L'insulte diffractée et l'ironie pathétique : " Un geste de faible, un geste de pitre, un geste de prophète "

Jérôme Cabot

▶ **To cite this version:**

Jérôme Cabot. L'insulte diffractée et l'ironie pathétique : " Un geste de faible, un geste de pitre, un geste de prophète ". Cahiers Albert Cohen, 2005, 1905-2005 : Retour sur O vous, frères humains, 15, pp.117-135. hal-02054915

HAL Id: hal-02054915

https://univ-tlse2.hal.science/hal-02054915

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.

L'insulte diffractée et l'ironie pathétique

« *Un geste de faible, un geste de pitre, un geste de prophète* »

Cahiers Albert Cohen, n°15, p.117-135

Jérôme CABOT

Ô vous, frères humains[1] est un texte éminemment rhétorique, efficace, agissant. Il est donc essentiel de s'intéresser aux modalités d'action sur le lecteur qu'il met en place. Elles sont conditionnées par un dispositif rhétorique[2], opposant aux interpellations directes, l'éthos et le pathos double de l'enfant et du vieillard. Le passage par un stade du miroir de l'écriture complique ce dispositif ; son glissement vers une écriture adulte, depuis le discours rapporté matriciel de l'insulte jusqu'à ses mentions successives, y inscrit une durée, un mûrissement, un vieillissement. Les échos diffractés de l'insulte (antiphrases, ironie etc.) déstabilisent l'identité éthique et stylistique de l'énonciateur, et renforcent sa portée rhétorique et éthique.

Le dispositif rhétorique

Dès le titre, l'apostrophe très oratoire instaure un dispositif rhétorique. Ni thématique ni rhématique[3], le titre n'annonce vraiment ni un contenu, ni un genre. Ce par quoi le texte s'intitule, c'est un registre grave, et ce sont ses destinataires. Or, « si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public (...). »[4]. Ici, les destinataires effectifs du titre, et potentiellement du texte, sont l'humanité tout entière, explicitement interpellée dans sa dimension fraternelle. Mais concurremment, dans un premier temps, à l'incipit, ces destinataires semblent désignés de façon indirecte et allusive, comme des tiers : « *sans qu'ils s'en doutent* » (p.1041). *Ils* est ici un pronom exophorique, sans référent cotextuel encore ; c'est un déictique de notoriété renvoyant à ce qui est assez présent, douloureusement, à la situation d'énonciation. Son référent se situe en amont du discours.

Toutefois, ces tiers délocutés s'actualisent rapidement et continûment dans le pronom de l'allocutaire pluriel annoncé par le titre. Ce sont les apostrophes aux frères humains : « *Ô vous, frères humains* » (p.1046-1047) ; au camelot, à ses badauds : « *Que vous avait-il fait, dites, vous qui l'avez chassé, vous tous qui avez rigolé du petit* » (p.1054) ; et au-delà à tous les antisémites : « *Oui,*

---

[1] Désormais OVFH. Toutes les références à l'œuvre de Cohen renvoient à l'édition Pléiade.
[2] Voir Norman David THAU. "Le camelot et la mère". *Cahiers Albert Cohen*, n°13, 2003, p.133-145.
[3] Gérard GENETTE. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987, p.73-85.
[4] ibid., p.73.

ces yeux morts mais ouverts vous regardent, haïsseurs (...). » (p.1108). L'inclusion des antisémites dans la communauté des frères humains sera définitivement établie, à la fin, par cet appellatif très modalisé, comme un propos audacieux, osé, impulsif : « *Dites, vous, antisémites, haïsseurs que j'ose soudain appeler frères humains* (...) » (p.1108).

Corrélativement, face à ce *Ils* méchant et ce *Vous* interpellé, le texte affirme un *Je* et, très vite, annonce un propos strictement autobiographique. Au chapitre IV, par le biais d'une oraison funèbre proleptique, le *Je* se nomme « *Albert Cohen* » : on a l'identification entre le locuteur du texte et le patronyme d'auteur affiché en couverture, qui est un élément clef explicitant le pacte autobiographique. L'appartenance au genre autobiographique, et au sous-genre du souvenir d'enfance, est claire, elle est annoncée et martelée ; mais elle est constamment compliquée. Les variations de genres et de registres développent cette ambiguïté. De façon emblématique, Cohen commence, obliquement, par ce qu'il ne va pas écrire et brosse un corpus repoussoir, un anti-modèle : la littérature du confort, de la complaisance, celle des bourgeois et des capitalistes[5]. En outre, Cohen dit vouloir écrire un « *livre utile* » et pas un roman. L'intention perlocutoire est très affirmée, mêlant didactisme, moralisme, édification, tandis que le roman est écarté, comme encore par la suite à travers le personnage de Viviane, en tant que genre puéril.

Au chapitre II, la mort imminente de l'auteur assure par le registre pathétique la sincérité autobiographique, ainsi que la crédibilité et l'efficacité de son propos moraliste : « *Avant que tout impassible sur mon lit de mort je sois* » (p.1043). L'éthos, éminemment respectable, du presque mourant se développe par la prolepse de sa mort prochaine et par l'hypotypose de son effacement. Le chapitre III explicite cette stratégie : « *changer les haïsseurs de juifs* » par le pathétique de son propos. Au chapitre IV, Cohen renchérit sur sa mort imminente, assimile le texte qui commence à « *un testament* » (et p.1098, à un legs), et ses mots eux-mêmes à « *des vermisseaux d'encre sur du papier* (...) *cette continuelle mort dont je noircis mes pages* » (p.1046). Aux chapitres V et VI, il se dit « *le désobligeant spécialiste de la mort* » (p.1047), et se montre comme tel par la vision baroque de l'agitation des vivants comme singes savants et futurs cadavres, et le survol de la folie meurtrière à travers les âges. C'est une anticipation de cette mort symbolique que lui a infligée le camelot, elle brosse l'arrière-plan anthropologique dont le souvenir traumatique va, ensuite, être l'emblème, la miniature : « *cette haine imbécile fut l'annonce des chambres de grand effroi, le présage et le commencement des chambres à gaz* » (p.1106).

