

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITÉ LOUNICI ALI – BLIDA 2

Faculté des Lettres et des Langues
Département de français

VOYAGE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'UN ECRIVAIN
FRANCOPHONE DU MACHREK : ALBERT COSSERY

THESE PRESENTEE POUR L'OBTENTION DU DIPLOME DE DOCTORAT
Spécialité : Littérature

Par

LEILA BOUZENADA

Devant le jury composé de :

P ^r ROUBAIE-CHORFI Mohamed Amine	Univ. De Mostaganem	Président.
P ^r KEBBAS Malika	Univ. Blida 2	Examineur.
D ^r BESRA Chihab	Univ. De Médéa	Examineur.
D ^r OUCHERIF Lamia	ENS de Bouzaréah	Examineur
P ^r BEKKAT Amina	Univ. Blida 2	Rapporteur.

Année universitaire 2019-2020

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITÉ LOUNICI ALI – BLIDA 2

Faculté des Lettres et des Langues
Département de français

VOYAGE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'UN ECRIVAIN
FRANCOPHONE DU MACHREK : ALBERT COSSERY

THESE PRESENTEE POUR L'OBTENTION DU DIPLOME DE DOCTORAT
Spécialité : Littérature

Par

LEILA BOUZENADA

Devant le jury composé de :

P ^r ROUBAIE-CHORFI Mohamed Amine	Univ. De Mostaganem	Président.
P ^r KEBBAS Malika	Univ. Blida 2	Examineur.
D ^r BESRA Chihab	Univ. De Médéa	Examineur.
D ^r OUCHERIF Lamia	ENS de Bouzaréah	Examineur
P ^r BEKKAT Amina	Univ. Blida 2	Rapporteur.

Année universitaire 2019-2020

SOMMAIRE

SOMMAIRE	3
REMERCIEMENTS	5
RÉSUMÉS	6
INTRODUCTION	11
PREMIERE PARTIE.....	32
UNE FRESQUE EN CONSTRUCTION.....	32
CHAPITRE 1 : LA PAROLE AUX OUBLIES	41
CHAPITRE 2 : DESILLUSION OU ILLUMINATION.....	80
CHAPITRE 3 : POUR UN ELITISME DE L'INTELLIGENCE	99
DEUXIEME PARTIE	174
UNE VERITABLE COMEDIE HUMAINE	174
CHAPITRE 1 : L'UNIVERS DE L'ŒUVRE	175
CHAPITRE 2 : L'ORGANISATION SOCIALE	185
CHAPITRE 3 : DES CONSTANTES DANS LEUR EVOLUTION.....	223
CHAPITRE 4: L'HUMOUR DANS TOUTES SES FORMES	256
CONCLUSION	275
BIBLIOGRAPHIE	288
TABLE DES MATIERES	296

A la mémoire d'Albert Cossery

REMERCIEMENTS

Je remercie ma Directrice de thèse, Pr Amina BEKKAT, pour m'avoir accompagnée le long de ce parcours. C'est grâce à elle que j'ai découvert cette œuvre exceptionnelle et cet écrivain de talent. C'est grâce à elle aussi que j'ai pu mener à terme cette étude. Qu'elle trouve, ici, l'expression de ma profonde gratitude pour sa disponibilité, sa patience et ses conseils précieux.

Mes remerciements vont également à toutes les personnes qui m'ont aidée, de près ou de loin, à la réalisation de ce travail.

RÉSUMÉS

La littérature francophone du Machrek reste peu connue malgré les œuvres abondantes et remarquables qu'elle recèle. La littérature égyptienne francophone est encore moins connue dans la sphère de la réception, car la renommée littéraire de l'Égypte est assurée et garantie par des écrivains arabophones aux œuvres et à la notoriété universelles.

Albert Cossery fait partie de cette littérature méconnue, à l'âme égyptienne, et à la voix francophone. Écrivain égyptien d'expression française, né 1913 en Égypte et décédé en 2008 en France, Albert Cossery est l'auteur d'une œuvre exceptionnelle, malheureusement très peu étudiée, très peu médiatisée. Peu prolifique, il a produit en une carrière littéraire de plus de soixante ans, huit textes : un recueil de poème et sept romans.

