylo. "Tu vois, mon enfant, je retrouve toujours tout, moi." Elle est morte.* » (XXVII, 768-769) ; la présence recréée par le présent du souvenir et le discours direct est amèrement sanctionnée, en parataxe, par le passé composé, l'accompli irrévocable de la perte. Symétriquement, on a la litanie des anaphores embrayant les évocations de la morte par le « *Plus jamais* » (« *Plus jamais, glas des endeuillés* » X, 730). Le deuil a besoin du ressassement et de l'amplification pour admettre et communiquer. Ainsi, les anaphores du chapitre XII martèlent onze fois la phrase nominale, en début de paragraphe souvent, « *Amour de ma mère.* » : « *Amour de ma mère, à nul autre pareil. Oui, je sais que je ressasse et remâche et me répète.* » (XII, 740).

Mais ce ressassement incantatoire est dès les premières pages grevé par la vanité des mots, de leur impuissance à recréer celle qui est disparue : « *Oui, les mots, ma patrie, les mots, ça console et ça venge. Mais ils ne me rendront pas ma mère. Si remplis de sanguin passé battant aux tempes et tout odorants qu'ils puissent être, les mots que j'écris ne me rendront pas ma mère morte.* » (I, 702). Le livre s'achève sur un constat identique. L'autre vanité concerne la réception, la lecture, l'accueil : « *Que je suis ridicule d'expliquer cet humble trésor de tes deux gestes, ô ma vivante, ma royale morte. Je sais bien que ce que je dis de tes deux gestes n'intéresse personne et que tous, certes, se fichent de tous.* » (XI, 736) ; et le projet même du *Livre de ma mère* trouve une réduction cocasse, burlesque, chaplinesque, dans la scène suivante : « *Et si j'allais vers ce passant pour lui dire que j'ai perdu ma mère et*

que nous devons échanger un baiser de prochain, un éperdu baiser de communion en un malheur qui a été ou qui sera le sien ? Non, il me signalerait à la police. » (XIX, 756).

Cohen se donne alors des interlocuteurs fictifs. Ainsi, le livre débute par ces deux encouragements indirects à poursuivre, les seuls complices se révélant être d'abord sa plume : « *Somptueuse, toi, ma plume d'or, va sur la feuille, va au hasard tandis que j'ai quelque jeunesse encore, va ton lent cheminement irrégulier,* (…). *Va, je t'aime, ma seule consolation, va sur les pages où tristement je me complais et dont le strabisme morosement me délecte.* » (I, 702) ; puis son reflet, interlocuteur narcissique et compatissant : « *Et toi, mon seul ami, toi que je regarde dans la glace, réprime les sanglots secs et, puisque tu veux oser le faire, parle de ta mère morte avec un faux cœur de bronze, parle calmement, feins d'être calme* (…). » (I, 703).

Cette conscience de la solitude de son propos, de l'indifférence d'autrui, apparaît, de façon plus polémique, dans l'inscription polyphonique d'un narrataire dissonant, dont les objections, devancées ou sous-entendues, sont aussitôt réfutées – par des interrogations rhétoriques, au sujet de l'avidité de social : « *C'est laid ? Je ne trouve pas. Ce qui est laid, c'est que sur cette terre il ne suffise pas d'être tendre et naïf pour être accueilli à bras ouverts.* » (VI, 719) ; par la réponse à des interrogations implicites : « *Oui, je sais que je l'ai déjà dit. Mais on ne m'empêchera pas de déballer mon pauvre trésor.* » (XXVII, 770) ; par l'antiphrase enfin : « *La grande vie, comme vous voyez, ma mère et moi. Mais on s'aimait.* » (VI, 720).