[5] On retrouve notamment la question sur l'amour de Dieu pour les domestiques, parodie de la controverse de Valladolid qu'imagine Solal dans un monologue intérieur (*Belle du Seigneur* p.883-885).

Si la mort imminente de l'auteur l'autorise à parler de la Mort, elle lui confère autorité pour évoquer, de surcroît, la mort future de ses destinataires : « *Ô vous, frères humains et futurs cadavres, ayez pitié les uns des autres* » (p.1108). Cette pathétisation des destinataires est symétrique de celle de l'auteur ; littéralement, elle les *mortifie*, et par là elle redouble les raisons de leur empathie : « *Ô vous, frères humains, vous qui pour si peu de temps remuez* (...). *Ainsi dit un homme du haut de sa mort prochaine.* » (p.1110). Ce tête à tête funèbre, entre les faces camardes de l'auteur et des lecteurs, est particulièrement insistant à l'exorde et à la péroraison de OVFH. Il garantit le crédit de l'énonciation et la qualité de la réception pour ce qui constitue le centre du texte : la mort symbolique infligée à l'enfant.

Cohen en redouble le pathétique par l'évocation accessoire de sa mère, morte en 1943, bien avant la publication de OVFH, mais bien après le jour des 10 ans : « *je ne savais pas qu'il y avait des méchants, et Maman vivait en ce temps-là.* » (p.1067). Cette convocation de la mère disparue raccorde OVFH au *Livre de ma mère* : il s'agit des deux deuils fondateurs, les deux pertes successives de l'enfance[6]. Celle-ci est évoquée à travers des contrepoints attendris, des bouffées d'innocence désormais révolue : la fin du roman de Viviane, les désillusions quant à l'âne Charmant, motifs qui débouchent sur le deuil de Dieu (p.1081). Le récit d'enfance narre et dramatise donc l'insulte, et ce qu'elle cristallise, comme un passage brutal à l'âge adulte, un apprentissage violent. En ressortant des cabinets, l'enfant, désormais, voit les graffitis antisémites qui jusque-là lui avaient échappé : « *Comment n'avais-je pas vu ces trois mots sur les murs auparavant ?* » (p.1071). Il est dessillé, déniaisé, comme Adam et Eve qui réalisent qu'ils sont nus.

Les pathétiques de l'enfant et du vieillard convergent donc. En même temps que l'éthos du presque mort, c'est celui de l'enfant qui assure l'impact rhétorique, qui accrédite le message éthique de la clausule : « *Aller revoir le camelot et lui parler de Maman ? Lui en parler si bien qu'il demanderait pardon, les larmes aux yeux* » (p.1088). OVFH est la réalisation adulte de ce projet innocent : « *Je jurai que, lorsque je serais grand, je leur dirais, du haut d'une montagne, je leur dirais ce qu'ils m'avaient fait quand j'étais un enfant sans défense. Oui, je leur raconterais tout, et ils pleureraient de remords* » (p.1071). Néanmoins, la phrase nominale « *Pauvre petit imbécile.* » ponctue immédiatement, lapidaire telle une insulte, cette évocation du serment puéril, et introduit une distance vis-à-vis de ce pathétique.

---

6 Voir Jérôme CABOT. "Deuils pour deuil, mots pour maux (*Le Livre de ma mère* d'Albert Cohen)". *Modernités*, n°21, 2005, p.273-286.

Car, entre les deux éthos, indispensable à la stratégie rhétorique, se situe l'écriture adulte. Expliquer, émouvoir comme l'envisage l'enfant, est vain. OVFH prend acte de ce dessillement, et fait entendre la conscience critique et autocritique :

> *si je leur explique le mal qu'ils ont fait à ce petit enfant,* (...) *s'ils lisent ce livre jusqu'à la fin, ils comprendront, me suis-je dit, et ils auront honte de leur méchanceté, et ils nous aimeront. De plaisir, je viens de me faire un clin d'œil dans la glace en face de moi. Soudain, j'ai pitié de moi, tout seul dans ma chambre, pitié de ce réformateur des haïsseurs, pitié de ce chimérique qui, de victorieux plaisir, vient de se frotter les mains tout seul dans sa chambre* (...). (p.1044)

Le miroir est emblématique de ces instantanés réflexifs, ces hésitations, et de la stratégie rhétorique qui les tranche. En effet, OVFH retrace ce passage d'une écriture enfantine à une écriture adulte, de l'impact traumatisant de l'insulte à l'ironie pathétique. Ce texte met en scène le « stade du miroir » de l'écriture. Chez Lacan, le stade du miroir est la première étape de la structuration du sujet, lorsque l'enfant est apte à reconnaître sa propre image[7] ; il correspond à l'émergence du symbolique, de l'imaginaire et du rapport au réel. C'est très exactement la signification que OVFH confère à ce jour des dix ans. Là encore, le dispositif installé par l'incipit est fort révélateur. La première page instaure déjà une communication solipsiste et paradoxale qui semble exclure le lecteur interpellé par le titre, au profit de trois destinataires plus narcissiques, les deux attributs emblématiques de l'auteur, et surtout, de façon très indirecte, l'auteur lui-même à travers son reflet : « *un souvenir d'enfance que je veux raconter à cet homme qui me regarde dans cette glace que je regarde.* » (p.1041)[8].

Or, ces reflets métaphorisent le rapport à soi et à l'autre qui sous-tend l'énonciation, le style, la rhétorique de OVFH. Les reflets diffractés du visage, et de l'insulte qui l'a stigmatisé, dédoublent l'éthos de l'enfant dans la conscience critique de l'écriture adulte. Expliquer est vain, et le vieillard le sait ; mais il est nécessaire d'afficher cette volonté enfantine pour que soit réellement efficace son contrepoint. Il s'agit alors de faire toucher du doigt, de faire ressentir au lecteur l'insulte antisémite. Plus que par l'adresse directe, ce sera par le recours à la mention, et jusqu'à l'ironie. Ni explication ni distraction, la mention se situe à l'exact opposé des ripostes au malheur revendiquées ouvertement par le texte, d'une part expliquer, édifier autrui – et d'autre part se distraire soi-même, « *s'hypnotiser et s'engourdir avec des répétitions anesthésiantes, abrutissantes,*

---

[7] En toute rigueur lacanienne, le stade du miroir intervient entre six et dix-huit mois (et non, bien sûr, à dix ans).