L'ambition première de ce travail est de rendre justice à cette œuvre, lui enlever la poussière en la mettant à la disposition d'un éventuel lectorat spécialisé. A cet effet, nous avons pris les textes dans leur ensemble et les avons soumis à l'analyse.

La pluralité des thèmes que l'œuvre abrite, ainsi que l'évolution qui s'y opère dans l'écriture, nous a interpellée. Nous avons donc choisi de l'interroger dans ses aspects chronologique et thématique afin d'en tirer les constantes et les variables.

Nous avons réparti notre travail sur deux parties. La première a abrité notre étude chronologique. Nous avons abordé les textes dans l'ordre temporel de leur parution et avons déduit une évolution flagrante de l'écriture entre les textes produits en Égypte et ceux parus en France. Du premier au second cycle, nous avons remarqué que l'écriture militante et combative du début se décline au profit d'une écriture plus mature dont le mot d'ordre est : vivre libre et ne rien prendre au sérieux.

Dans la seconde partie, nous avons suivi un parcours thématique. Ayant confirmé dans la partie précédente l'aspect évolutif de l'œuvre, nous avons suivi, là, des thèmes omniprésents dans les textes, et dont la représentation suit le parcours d'évolution. Nous avons conclu le travail sur une synthèse des éléments constants dans l'œuvre et de ce qui y varie.

Mots clés :

Littérature francophone, Machrek, liberté, humour, dérision, évolution, Égypte, art de vivre, dénuement, authenticité, misère, paresse, marginalité.

Abstract

The French-speaking literature of the Mashrek remains hardly known despite the abundant and remarkable novels which it conceals. French-speaking Egyptian literature is even less known in the sphere of reception, as Egypt's literary fame is ensured and guaranteed by Arabic-speaking writers with universal artworks and notoriety.

Albert Cossery is part of this little-known literature, with its Egyptian soul and French-speaking voice. French-speaking Egyptian writer, born 1913 in Egypt and died in 2008 in France, Albert Cossery is the author of an outstanding work, unfortunately poorly studied and little media coverage. Not verbose, he has produced in a literary career of more than sixty years, eight texts: a collection of poems and seven novels.

The primary aim of this work is to render justice to this artwork, to remove the dust from it by making it available to a possible specialized readership. For this purpose, we took the texts as a whole and submitted them for analysis.

The plurality of themes that the artwork contains, as well as the evolution that takes place in the writing, caught our attention. We consequently chose to interrogate it in its chronological and thematic aspects in order to draw the constants and variables from it.

The work was divided into two parts. The first part was our chronological study. We approached the texts in the temporal order of their publication and deduced a flagrant evolution of writing between the texts produced in Egypt and those published in France. From the first to the second cycle, we have noticed that the militant and combative writing of the beginning declines in favor of a more mature writing whose watchword is: live free and take nothing seriously.

In the second part, we followed a thematic path. After confirming in the previous part, the evolutionary aspect of the artwork, we have followed, here, themes that are omnipresent in the texts, and whose representation follows the evolutionary process.

We have concluded the work with a synthesis of what is constant in the work and what varies within it.

Keywords :

French speaking literature, Mashrek, freedom, humor, derision, evolution, Egypt, art of living, destitution, authenticity, misery, laziness, marginality.

ملخص

لا يزال الأدب الناطق بالفرنسية في المشرق غير معروف على الرغم من الأعمال الوفيرة والقيمة التي يحتويها. إن الأدب المصري الناطق بالفرنسية هو أقل شهرة في مجال الاستقبال، حيث أن شهرة مصر الأدبية مضمونة من قبل الكتاب الناطقين بالعربية، ذوي أعمال مشهورة ذات سمعة عالمية كبيرة.