Portrait et récit sont donc insatisfaisants, laissant la mère délocutée, autant dire morte, et exposée à l'indifférence des lecteurs. Le texte opère par conséquent une restitution plus entière de la mère, donne à entendre au lecteur la voix d'une sans-voix (Cohen a évoqué son accent et son complexe linguistique IX, 724) : « *Ma bien-aimée, je te présente à tous maintenant, fier de toi, fier de ton accent oriental, fier de tes fautes de français, follement fier de ton ignorance des grands usages. Un peu tardive, cette fierté.* » (X, 734). Elle est présente par le discours indirect libre, qui conjugue l'empathie et l'ironie ; et surtout par le discours direct qui se donne comme un document authentique, une bribe vivante du passé, entre guillemets, quoique épurant ses propos de ses incorrections pour n'en restituer que la candeur, la bonté, la sagesse et la liberté. Autant que comme visage et comme silhouette, la mère nous est livrée comme une voix, dès le chapitre III : le présent d'écriture « *Je l'entends qui me*

parle. » (III, 707) introduit un long discours direct ; et c'est cette présence verbale très étoffée qui provoque ensuite, *a contrario*, la première évocation précise de la mort de la mère, et surtout de l'éloignement du fils : « *Elle ne parle plus, celle qui parlait si gentiment. Elle est piteusement finie. On l'a ôtée de mes bras comme en rêve. Elle est morte pendant la guerre, en France occupée, tandis que j'étais à Londres.* » (IV, 710). Le silence de la morte sera un leitmotiv désespérant que le texte s'efforcera de combler. « *Plus rien. Silence. Elle est silence.* » (XVIII, 753).

L'autonymie, l'idiolecte, le discours direct restituent sa présence dans toute sa subjectivité, son unicité : « *Je me rappelle, c'est ce matin-là qu'elle me fit jurer de ne jamais aller dans un "ange de la Mort". C'est ainsi qu'elle appelait les avions. Elle est morte.* » (IX, 729). A l'inverse, le texte donne à entendre le fils avec un bémol : systématiquement, le texte oppose les très longs discours directs de la mère (une parole candide) et les discours narrativisés ou indirects du fils (une parole manipulatrice et ludique, en fait une parole efficiente, agissante). Le texte, comme jadis le fils, joue désespérément à parler à la mère, et surtout à la faire parler : « *Assis devant cette table, je fais la conversation avec elle. Je lui demande si je dois mettre mon pardessus pour sortir. "Oui, mon chéri, c'est plus sûr." Mais ce n'est que moi qui radote, imitant son accent.* (…) *Si je lui parlais longtemps, avec patience, la regardant beaucoup, peut-être que soudain ses yeux revivraient un peu, par pitié, par amour maternel.* » (XXVI, 767-768).

Une telle présence est renforcée par son interpellation directe, les adresses au fantôme, les appellatifs contradictoires mêlant empathie, sacralisation et burlesque. La formule-mère en est donnée avec dénuement et simplicité : « *Mon fils, se serait-elle dit avec foi. Eh bien, moi, je t'envoie, les yeux ennoblis par toi, je t'envoie à travers les espaces et les silences, ce même acte de foi, et je te dis gravement : ma Maman.* » (XII, 744), elle s'achève sur l'écho bégayant et régressif d'une acquisition du langage. Surplombé par cette dédicace simple et sublime, le livre tout entier se donne la mère pour destinataire et dédicataire. Cohen présente son livre comme la dernière longue lettre qu'il écrit à sa mère, pour toutes celles jamais écrites. Compensatoire, l'écriture du deuil offre un rachat au remords lancinant et multiforme du *pas assez*, dans le seul domaine où ce soit encore valide, celui de l'écriture : « *j'aurais pu t'aimer plus encore et tous les jours t'écrire* (…). *Je ne lui écrivais pas assez.* (…) *Je me hais d'avoir télégraphié une fois en réponse, le parfum d'une nymphe encore sur mon visage : "Je me porte admirablement bien lettre suit." La lettre n'avait pas vite suivi. Chérie, ce livre, c'est*

ma dernière lettre. » (X, 731) ; « *Je n'ai pas assez désiré ses venues à Genève. Est-ce possible ? Il y a donc eu un temps merveilleux où je n'avais qu'à envoyer un télégramme de dix mots pour que, deux jours plus tard, elle débarque sur le quai de la gare* (…). *J'étais le maître de cette magie, et je l'ai si peu utilisée, idiotement occupé que j'étais par des nymphes. Tu n'as pas voulu écrire dix mots, écris-en quarante mille maintenant.* » (X, 732).