[8] On retrouve continûment l'obliquité de ces jeux de reflets : « *Ô tristesse de cet homme dans la glace que je regarde.* » p.1042 ; et le texte se donne régulièrement comme un soliloque surpris par le lecteur : « *me dis-je* » p.1043, 1063, 1064.

vaguement souriantes, (...) *nier l'existence du malheur,* (...) *la nier avec des mots ou des gestes simples et normaux,* (...) *la nier avec de l'habituel et du non catastrophique* (...), *tromper le malheur avec des mots ou des gestes hors de propos et le persuader de partir,* (...) *se divertir un peu dans le malheur et se consoler lamentablement.* » (p.1058). Au contraire, la mention de l'insulte va au fond du malheur, le ressasse, le réactualise, et l'exploite, l'utilise, le convoque à contre-emploi.

Les mentions au fer rouge

Tout d'abord, l'exorde des premiers chapitres retarde le récit traumatique et représente à la fois une distraction, une manœuvre dilatoire, et une mise en condition du lecteur dans le registre grave ; mais au chapitre VIII, l'événement traumatique est enfin annoncé, « en biais », à travers l'identification de l'énonciateur aux futurs petits juifs âgés de 10 ans, et leur assimilation à ce que lui-même a vécu. Le détour par le miroir symbolise à nouveau cette obliquité, et permet le glissement des yeux de l'auteur à ceux de l'autre :

> *Je regarde ces yeux tristes qui me regardent dans cette glace devant moi,* (...) *et soudain ce sont les yeux d'autres juifs qui viendront après moi, lorsque je n'y serai plus,* (...) *des juifs qui connaîtront l'offense lorsqu'ils auront dix ans. Un jour, comme un que je connais, ils s'approcheront, sortant de leur école, ils s'approcheront du camelot qui, devant sa table, vend un détacheur universel. Et le camelot leur dira comme il m'a dit, leur dira, tandis qu'ils seront tout emplis de crétine tendresse confiante, leur dira comme il m'a dit à moi le seizième jour du mois d'août de l'an mil neuf cent cinq,* (...). (p.1050)

Cette comparaison, à la fois très personnalisée et universalisante, occulte et retarde le contenu d'un propos dont même la nature d'insulte reste innommable.

Avec l'anadiplose, reprenant la date entre la fin du chapitre VIII et le début du chapitre IX, la scène se précise. Mais, décomposée en plusieurs chapitres, elle est narrée comme au ralenti. Ne sont d'abord donnés que le cadre, les faits, les gestes. Puis le chapitre X rapporte intégralement l'insulte, au discours direct, à l'exception d'une incise de récit attributif[9]. Cette tirade, truffée d'indices du parler populaire et d'idéologèmes lexicaux tels que *youpin*, *youtre*, est en elle-même un énorme idéologème. Elle décline un stéréotype complet, comprenant la cupidité, la circoncision, l'animalité, le parasitisme ; s'y ajoute la réification des Juifs par le pronom démonstratif neutre *ça*. Ce discours direct est structuré en trois temps. Tout d'abord, une série d'assertions adressées à l'enfant lui attribuent les traits idéologiquement stéréotypés du juif, mais en sollicitant,

[9] Sur l'émergence et la dramatisation de ce discours de haine, voir Julie SANDLER. "La dialectique du discours de haine et du discours d'éloge". *Cahiers Albert Cohen,* n°12, 2002, p.57 ; Norman David THAU. art. cit., p.138-140.

agressivement et perversement, son approbation, par onze phatiques, « *hein ?* ». C'est un trope communicationnel[10], adressé en fait, obliquement, aux badauds. Puis le camelot se tourne vers ces « *messieurs dames* » et décrit l'enfant comme s'il faisait une anti-réclame ; il en fait l'article négatif en se présentant comme un expert, avec ce cliché populaire : « *j'ai l'œil américain* ». Enfin, le retour à l'apostrophe directe explicite à l'enfant sa mise au ban.

Ce discours direct se donne comme le reflet exact de cette insulte, un fac-simile suggérant que le souvenir en est gravé à jamais. Sa position de chapitre autonome crée un suspense et dramatise l'énonciation. Elle se détache du volume comme le Mort aux juifs se détache soudain des murs pour le petit Albert dessillé. Le noyau du récit traumatique, ce n'est pas le *Je* lyrique, moraliste, autobiographe, essayiste, c'est ce discours des autres. La matrice de OVFH, c'est la mention. Les antisémites n'apparaissent plus dès lors comme le *Ils* exophorique, ni comme le *Vous* destinataire d'une rhétorique, mais comme le *Je* du discours haineux, infamant. Ce *Je* parle pour *On* : « *eh ben nous on aime pas les juifs par ici,* (...) *ça fume des gros cigares pendant que nous on se met la ceinture, pas vrai, messieurs dames ? tu peux filer, on t'a assez vu* (...) ». Le chapitre XI narre l'impact, l'efficace de ce discours : *On*, la foule, communie avec la haine du camelot, et on s'écarte pour faciliter la proscription qu'il vient de prononcer.