ألبرت قصيري هو جزء من هذا الأدب غير المعروف، الناطق الفرنسية لكن ذي الروح المصرية. ولد ألبرت قصيري في مصر عام 1913 وتوفي عام 2008 في فرنسا. هو مؤلف عمل استثنائي، للأسف لم يدرس إلا القليل، ولم يتم الإعلان عنه إلا قليلاً. لم يكن مسهباً، فقد أنتج ثمانية نصوص في مسيرة أدبية استمرت لأكثر من ستين عاماً: مجموعة من القصص وسبع روايات.

يتمثل الطموح الأساسي لعملنا هذا في إنصاف هذا الكاتب ، وإزالة الغبار عن أعماله من خلال إتاحتها لقراء متخصصين محتملين. لهذا الغرض ، أخذنا النصوص ككل وقدمناها للتحليل.

إن تعدد الموضوعات التي يحتويها هذا العمل الأدبي ، وكذلك التطور الذي يحدث في الكتابة ، كان بمثابة تحدٍ لنا. لذلك اخترنا أن نتساءل عنها في جوانبها الكرونولوجية والموضوعية من أجل اشتقاق الثوابت والمتغيرات في الكتابة.

لذلك قسمنا عملنا إلى قسمين. القسم الأول تضمن الدراسة الكرونولوجية، تناولنا فيه النصوص بترتيب نشرها واستنتجنا تطوراً صارخاً في الكتابة بين النصوص المنتجة في مصر وتلك المنشورة في فرنسا. من الكتابة الأولى إلى الثانية، لاحظنا أن الكتابة المناضلة والقتالية التي تخص النصوص الأولى لهذا العمل الأدبي تتحول شيئاً فشيئاً إلى كتابة أكثر نضجاً وشعارها: عِش حراً ولا تأخذ شيئاً على محمل الجد.

في الجزء الثاني، اتبعنا منهجا موضوعاتياً. بعد أن أكدنا في الجزء السابق الجانب التطوري للعمل، تابعنا، في هذا الجزء، الموضوعات المنتشرة في هذا العمل الأدبي وتتبعنا مسار تطورها.

الكلمات المفتاحية

الأدب الناطق بالفرنسية، المشرق، الحرية، السخرية، التطور، مصر، فن العيش، العوز، الأصالة، اليأس، الكسل، التهميش، الفكاهة

INTRODUCTION

L'expression « Littérature francophone » sous-entend, en général, un clivage littéraire précis. En parlant d'auteurs francophones, on pense communément aux écrivains maghrébins, subsahariens, québécois, aux écrivains des îles et, à un degré bien moindre, aux écrivains de l'Orient. Penser au Machrek évoquera probablement, dans notre imaginaire de lecteurs, des écrivains tels qu'Amin Maalouf, Andrée Chédid. Certains irons peut-être jusqu'à citer Gamal Ghitany ou les frères Henein. Toutefois, la conscience de l'existence d'une littérature francophone foisonnante au Machrek reste fortement réduite.

Cette littérature existe pourtant. Elle s'étend au Liban, à la Syrie, à l'Egypte et, à un degré moindre à la Palestine. Elle est différente, historiquement et géographiquement, de la littérature francophone du Maghreb. Elle épouse souvent des thèmes humanistes ou existentiels. Elle s'engage moins dans le contexte historique de sa naissance et dans les tergiversations de sa société propre, comparée à la littérature maghrébine et subsaharienne.

Du côté de l'Egypte, il est bien rare d'entendre des lecteurs discuter autour d'une littérature égyptienne d'expression française. L'Egypte demeure la terre de Naguib Mahfouz, de Taha Hussein, de Tawfik Al Hakim et, plus tard, de Alaa Al-Aswany. Ces écrivains arabophones de grande renommée sont la façade lumineuse de la littérature égyptienne. Leurs œuvres, traduites dans beaucoup de langues, adaptées à de multiples disciplines de l'art, ont, depuis longtemps, érigé la littérature égyptienne au rang de la mondialité.

Cette situation s'est constituée néanmoins au détriment d'autres littératures, pourtant exceptionnelles, dont même un lectorat spécialisé ira jusqu'à

ignorer l'existence. Il existe pourtant une littérature égyptienne d'expression française aux thèmes variés, aux genres diversifiés et aux formes multiples qui reste malheureusement, malgré sa prospérité, ignorée sur le plan de la réception et, par là même, mésestimée quant à la quantité des études et des analyses qui lui ont été consacrées.