Le texte a pour vocation de permettre au mauvais fils de racheter son ingratitude, son insouciance, et la honte qu'il avait de sa mère. Outre sa nature de lettre de compensation, il vaut comme aveu et rachat. Le cas paroxystique est le récit de la scène traumatique qu'il avait faite à sa mère, après que, inquiète de ne pas le voir rentrer d'une réception, elle avait maladroitement téléphoné aux hôtes pour s'enquérir de son fils : « *Elle est tatouée dans mon cœur, cette scène.* (…) *Oh, ses pleurs que je ne pourrai jamais n'avoir pas fait couler. Oh, ses petites mains désespérées où des petites taches bleues étaient apparues. Chérie, tu vois, je tâche de me racheter en avouant.* » (X, 730). L'homonymie permet à Cohen, interpellant sa mère, d'amalgamer le symptôme de la souffrance infligée, et sa tardive expiation par la publication, le ressassement même de la faute. Le souvenir revient, obsessionnel, à la fin, rédimé par une quasi-assimilation de la souffrance maternelle par le corps du fils, grâce à l'écriture : « *Je suis revenu à ma table et j'ai repris mon stylo. Il a coulé et j'ai des taches bleues sur la main. Elle pleurait, elle me demandait pardon.* » (XXVII, 770).

Néanmoins, les vocatifs à la mère virent souvent à l'angoisse d'une convocation cauchemardesque, à la conjuration de visions de fantôme. C'est pourquoi ils se dispersent dans des apostrophes incantatoires aux attributs, aux gestes, aux manies, aux détails du corps de la défunte, (contre-)blasons endeuillés permettant de célébrer le sublime du prosaïque, du modeste, du quotidien, de l'humble. « *Naïfs tapotements de ma mère en sa cuisine, tapotements de la cuillère sur les boulettes, ô rites, sages tapotements tendres et mignons, absurdes et inefficaces, si aimants et satisfaits, et qui disiez son âme rassérénée de voir que tout allait bien* (…). » (II, 705). La mère redevient alors une troisième personne. Une autre dilution de l'adresse à la mère, réside dans les apostrophes aux morts : « *Combien vous ne nous aimez plus, morts aimés, chers infidèles. Vous nous laissez seuls, seuls et ignorants.* » (XIV, 749). C'est une double manière de combler l'absence désespérante, en inversant la culpabilité du fils en désarroi, et en recréant la disparue sans qu'elle ait le visage qui le hante.

Le texte multiplie ces manoeuvres obliques ou dilatoires. D'emblée, la mère, puis sa mort, puis la culpabilité du fils, tardent à être dites : « *Chut, ne la réveillez pas, filles de Jérusalem, ne la réveillez pas pendant qu'elle dort. Qui dort ? demande ma plume. Qui dort, sinon ma mère éternellement, qui dort, sinon ma mère qui est ma douleur ? Ne la réveillez pas, filles de Jérusalem, ma douleur qui est enfouie au cimetière d'une ville dont je ne dois pas prononcer le nom, car ce nom est synonyme de ma mère enfouie dans de la terre.* » (I, 702-703). Et sans cesse, le travail du deuil balance l'écriture entre l'impératif du dire et l'impossibilité du tabou.

L'aveu, douloureux et complaisant, use de diverses formes rhétoriques de détour, telle l'énallage consistant à parler du fils qu'il fut à la troisième personne. Le procédé gagne en épaisseur, en opacité, lors du portrait d'un fils en tous points semblable à Cohen lui-même : « *Un fils m'a dit, et c'est lui qui parle maintenant. Moi aussi, m'a dit ce fils aux yeux cernés, j'ai perdu ma mère.* (…) *Moi aussi, dit ce fils, le soir même de son départ, au lieu de pleurer toute la nuit mon incomparable, j'allais, triste mais vite consolé, vers une comparable, une des exquises diablesses de ma vie et qui avait nom Diane* » (XIII, 745). Grâce au fils prête-nom (« *ce fils qui me déplaît* ») l'évocation de Diane prend de l'ampleur, gagne en précision et en lyrisme au point de concurrencer la mère, par son discours direct, sa jalousie, ses télégrammes, l'unicité proclamée de son amour. Un autre usage de l'énallage véhicule non pas la haine de soi, mais l'apitoiement. Dès l'incipit, Cohen se désigne à la troisième personne, à travers une image infantile : « *Oh, le pauvre perdu qui, devant sa table, se console avec des mots* (…). » (I, 701).