Les discours autres, rapportés, sont nombreux dans OVFH et dessinent un chœur cohésif comparable à celui des romans. L'errance de l'enfant est hantée par cette conscience suraiguë, toute nouvelle, de la parole cohésive et de sa fonction d'exclusion ; elle est ponctuée de ces hallucinations autonymiques. C'est le cas de ces discours rapportés obsédants, reformulant l'insulte : « *Des voix me crièrent de filer, me crièrent qu'on aimait pas les juifs par ici* (...) *et des voix me disaient de filer* » (p.1075-1076). Plus envahissant encore, le discours narrativisé qui suit, rapportant des bribes entendues au cours de l'errance, vire au discours direct libre et manifeste nettement cette actualisation croissante, terrifiante : « *ils se signalaient les uns aux autres que le juif était là et gare, fermez vos portes à double tour !* » (p.1073). Le commentaire métadiscursif « *C'est un juif et c'est tout dire, mon cher !* » souligne ensuite, de façon redondante, la plénitude du stéréotype. Sa seule évocation sert d'argument disqualifiant suffisant ; elle exige du *cher* allocutaire qu'il convoque toutes les connotations partagées avec le locuteur ; et elle exclut d'autant mieux le délocuté, tout entier réduit à un mot.

10 Sur le trope communicationnel, voir Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *L'Implicite*. Paris : Armand Colin, 1991, p.131-137.

Ces poussées autonymiques, ces scories énonciatives d'un discours méchant envahissent donc le récit d'enfance[11], à l'image de ce discours indirect très autonymique de la dame pipi : elle « *m'avait demandé, divinité courroucée, si c'était pour aujourd'hui ou pour demain que je sortirais et si c'était que je faisais mes prières ou quoi ?* » (p.1071). Toutes ces mentions sont le pendant énonciatif d'une forme d'hallucination visuelle, qu'illustrent les « *bouteilles d'un apéritif appelé l'Antijuif, excellent apéritif au vieux vin de banyuls, disait l'étiquette que je revoyais tout en lisant, recommandé à tous les gens de cœur soucieux non seulement de leur santé mais encore de l'honneur de la France, disait l'étiquette que je revoyais* » (p.1092).

Les échos de l'insulte

La première réaction consiste dans la réfutation, la discussion des termes de l'insulte par la négation polyphonique : « *Non, ce n'est pas vrai, leur dis-je, Maman n'est pas mauvaise comme la gale* » (p.1092). Elle apparaît nettement comme la forme la plus enfantine, la plus explicative, de l'écho autonymique de l'insulte : « *Ecrire une poésie très belle ? Une poésie où j'expliquerais* (...) *que nous n'étions pas mauvais comme la gale,* (...). » (p.1078). Dans le même ordre d'idées, on rencontre le pastiche inversant simplement et radicalement le slogan de haine, « *Mort aux Juifs* », en « *Vie aux chrétiens* » (p.1103) et en « *Vie aux Juifs* » (p.1104). Une autre figure de la réfutation consiste à renvoyer, dans un geste d'enfant, l'insulte à l'insulteur[12] : « *c'est vous qui êtes méchants, c'est vous qui êtes des juifs !* » (p.1070). La disqualification idéologique contenue dans le mot *juif* énoncé par le camelot est donc admise par l'enfant. L'insulte, acceptée comme telle, est renvoyée textuellement, absurdement, aux antisémites, au prix d'une désémantisation des mots.

En même temps qu'il renvoie aux antisémites, en miroir, l'identité juive infamante, l'enfant songe à devancer et ménager leur représentation[13]. Ainsi, il préfère l'euphémisme *israélite* au mot de l'insulte, *juif* : « *Oui, si une autre bonne personne me parlait, oui, avoir le courage de dire la vérité. Mais ne pas dire juif, dire israélite, ça ferait meilleure impression. Et la personne me dirait peut-être Ça ne fait rien, mon enfant, j'aime bien les israélites. Oui, dire israélite, c'était moins dangereux.* » (p.1094). L'enfant a compris qu'à dénotation égale, les connotations ne sont pas les mêmes. En fait, l'insulte a rendu inconcevable le syntagme verbal « aimer les Juifs », ainsi que la possibilité même d'être aimé : « *Toujours juif, jamais aimé* » (p.1097).

---

11 Ces discours rapportés débordent même le souvenir d'enfance, telle cette intrusion de discours direct libre au milieu d'une évocation satirique des « mâles » : « *ils discutent avec une basse passion de cette chère équipe de football qui n'aurait pas dû être battue, et quel coup pour l'honneur national, et c'est la faute de ce fumier d'arbitre, et ils discutent aussi, avec une fureur d'amour, de la glorieuse victoire de leur héros national* » (p.1047).

12 « Miroir ! » est d'ailleurs un énoncé magique par lequel les enfants se renvoient leurs insultes.

13 Le petit Albert est atteint du syndrome de Bloch (chez Proust), ou de Basset (dans *Belle du Seigneur*). Il songe à changer de nom (p.1088), ce qui est une forme de marranisme.

L'impact de l'insulte inspire à l'enfant la réaction contradictoire d'un échange des places, traitant les antisémites de juifs et maquillant le juif en chrétien. Son envers consiste, au contraire, à radicaliser l'altérité répugnante dont il a été stigmatisé, à se conformer littéralement à l'identité infamante prédiquée par le camelot. Convaincu de force par l'insulte, sans la comprendre, l'enfant s'en répète les termes exacts, entre perplexité et auto-persuasion : « *Sale juif, me répétais-je, sale juif, cherchais-je à comprendre* » (p.1056), « *Une sale race, répétai-je* » (p.1057) ; « *Tu es un sale juif, hein ? me répétais-je dans le cabinet payant de la gare, un sale juif, hein ? me répétais-je, et je méditais ces mots du camelot* » (p.1069) ; « *Mort aux juifs, me répétais-je dans la rue comme si désormais ces trois mots étaient les seuls mots naturels de mon âme.* » (p.1072)[14]. Cette onde de choc autonymique irradie depuis le chapitre X et traverse ainsi tout OVFH. Dans ce contexte, la mention explicite du dire premier, l'insulte du camelot, semble en faire un argument d'autorité : « *Le camelot avait dit que les juifs étaient une sale race, tous des salauds, mauvais comme la gale.* » (p.1056). L'enfant ressasse un credo.