En effet, Cohen établit l'équation suivante : perdre sa mère, c'est perdre son enfance. Le chapitre V qui suit immédiatement l'énonciation explicite de la perte débute ainsi : « *Pleurer sa mère, c'est pleurer son enfance. L'homme veut son enfance, veut la ravoir, et s'il aime davantage sa mère à mesure qu'il avance en âge, c'est parce que sa mère, c'est son enfance. J'ai été un enfant, je ne le suis plus, et je n'en reviens pas. Soudain, je me rappelle notre arrivée à Marseille.* » (V, 712). Tout ce chapitre est rythmé par les anaphores de l'anamnèse : *Je me revois… Je me rappelle…* C'est pourquoi le récit, centré dès son titre et son projet, sur la figure de la mère, sur l'édification de son *monumentum*, se complique d'une évocation de l'enfance, et semble évoluer vers un récit d'enfance, vite désordonné et lacunaire : son organisation n'est pas chronologique, mais affective, gravitant autour de la

figure de la morte, à l'image de l'évocation des petits riens de l'enfance, par des listes "boîtes à souvenirs" (notamment à la clausule du chapitre VII, 722).

Ainsi, Cohen passe sous silence l'événement traumatique qui est à lui seul l'objet d'un autre récit autobiographique, *Ô vous frères humains* : c'est le jour de ses 10 ans, date symbolique de l'entrée dans l'âge adulte par la découverte de l'antisémitisme, de la haine, de la solitude. C'est que, dans le *Livre de ma mère*, la date fondatrice de l'entrée dans l'âge adulte est celle de la perte de la mère : « *Ton enfant est mort en même temps que toi. Par ta mort, me voici soudain de l'enfance à la vieillesse passé. Avec toi, je n'avais pas besoin de faire l'adulte.* » (VII, 721). Cohen adulte, par le deuil, se voit à la fois comme un vieillard prématuré et comme un orphelin attardé.

On y perçoit la tentation paradoxale, à la fois de régression et de mort, qu'inspire à l'écrivain le travail de deuil : « *Oui, allons dormir, le sommeil a les avantages de la mort sans son petit inconvénient. Allons nous installer dans l'agréable cercueil.* (…) *je dormirais comme un petit enfant que je ne serai jamais plus.* » (XII, 741). Ainsi, il se livre à des gestes d'enfant, non plus pour réveiller le souvenir de la mère, mais comme exutoire, tels que dessiner dans les marges du manuscrit (I, 702), ou se presser le globe oculaire : « *Ça fait illusion d'optique et je vois dans la glace deux orphelins. Et avec moi, ça fait trois et ça tient compagnie.* (…) *Il me reste une glace et mon égarement que j'y regarde, que je regarde en souriant pour avoir envie de faire semblant de vivre, tout en murmurant avec un petit rire un peu fou que tout va très bien, Madame la Marquise, et que je suis perdu. Perdu, perdi, perdo, perda.* » (XVIII, 754-755).

Comme l'atteste cette dernière citation, ce n'est donc pas seulement par l'inscription de rites puérils et consolatoires dans le journal de l'écriture, compte-rendu de l'actualité toujours vive de la douleur, que se conjure le deuil de l'enfance. L'écriture de l'adulte orphelin elle-même se réfugie dans une forme délibérément puérile, un "divertissement", comme le récit au conditionnel ludique (« *je me raconte comment ce serait si elle était encore en vie*. » XVI, 751). De façon plus explicite, le texte opère des digressions, des incursions dissonantes vers des types de textes imprévus, comptines, jeux langagiers : « *Il me faut un petit divertissement sur-le-champ. N'importe quoi. Oui, faire de petits chants absurdes sur l'air de cette chanson française, le coq de l'église ou je ne sais quoi. M'amuser neurasthéniquement tout seul en inventant des vaches qui font des choses étranges et d'un air qui finit toujours en*

if. » (XIX, 756), procédé oulipien filé sur vingt tercets, suivi par un paragraphe de *faux proverbes*, proverbes-valises ou proverbes-paronymes, tous cocasses : « *Un rat inverti en vaut deux.* » XIX, 757). Mais toutes ces digressions sont ponctuées du même constat d'échec.

En fait, Cohen touche, avec ces divertissements langagiers, à un cas limite de la vanité fondamentale de son entreprise, qui tient au bonheur d'écrire. Toute tentative d'écrire le deuil, mimésis ou divertissement, se heurte à ce paradoxe, et consolatoire et culpabilisant, qui est qu'écrire reste une jouissance. Ecrire les nymphes, même pour les dénigrer, ravive les plaisirs passés : « *Lorsque, racontant le départ d'une mère, j'ai dit le remords d'un fils d'être allé vers une Diane le soir même de ce départ, j'ai décrit cette Diane avec trop de complaisance. Péché de vie.* » (XX, 758). Mais écrire la morte n'est qualitativement pas différent : « *Allons, allons, je ne suis qu'un vivant, moi aussi, pécheur comme tous les vivants. Ma bien-aimée est dans de la terre,* (…) *et moi je suis dehors, et je continue à vivre, et ma main bouge égoïstement en ce moment. Et si ma main dessine des mots qui disent ma douleur, c'est un mouvement de vie, c'est-à-dire de joie, en fin de compte, qui la fait bouger, cette main. Et ces feuilles, demain je les relirai, et j'ajouterai d'autres mots, et j'en aurai une sorte de plaisir. Péché de vie. Je corrigerai les épreuves, et ce sera un autre péché de vie.* » (XX, 758).

En fait, le syntagme *péché de vie* englobe tout ce qui n'est pas la morte, ou la mort. L'écriture elle-même, le style, n'en est alors que le cas le plus voyant, nécessairement le plus contemporain de sa dénonciation. Mais la clausule du livre, par l'étalement de sa rédaction de 1943 à 1953, laisse la place à un bilan rétrospectif, douloureuse confirmation : « *Des années se sont écoulées depuis que j'ai écrit ce chant de mort. J'ai continué à vivre, à aimer. J'ai vécu, j'ai aimé, j'ai eu des heures de bonheur tandis qu'elle gisait, abandonnée, en son terrible lieu. J'ai commis le péché de vie, moi aussi, comme les autres. J'ai ri et je rirai encore. Dieu merci, les pécheurs vivants deviennent vite des morts offensés.* » (XXXI, 773 ; déjà XX, 759).

Cela ne signifie pas que la douleur de Cohen, vécue et écrite, soit fausse. Il suffit de lire la diatribe contre les poètes poseurs de la douleur factice, pour percevoir l'alternative cohénienne : « *Je la connais, la douleur, et je sais qu'elle n'est ni noble ni enrichissante mais qu'elle te ratatine et réduit comme tête bouillie et rapetissée de guerrier péruvien, et je sais que les poètes qui souffrent tout en cherchant des rimes et qui chantent l'honneur de souffrir, distingués nabots sur leurs échasses, n'ont jamais connu la douleur qui*

fait de toi un homme qui fut. » (XIX, 757-758). A l'opposé, la gravité de Cohen adopte un registre très différent : « *Dénoue tes sandales car ceci est un lieu sacré où je dis la mort.* » (XIV, 748).

Le texte, rédemption et catharsis, a fixé la culpabilité du fils sur quelques scènes, points de cristallisation du deuil. Mais s'il peut dire à la fois la morte et la mort, en sublimant le péché de vie, c'est par la métaphorisation du détail traumatique et culpabilisant, son réinvestissement pour dire l'indicible, ce qui permet son inversion au profit du fils coupable. C'est notamment le cas du souvenir du jour où sa mère l'avait attendu trois heures, sur un banc : « *Jamais plus sur un banc de square tu ne m'attendras. Tu m'as abandonné, tu ne m'as pas attendu, tu as quitté ton banc,* (…). *C'est la première méchanceté que tu m'aies faite. Je suis seul maintenant et c'est à mon tour d'attendre sur le banc automnal de la vie, sous le vent froid qui gémit dans le crépuscule et soulève les feuilles mortes en néfastes tourbillons odeurs d'anciennes chambres* » (XI, 736). Le motif le plus poignant est celui du départ de la mère, quittant Genève et son fils en train ; la fin du livre en active la valeur métaphorique dans une hypotypose macabre et obsédante : « *Ma mère est morte, morte, morte, ma mère morte est morte, morte. Ainsi scande ma douleur, ainsi monotonement scande le train de ma douleur, ainsi scandent et tressautent les essieux du train de ma douleur, du train interminable de ma douleur de toutes les nuits et de tous les jours, tandis que je souris à tous ceux du dehors avec une seule idée dans ma tête et une mort dans mon cœur. Ainsi scandent les essieux du long train, toujours scandant, ce train, ma douleur, toujours emportant, ce train de funérailles, ma morte décoiffée à la portière, et moi je vais derrière le train qui va et je m'essouffle, tout pâle et transpirant et obséquieux, derrière le train qui va emportant ma mère morte et bénissante.* » (XXX, 772-773 ; déjà XIII, 747).