Cette intériorisation enfantine de l'antisémitisme prend une forme significative dans le jeu : « *parfois de l'index droit écrivant sale juif sur du vide* » (p.1093) ; et dans le détournement de la chanson, la comptine : « *je chantonnais Vive les juifs ma mère vive les juifs ils sont méchants ils aiment l'argent vive les juifs méchants ! Je chantonnais aussi que Dreyfus était mon copain, mon seul copain, et qu'il m'aimait, comme un tendre frère m'aimait.* » (p.1073) ; « *parfois lugubrement chantonnant Sale juif sur l'air des lampions* » (p.1087). L'enfant accorde une nécessaire vérité aux termes de l'insulte : les adultes, les Français, sont bons et justes, donc ils doivent dire vrai, et lui doit être un méchant. C'est ce qu'il justifie au terme de sophismes autodestructeurs :

> *Je cherchais à percer ce mystère car j'étais confiant et je croyais tout ce que les grandes personnes me disaient.* (...) *Papa et Maman m'aimaient, donc ils n'étaient pas méchants ! Mais peut-être qu'on pouvait aimer tout en étant méchant ? Ou peut-être Papa et Maman n'étaient-ils gentils qu'avec moi et méchants avec tous les autres ?* (...) *mes deux chéris, mes deux pauvres méchants qui ne le savaient pas, qui ne savaient pas qu'ils étaient méchants, et ce n'était pas de leur faute s'ils étaient méchants.* (...) *Oh, ils étaient bons, les Français, je le savais, je le jurais !* (...) *Eh bien, puisqu'ils n'étaient pas méchants, ils me détestaient parce que je le méritais. J'étais donc bien un méchant, né dans une religion de méchants.* (p.1056-1057)

[14] Et encore « *Mort aux juifs, mort aux juifs, répétais-je* » p.1091.

Les mots du camelot sont magiques et transformateurs. Ils opèrent comme la malédiction de la fée Carabosse. Au cours de l'errance, le reflet de soi provoque la mention de l'insulte à son stade le plus crédule, masochiste et souffrant : « *je m'arrêtai devant la glace et je fus effrayé par cet enfant effrayé qui me regardait,* (...) *et je le détestai, l'aimant de pitié, et je le regardai avec une rage de rancune. Tu es un sale youpin, hein ? lui dis-je, je vois ça à ta gueule, tu peux filer, c'est pas ton pays ici.* » (p.1083). L'insulte est réputée exacte, mais sa véracité réside en fait dans son effet, en ce que l'enfant dit vouloir tendre vers elle et s'y conformer : « *Eh bien, tant pis, être méchant, puisque c'était mon sort ! Aimer l'argent, puisque c'était mon sort et que le camelot l'avait dit !* » (p.1057). La présupposition de vérité contenue dans *puisque*[15] est révélatrice en ce qu'elle englobe le dire du camelot et le sort d'Albert. On retrouve cette présupposition de vérité dans le signifié des verbes recteurs qui reformulent et réinterprètent la tirade du camelot : « *je sus désormais* (...) *que j'étais un méchant et un vilain, mauvais comme la gale.* » (p.1065), « *tant pis d'être allé écouter le camelot, puisque de toute façon j'aurais bientôt appris de quelque autre méchant, appris que j'étais un maudit, mauvais comme la gale, sangsue du pauvre monde.* » (p.1080).

L'écriture adulte

Le dessillement semble consister en la découverte de sa nature méchante, et non, à ce moment-là, de celle des hommes. Mais corrélativement, on observe un renversement dans le rapport à l'insulte, et dans le rapportage de l'insulte. OVFH glisse progressivement, dans cette parole d'enfant traumatisé, des bribes d'une écriture adulte : « *Je ricanai, soudain adulte. Tiens, tiens, me dis-je, eux aussi aiment l'argent !* » (p.1084). C'est la version adulte et ironique du « C'est vous les Juifs » articulé par l'enfant.

L'écriture adulte, c'est la conscience autonymique, le jeu entre les discours, la mention du discours autre, tenu à distance, utilisé sans être cru, comme le suggère la non-coïncidence du dire dans cette mention explicite d'un discours hétérogène[16] : Jésus « *avait été circoncis sept jours après sa naissance, raccourci là où il faut, comme avait dit le camelot* » (p.1104). La réfutation, la récusation, la négation polyphonique notamment, reposent sur ces mentions distanciées : « *pas du tout doué pour les affaires, pas du tout finance internationale, pas du tout conspirant pour la domination universelle, comme ils disent* » (p.1061). Cette distance s'exprime économiquement par

[15] Aussi p.1058.

[16] Jacqueline AUTHIER-REVUZ. *Ces Mots qui ne vont pas de soi.* Paris : Larousse, 1995, p.275-281 ; Josette REY-DEBOVE. *Le Métalangage*. Paris : Robert, 1978, p.267-286.

la substantivation du discours rapporté, qui a un effet résumant, illustratif, voire prototypique[17] : « *vous qui avez tant savouré la confrérie du sécateur et le raccourci là où il faut* » (p.1055). En l'absence de guillemets et d'italiques, l'ambiguïté entre usage et mention mêle l'image du cannibalisme à la dégustation des clichés antisémites. Cette substantivation opère une mise à distance, plus explicitement encore, par le possessif : « *parfois murmurant leur Mort aux juifs et leur demandant pourquoi et quel mal leur avais-je fait* » (p.1087). Elle s'assortit d'une mise en question, de l'expression de l'injustice. La mise en question autonymique[18] est décuplée dans le discours adulte, qui adopte l'attitude de Diogène cherchant un homme : « *Antisémites, âmes tendres, je cherche l'amour du prochain, dites, sauriez-vous où est l'amour du prochain ?* » (p.1098). La mention explicite reproduit le geste de l'enfant, l'index pointant la parole de haine, dont Cohen fait la matrice de son projet : « *Il leva le bras, tendit un index accusateur vers le méchant souhait.* (...) *Ce pauvre geste impuissant d'un enfant condamnant la haine, je vous le lègue, générations chrétiennes, je vous le lègue par ce testament.* » (p.1098).