Cette métaphorisation s'articule sur une temporalité paradoxale, menace et deuil à la fois : « *Souris sous l'épée suspendue de la mort de ta mère* » (I, 703). Dire la mort, expier la vie, implique de faire voir le (futur) cadavre, en tout et tous, à commencer par les souvenirs de la mère, mais aussi dans un bouquet de fleurs, ou les humains, en une vision tragique d'un baroque grimaçant : « *Dans les rues, je suis l'obsédé de ma morte, mornement regardant tous ces agités qui ne savent pas qu'ils mourront et que le bois de leur cercueil existe déjà dans une scierie ou dans une forêt, vaguement regardant ces jeunes et fardés futurs cadavres femelles qui rient avec leurs dents, annonce et commencement de leur squelette, qui montrent leurs trente-deux petits bouts de squelette et qui s'esclaffent comme s'ils ne devaient jamais*

mourir. » (XIX, 755) ; « *Aujourd'hui, je suis fou de mort, partout la mort et ces roses sur ma table qui me parfument tandis que j'écris, affreusement vivant, ces roses sont des bouts de cadavres qu'on force à faire semblant de vivre trois jours de plus dans de l'eau et les gens aiment ça, cette agonie, et ils achètent ces cadavres de fleurs et les jeunes filles s'en repaissent. Hors de ma vue, roses mortes ! Je viens de les jeter par la fenêtre et sur une vieille dame à cabas et rubans. Vieille, on sait ce que ça présage.* » (XIX, 756).

Le paroxysme est atteint dans la vision de soi comme futur cadavre : ce *memento mori* personnel est une discipline, une dénégation du péché d'écrire, une mortification, permettant de rejoindre la morte, d'écrire sur soi comme sur elle, y compris par la transposition du péché de vie du fils sur l'aimée qu'il laissera : « *Je suis là, devant ma table, avec mes ossements déjà préparés, à attendre que ça finisse, que mon tour vienne aussi, dans un an ou dans trois ans ou, au mieux, dans vingt ans. Mais je continue à écrire comme si j'étais immortel* (…). *Je suis là, trompant ma peine d'orphelin avec des signes à l'encre, attendant l'humidité noire où je serai le muet compagnon de certaines petites vies silencieuses qui avancent en ondulant. Je me vois déjà. Il y a un ver, un petit monsieur assez joli, tacheté de brun, qui vient me rendre visite.* (…) *Et moi, tout seul, comme ma mère,* (…). *Tout seul, le pauvre inutile dont on s'est débarrassé aussi dans de la terre,* (…) *tandis qu'une personne qui l'aima et qui a tant pleuré à l'enterrement, il y a trois ans, se demande si, pour ce bal, elle mettra sa robe blanche ou plutôt non, la rose.* » (XVII, 752-753).

Ecriture nostalgique ou mortifiante alternent et se complètent. Mais le vertige devant le néant fait douter de tout recours à l'écriture, fût-elle le lieu commun de la mère et du fils par la contamination métaphorique. Ce péché de vie est lui aussi mortel : « *Tous ses grands désirs de plaire, ses innocentes coquetteries, ses enthousiasmes, ses petites fiertés, ses joies, ses susceptibilités, tout est mort pour toujours, n'a soudain pas existé, a été vain. De même que les pages que j'écris en ce moment, les nuits que je passe à les écrire, tout cela est si vain, si pour rien. Je mourrai. Plus de je bientôt. Et quelqu'un peut-être, après ma mort, se demandera aussi pourquoi je suis venu, pourquoi j'ai vécu et si absurdement joui d'écrire et pourquoi je me suis ridiculement tant réjoui de ce qui me paraissait vérité écrite, réussite, trouvaille. Et même d'écrire ce que je viens d'écrire sur ma mort et sur l'inutilité d'écrire me donne une joie de vie et d'utilité.* » (XXI, 761-762).

Ainsi, le paradigme des divertissements langagiers puérils s'étend, de façon nihiliste et vertigineuse, à toute écriture du deuil, jusque dans ses interrogations métaphysiques, et dans sa possible sublimation en écriture de la foi ; après l'échec des comptines et des faux proverbes, Cohen enchaîne, irrespectueusement : « *Et si on essayait Dieu ? Dieu, ça me rappelle quelque chose. J'ai eu quelques déconvenues de ce côté-là. Enfin quand Il sera libre, Il n'aura qu'à me faire signe.* » (XIX, 757). Ainsi se ferme la boucle des échappatoires, de la puérilité aux inquiétudes métaphysiques du vieil homme.

Dieu apparaît dès le premier fragment de récit sur la mort de la mère, au chapitre IV : « *Paraît qu'il faut louer Dieu et Le remercier de Ses bienfaits.* (…) *Et maintenant, elle est silencieuse* (…)*, avec de la terre suffocante et si lourde inexorablement au-dessus d'elle dont les petites mains jamais plus, jamais plus ne bougeront. Une pancarte de l'Armée du Salut m'a informé hier que Dieu m'aime.* » (IV, 710-711). La parataxe subversive ruine abruptement le discours lénifiant de la foi par sa simple juxtaposition désenchantée, en position de clausule sanctionnant les paragraphes de la douleur sans retour. Le texte, sporadiquement, apostrophe Dieu, d'abord dans des termes enfantins, presque capricieux : « *Je veux, si Tu es Dieu, prouve-le, je veux être malade et qu'elle m'apporte des médicaments à elle* (…). » (XV, 750) ; suit alors une litanie de *Je veux*. L'envers momentané de cette violence enfantine est une demande de foi adressée à Dieu, velléité de prière où c'est encore sa mère qu'il retrouve : « *C'est vers Toi que j'appelle, Dieu de ma mère* (…). *Je n'ai plus de mère, je n'ai plus de Maman, je suis tout seul et sans rien et j'appelle vers Toi qu'elle a tant prié.* » (XXIII, 763-764).

Le livre change de registre, le Tombeau de la mère devient Ecce homo, Passion de l'endeuillé : « *Dans ma chambre, me voici, un de l'humaine nation, scandalisé par l'universelle mort, stérilement interrogeant. Me voici, sans cesse demandant ma mère, la demandant à Rien. Me voici, l'homme nu, abandonné, stupéfait* (…) *car je n'y comprends rien à mon humaine aventure* (…). » (XXII, 762). La solitude de l'orphelin se mue en communion avec les frères humains, par un Nous accusant, de ses *Pourquoi*, Dieu voire « *Diable ou Dieu* » (XXI, 760) : « *Dis, Toi, là-haut, pourquoi ce traquenard ? Pourquoi a-t-elle ri, pourquoi lui as-Tu donné le désir de rire et de vivre si Tu l'avais, dès son berceau, condamnée à mort, ô Juge à la monotone sentence, Juge sans imagination et qui ne connais qu'une seule sentence, toujours capitale* (…). *Ô Dieu, du droit de mon agonie qui est proche, je Te dis qu'elle n'est pas drôle, Ta plaisanterie* (…). » (XXII, 762-763).

Le *Nous* est apparu dès l'incipit, comme une des expressions de l'universel, avant même le *Je*. Mais le procédé apparaît vite comme un moyen de dissoudre et répartir la culpabilité écrasante du fils, par exemple à l'évocation de la scène méchante : « *Cruauté des fils.* (…) *Combien nous pouvons faire souffrir ceux qui nous aiment et quel affreux pouvoir de mal nous avons sur eux.* » (X, 730). Ce *Nous* embrasse la catégorie des *fils*, voire des « *Fils et filles, maudite engeance.* » (XIII, 746) : « *Mais j'étais un fils. Les fils ne savent pas que leurs mères sont mortelles.* » (XXVII, 770). Cet alexandrin condense le leitmotiv qui va donner peu à peu au livre son dernier recours contre l'absurde. En effet, Cohen conjoint l'unicité, la solitude du deuil, et l'universalité qui fait de chacun un mortel, et un orphelin : « *morte, me redis-je idiotement, avec un sourire peu consolant. C'est peu varié et pas drôle. Pour moi non plus. De grâce, ne vous moquez pas. Que ma mère soit morte, c'est en fin de compte le seul drame de ce monde. Vous ne croyez pas ? Attendez un peu, quand votre tour viendra d'être l'endeuillé. Ou le mort.* » (XVIII, 753) ; « *Ô toi, la seule, mère, ma mère et de tous les hommes, toi seule, notre mère, mérites notre confiance et notre amour.* (…) *ma mère était un génie de l'amour. Comme la tienne, toi qui me lis.* » (XII, 742-743).