On observe en outre une diffraction et une dissémination de l'insulte, qui aggrave et complique sa réappropriation lancinante par l'enfant. Tout d'abord, Cohen adulte s'en ré-attribue textuellement les termes les plus insultants, par des appositions semblant opérer une présupposition de vérité : « *je suis parti, à jamais banni de la famille humaine, sangsue du pauvre monde et mauvais comme la gale* » (p.1053) ; « *je m'échappai, mauvais comme la gale, sangsue du pauvre monde* » (p.1084). Ces mentions apposées représentent une revanche ironique, désamorçant le droit que s'arroge l'insulte. C'est ce qu'explicite la seule occurrence assumée de la notion d'ironie dans OVFH : « *ô moqueries et ironies d'amour déçu, pitoyables vengeances des souffrants* » (p.1085). Mais l'ironie n'est pas seulement vengeance, elle est même contre-offensive, en ceci qu'elle est tout à la fois mention, diaphonie[19], feinte d'adhésion, contrevérité démentie par le contexte. Ce que dit l'énoncé est le contraire de ce que dit l'énonciation[20]. Ici, les mentions de l'insulte sont apposées à un sujet qui souffre, part, s'échappe, erre. C'est ce que dramatise la rebuffade dans ce faux dialogue : « *Ô vous autres, aimez-moi, aimez-moi car je vous aime ! criai-je ridiculement en moi-même. File, on n'aime pas les juifs par ici !* » (p.1085). L'articulation de la mention avec la situation opère la mise en question tacite de sa pertinence. Cette ironie pathétique est éventuellement explicitée par des indices tels que ce participe passé antéposé : « *J'errais, accablée sangsue du pauvre monde* » (p.1080).

---

[17] Laurence ROSIER. *Le Discours rapporté.* Bruxelles : Duculot, 1999, p.217.

[18] C'est l'attitude de Mangeclous et Solal dans les romans.

[19] Sylvie DURRER. "Ironiser, faire et défaire le jeu de l'autre". *Etudes de lettres*, n°1, mars 1987, p.40. La notion de diaphonie est empruntée à Eddy Roulet.

[20] Alain BERRENDONNER. *Eléments de pragmatique linguistique*. Paris : Minuit, 1982, p.222.

En fait, Cohen paraît justifier son comportement de victime traquée par les stéréotypes antisémites : « *j'ai* (...) *rasé furtivement les murs, chien battu, chien renvoyé. Le juif, c'est sournois, disent les antisémites.* (...) *Cette sale race, c'est précoce, disent les antisémites.* » (p.1054). Abruptes, l'apposition et l'asyndète semblent faire de ces mentions le principe explicatif d'une proposition qui les invalide par son pathétique : « *Maman et moi nous serions seuls et abandonnés, une sale race, on n'aime pas les juifs par ici, seuls et condamnés à regarder de loin les heureux* » (p.1095). L'ironie asyndétique conjoint la conscience effondrée de l'enfant, et la conscience critique de l'adulte. Comme le disent Sperber et Wilson, il s'agit, pour les locuteurs ironiques, d'« exprimer quelque chose *à propos de* leur énoncé plutôt qu'*au moyen de* lui »[21]. Ces intrusions du discours de haine sans aucun démarcateur énonciatif sont aussi violentes et voyantes qu'une étoile jaune. Ces sutures brutales contribuent à en inverser la valeur, de l'exclusion subie à l'antiphrase pathétique et vengeresse : « *je restais juif et misérable, étendu sur le ciment froid de mon petit camp de concentration. Un youpin, quoi. Un youpin par terre. Aucune importance. Ça ne souffre pas, les youpins.* » (p.1070). Ici, d'abord l'enfant est dépeint dans sa souffrance et sa singularité, le lieu de sa proscription lui-même est désigné par un raccourci hyperbolique. Les quatre phrases lapidaires qui suivent n'en sont que plus ironiquement invalidées *a priori* : c'est cet enfant souffrant qui est réduit au stéréotype insultant, « *Un youpin, quoi.* ».

L'ensemble du chapitre LVII inverse ainsi totalement l'assimilation hallucinée du chapitre LVI, en alternant le leitmotiv de *sale juif* et la souffrance endurée : « *Mort aux juifs Mort aux juifs Sales juifs Sales juifs Le sale juif regardait la condamnation, le sale juif de dix ans se savait un immonde à perpétuité Mort aux juifs Mort aux juifs Sales juifs Sales juifs Le sale juif avait mal* (...) *C'était une douleur de sale juif et même de youpin ou de youtre* » (p.1097). L'ironie pathétique s'avère être ainsi l'un des opérateurs inversant le discours de haine en discours d'éloge[22]. Elle en exhibe l'impact, qui marque comme un fer rouge, et le désamorce en même temps ; « sa visée première est de disjoindre le dire et l'adhésion au dire : ce faisant, elle dénonce implicitement un état d'esprit, *la mentalité que ce dire ne fait qu'exemplifier*. »[23] C'est ce qu'illustre clairement le commentaire ironique dont Cohen ponctue l'évocation de son amour pour la France : « *de hautes et originales pensées telles que Gloire à la France et Liberté Egalité Fraternité. Mince de conspiration juive. Tout à fait Protocoles des Sages de Sion.* » (p.1063). Les surmodalisations

[21] Dan SPERBER, Deirdre WILSON. "Les ironies comme mentions". *Poétique*, n°36, novembre 1978, p.403.
[22] Julie SANDLER. art. cit., p.53-71.
[23] Anna JAUBERT. "Parler au deuxième degré", in Le *Discours rapporté dans tous ses états* / sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz et al. Paris : L'Harmattan, 2004, p.159.

Mince de et *Tout à fait* soulignent l'inadéquation de l'énoncé, et font que l'énonciation s'auto-discrédite[24].