Les adresses aux lecteurs, aux "*frères humains*", égoïstes, insouciants, mais fils (le narrataire est masculin), ressassent un propos de moraliste amer, entre misanthropie grinçante et condoléances anticipées. « *Frères humains, frères en misère et en superficialité, c'est du propre, notre amour filial.* » (X, 730). Du Nous inclusif, le *Nous mortels* opposés au silence de Dieu, le texte passe alors à un discours d'interpellation et d'édification. Ce discours se veut agissant, prophétique, éminemment perlocutoire. Son autorité repose dans l'éthos de l'auteur, orphelin et agonisant, et dans le scandale de son deuil ; et son efficacité, dans le pathétique d'un *memento morituram* : « *Fils des mères encore vivantes, n'oubliez plus que vos mères sont mortelles. Je n'aurai pas écrit en vain, si l'un de vous, après avoir lu mon chant de mort, est plus doux avec sa mère, un soir, à cause de moi et ma mère.* (…) *c'est ce que je vous dis du haut du droit de regret, gravement du haut de mon deuil. Ces paroles que je vous adresse, fils des mères encore vivantes, sont les seules condoléances qu'à moi-même je puisse m'offrir.* » (XXVIII, 771).

Ainsi, le dédain pour un Dieu dédaigneux de *Nous* s'accompagne d'une adresse à *notre* mère, ce *Maman* matriciel de tout le livre : « *je sais que lorsque j'aurai mal dans mon corps, par la bonté de Dieu promis à la maladie et à l'humiliation de vieillesse* (…), *c'est ton*

nom seul, Maman, que j'invoquerai, non pas celui de vivants aimés ni celui de Dieu, ton nom sacré seul, Maman (…). » (XXIV, 764-765). L'issue du deuil consiste en une célébration de la maternité, sollicitant tous les fils que sont les lecteurs, fils de figures saintes et quasi-mariales comme celle qu'a construite le texte : « *Dans ses yeux, il y a une folie de tendresse, une divine folie. C'est la maternité. C'est la majesté de l'amour, la loi sublime, un regard de Dieu. Soudain, elle m'apparaît comme la preuve de Dieu.* » (XXVII, 769). Le lyrisme de l'hymne aux mères appuie les injonctions à l'amour filial, et donne une issue universelle, atemporelle, à l'hymne à Louise Coen : « *Louange à vous, mères de tous les pays, louange à vous en votre sœur ma mère, en la majesté de ma mère morte. Mères de toute la terre, Nos Dames les mères, je vous salue, vieilles chéries* (…). *Je vous salue, mères pleines de grâce, saintes sentinelles* (…) *mères qui parfois me faites croire en Dieu.* » (XXIX, 771-772). Dans une ultime inquiétude métaphysique, le texte évoque la mère sacralisée comme seul indice éventuel de Dieu, et paradoxalement sa mort comme preuve de Son absence.

Ce deuil capital assignait à l'écriture la tâche de racheter et d'exorciser, en une écriture aux facettes multiples donnée comme un "*acte de foi*". Foi dernière dont Cohen fait aussi son deuil, tout en opérant un sursaut prophétique et désenchanté. Mais c'est en fait par le réinvestissement du souvenir, des paroles, des valeurs de la mère dans les figures maternelles attachantes et candides de la fresque romanesque (Saltiel ou Mariette), que se réalise le travail de deuil le moins douloureux, l'écriture de deuil la moins complexée, la plus déculpabilisée, en mode mineur pour ainsi dire.

Jérôme CABOT