L'ironie consiste donc à adopter sur le mode de la feinte, la terminologie des antisémites, ainsi que leur axiologie : « *Antisémites, préparez-vous à savourer le malheur d'un petit enfant* » (p.1042) ; « *Et tous les trois nous pleurions. De quoi réjouir un antisémite.* » (p.1105) ; « *Bien sûr, antisémites, âmes tendres, bien sûr, ce n'est pas une histoire de camp de concentration que j'ai contée,* (...). *Bien sûr, on a fait mieux depuis.* » (p.1106). Cette dissimulation est partie prenante de la stratégie de réfutation (*elenchos*) propre à l'ironiste, et que Jankélévitch a ainsi définie : « On est persuasif lorsqu'on engage le méchant à toucher loyalement le fond de sa propre méchanceté pour qu'il en éprouve personnellement le scandale : la volonté ironique, évitant de heurter de plein fouet, par un blâme direct, la volonté adverse, l'induit à se vouloir elle-même abolie ou amendée. »[25] L'ironie joue à admettre les présupposés, pourtant intolérables, de l'autre, pour mettre à nu toutes leurs implications de l'intérieur. Cette ironie est le cheval de Troie rhétorique que Cohen adresse au discours antisémite. Ainsi, il fait mine de négocier un antisémitisme humain, qui attendrait que ses victimes aient passé l'âge de 16 ans (p.1069).

C'est ce que développent la mention du slogan antisémite par excellence, et l'impact qui lui est conféré, sa lecture enfantine. En effet, le *Mort aux juifs*, au pluriel, devient alors un ordre au singulier, pris au pied de la lettre par l'enfant, *hic et nunc* :

> *Mort aux juifs, répétait machinalement l'enfant de dix ans* (...). *Oui, aller à la maison et mourir, puisqu'ils y tenaient tellement. Le sale juif savait qu'il ne saurait pas se tuer, qu'il n'oserait pas, qu'il était trop petit, le sale juif supplierait son père de le tuer. Ainsi, plus de sale juif. Oui, aller à la maison et mourir. Papa était une grande personne, il saurait.* (...) *Mort aux juifs. Oui, Papa était bon, il me tuerait.* (...) *Sur la porte d'un magasin, de grosses lettres blanches exigèrent ma mort. Oui, bientôt, bientôt, promis-je aux trois mots d'amour, leur amour.* (p.1098-1099)

Cette invocation rappelle le sacrifice d'Isaac, immolé non pas à Dieu, mais aux antisémites. La crédulité confiante de l'enfant et l'ironie de l'adulte, conjointement, développent une application extrême, pathétique, urgente, au singulier, du slogan antisémite qui se dit à la cantonade, au pluriel, et formellement ne s'adresse pas aux Juifs, désignés comme des tiers. On observe donc un forçage du slogan dans son application concrète, volontaire et immédiate par l'enfant. Formellement, ce

---

[24] ibid.
[25] Vladimir JANKELEVITCH. *L'Ironie*. Paris : Flammarion, 1987, p.102.

forçage relève du jusqu'auboutisme ironique qu'illustrent la modeste proposition de Swift ou la justification de l'esclavage des nègres chez Montesquieu, mais dans OVFH cette ironie est renforcée par un caractère extrêmement pathétique, qui tient à ceci : c'est bien ce que l'enfant croit.

Une arme particulière, dans cette stratégie rhétorique faite de mention, d'ironie, d'ambiguïtés énonciatives, consiste donc à allier l'efficacité des « cartes sur table » et la ruse, la feinte. *Larvatus prodeo*. Cohen, avançant masqué, professe qu'il redoute l'ironie, devance celle des antisémites et désamorce toute éventualité de posture ironique de sa part : « *je sais que je ridiculiserai l'enfant que je fus.* » (p.1043-1044) ; « *souriez, antisémites* (...) *Imaginez-vous, mais ne manquez pas de faire de l'ironie,* (...) » (p.1061-1062) ; « *Pour parfaire ma déconfiture et arriver au suprême ridicule, je dois avouer* (...) *je suis impitoyable et veux ne m'épargner aucune moquerie* » (p.1063) ; « *Si cruel que ce soit à l'égard du petit malheureux qui allait dans la nuit et que je ridiculise ainsi, je dois à la vérité* (...) » (p.1102). Le geste matriciel qu'est l'index de l'enfant pointé sur le slogan antisémite, est ainsi qualifié de façon lapidaire : « *Comique spectacle, exhibition de mauvais goût.* » (p.1098). Régulièrement, le texte souligne le gouffre existant entre la promesse d'enfant qu'il réalise, et sa lecture ironique :

> *C'est pour tenir ma promesse d'enfant que morosement j'écris ces pages sans espoir. Car je sais que les hommes ne pleureront pas après m'avoir lu et qu'ils ne m'aimeront pas plus qu'avant. Au contraire, ils trouveront mon histoire assez antipathique, et certains feront de l'ironie. Je les connais, je connais l'espèce* (...). (p.1071)

Ce scepticisme continu devance et prédispose la réception. La dénégation consiste à établir l'équation suivante : l'ironie, c'est les autres, c'est les méchants. Cohen en donne l'illustration avec ce trope sinistre, l'ironie des exterminateurs : « *les chambres à gaz, les chambres allemandes de mort qu'une aimable inscription dénommait salles de douches* » (p.1106).

Le camelot, et sa gouaille haineuse, apparaissent précisément comme la miniature symbolique et l'anticipation du nazisme. Symétriquement, on observe l'identification sérieuse de l'enfant avec le peuple juif (p.1102-1105), selon ce que Norman Thau a appelé « l'*effet paradoxal* de l'antisémitisme. »[26] : « *mon dos devenu juif* » (p.1054), « *Mon héréditaire errance avait commencé. J'étais devenu un juif et j'allais* (...). » (p.1071), « *Israël que j'étais devenu* » (p.1102). En fait, en multipliant les mentions ironiques du camelot, l'auteur en arrive à dépasser ce second degré douloureux, dans un écho réapproprié et assumé : convaincu d'être youpin, l'enfant est vraiment devenu juif, ce que martèlent, sur la fin, des appositions sérieuses, très similaires aux

[26] Norman THAU. *Romans de l'impossible identité.* Berne : Peter Lang, 2001, p.265.

échos de l'insulte : « *juif, toujours juif* » (p.1092-1093), « *désormais juif à jamais* » (p.1100). Et paradoxalement, on constate la même ambiguïté, la même dérision, qui affectent de surmodalisations identiques les stéréotypes antisémites, et le propos éthique, voire sacré : « *tous les hommes par moi humains devenus. Mince de culot.* » (p.1102). Simultanément, Cohen exprime une forme d'empathie pour le camelot, la tendresse de pitié, le « *véritable pardon* » (p.1059-1060), car ce camelot est mortel, faible, déterminé, explicable[27]. Or, cette thèse morale du méchant déterminé, qui est essentielle au propos éthique de Cohen, a été auparavant formulée comme un accès de crédulité chez l'enfant présupposant que l'insulte est véridique : « *C'est affreux, pensais-je, je suis un méchant sans le savoir, c'est peut-être comme ça les méchants.* » (p.1056).

Du fait de son projet édifiant, OVFH pourrait passer pour monologique et démonstratif. On voit qu'il n'en est rien. Un éthos mobile, la mention du discours autre, les paradoxes de l'énonciation, appliquant le mimétisme, la tendresse de pitié et l'ironie, tant aux antisémites qu'à l'enfant souffrant, font de cette écriture adulte un dispositif rhétorique complexe et efficace. Elle apporte, en reflet, un éclairage intéressant sur le fait que les Valeureux aient pu être perçus comme les personnages d'un auteur antisémite. Albert Bensoussan le rappelle nettement dans un entretien : « Cohen a voulu rentrer dans ces clichés antisémites pour mieux les démonter. (...) si l'on veut vraiment se débarrasser des complexes, il faut utiliser le portrait des Juifs qu'on a pu dresser à une certaine époque, mais le faire tellement gros qu'il en devienne énorme et qu'étant caricatural, il s'abolisse. »[28] Les Valeureux représentent la version rigolarde, décomplexée, romanesque, enfantine, des stéréotypes insultants que l'écriture adulte de OVFH reprend dans un registre grave, par la mention du discours méchant et l'ironie pathétique.

L'amplification rhétorique de l'index pointé sur le discours haineux, dont Cohen fait le projet même du texte, conjoint ainsi les trois dimensions contradictoires qu'il met rétrospectivement dans ce geste matriciel : « *C'était un geste de faible, un geste de pitre, un geste de prophète.* » (p.1098). Geste de faible, la mention crédule et traumatisée. Geste de pitre, l'ironie pathétique et grinçante. Et la tendresse de pitié embrassant tout et tous dans une dérision et une empathie universelles – geste de prophète.

---

[27] C'est ce que développe, dans *Carnets 1978*, le chapitre daté du 22 août : Cohen y exprime sa tendresse de pitié pour le collabo Pierre Laval attendant son procès, sur un ciment comparable à celui des cabinets payants du petit Albert, et de la chambre à gaz de ses oncle et cousin.

[28] Alain SCHAFFNER. "Un entretien avec Albert Bensoussan". *Cahiers Albert Cohen*, n°4, 1994, p.16.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline. - *Ces Mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire* (deux tomes).- Paris : Larousse, 1995.- 869 p.- (Sciences du langage.)

BERRENDONNER Alain.- *Eléments de pragmatique linguistique*.- Paris : Minuit, 1982.- 247 p.- (Propositions.) [1981]

CABOT Jérôme.- *Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen*.- 879 p.- Th. N. R. : Paris-IV : 2004.

CABOT Jérôme. - "Deuils pour deuil, mots pour maux. *Le Livre de ma mère* d'Albert Cohen". *Modernités*, n°21, 2005, p.273-286.

DURRER Sylvie.- "Ironiser, faire et défaire le jeu de l'autre".- *Etudes de lettres*, n°1, mars 1987, p.33-49.

GENETTE Gérard. - *Seuils*.- Paris : Seuil, 1987.- 394 p.- (Poétique.)

JANKELEVITCH Vladimir.- *L'Ironie*.- Paris : Flammarion, 1987.- 187 p.- (Champs.) [1964]

JAUBERT Anna.- "Parler au deuxième degré : du discours rapporté au discours déporté", p.153-161 in *Le Discours rapporté dans tous ses états* / sous la direction de Juan Manuel Lopez Muñoz et al.- Paris : L'Harmattan, 2004.- 664 p.- (Sémantiques.)

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine. - *L'Implicite*.- Paris : Armand Colin, 1991.- 404 p.- (Linguistique.)

PERRIN Laurent.- *L'Ironie mise en trope*.- Paris : Kimé, 1996.- 236 p.- (Argumentation, Sciences du langage.)

REY-DEBOVE Josette.- *Le Métalangage*.- Paris : Robert, 1978.- 318 p.- (L'Ordre des mots.)

ROSIER Laurence.- *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*.- Bruxelles : Duculot, 1999.- 325 p.- (Champs linguistiques.)

SANDLER Julie.- "La dialectique du discours de haine et du discours d'éloge. Contribution à l'étude de la monodie cohénienne".- *Cahiers Albert Cohen*, n°12, 2002, p.53-71.

SCHAFFNER Alain.- "Un entretien avec Albert Bensoussan".- *Cahiers Albert Cohen*, n°4, 1994, p.13-21.

SPERBER Dan, WILSON Deirdre.- "Les ironies comme mentions".- *Poétique*, n°36, novembre 1978, p.399-412.

THAU Norman David.- *Romans de l'impossible identité. Etre Juif en Europe occidentale (1918-1940)*.- Berne : Peter Lang, 2001.- 457 p.- (Contacts.)

THAU Norman David.- "Le camelot et la mère. Quelques réflexions sur le début de *Ô vous, frères humains*".- *Cahiers Albert Cohen*, n°13, 2003, p.133-145.