Rendre justice à cette littérature en la mettant à la disposition de nos lecteurs est une de nos plus importantes prétentions à travers la réalisation de ce travail. Nous voudrions donc, par l'étude approfondie de l'œuvre d'un écrivain égyptien francophone, réaliser une prise de conscience et susciter un intérêt envers la littérature francophone du Machrek, en particulier la littérature francophone d'Égypte.

L'œuvre que nous avons choisie comme corpus, en plus d'être représentative de la littérature que nous espérons réhabiliter, est intéressante par elle-même, par ce qu'elle est. Il s'agit en effet de l'héritage littéraire légué par une figure emblématique de la culture et de la littérature, qui a côtoyé de près les grandes icônes de l'art littéraire du XX^e siècle : Albert Cossery.

Albert Cossery est un écrivain égyptien de langue française. Depuis septembre 1945 et jusqu'en juin 2008, date de son décès, il vit en France et il écrit des romans en langue française. Il est né en Égypte et il y a vécu à peu près trente ans. C'est son pays natal qui lui insuffle son inspiration mais c'est aussi dans son pays natal qu'il a appris une autre langue, le français.

L’Egypte de Cossery, celle du début des années 1900, est d’autant plus représentative d’une certaine richesse que l’Egypte n’avait pas encore dû ou pu prendre les positions politiques d’urgence qu’elle prit ultérieurement, et que donc, son particularisme s’ouvrait, tout en se préservant, à un cosmopolitisme essentiellement culturel. Ibrahim Farhi écrit dans *L’Egypte que j’aime*, avec la nostalgie qui imprègne tout le texte :

Notre Egypte innombrable, effondrée, ne s’est pas défaite comme les autres à sa propre image (...) Elle n’a ressemblé (...) ni à la société coloniale d’Afrique du nord, ni même à celle de l’Inde. Rares sont les pays qui, comme l’Egypte, trouvent le moyen de leur splendide efficacité dans les occupations et donnent alors des juristes internationaux, des écrivains cités dans les manuels, des ingénieurs, des artisans, des ouvriers dignes de l’Europe¹.

C'est dans un tel contexte que fleurit sans doute la meilleure période pour l'expression française en Égypte, elle aussi fort mal connue. J. P. Péroncel-Hugoz écrivait dans *Le Monde* un article intitulé : "L’Égypte, bastion inconnu de la Francophonie", et sous-titré « pour contrebalancer l'américanisation de leur pays, les égyptiens veulent raviver leur empreinte culturelle française mais Paris leur conseille en anglais de ne rien faire² ». Suivait un tableau de la situation de l'expression française en Égypte à l’époque, dont il ressortait que, bien que livrée à elle-même et sans grands moyens, celle-ci se maintenait et a été l'objet d'une demande croissante.

¹ Farhi Ibrahim Et. Al. *L’Egypte que j’aime*, Paris, Sun édition, 1972, p.129

² Le monde, dimanche 26/04/1984

Si cette expression française a résisté en Égypte, cela est sans doute dû à l'aspect particulier avec lequel elle s'est implantée. Le français en Égypte a souvent représenté la culture, celle de l'élite aristocrate et culturelle. Les français qui seraient venus l'implanter en force (Napoléon Bonaparte et son expédition) sont repartis en laissant sur place les moyens de la culture (imprimerie, instituts, etc.) sans la présence de colons inopportuns. Parallèlement, leur lutte d'influence avec les Anglais qui eux allaient occuper militairement l'Égypte, faisait que la langue française pouvait être choisie et appréciée sans arrière-pensée, sans mauvaise conscience, du moins jusqu'en 1956.

A l'heure où naîtra Cossery, la langue française sera réellement implantée parmi la population lettrée égyptienne. Charles Puech Barrera illustre ce fait en faisant parler, en 1934, une "dahabieh" (bateau habitable, de plaisance ou de transport de voyageurs sur le Nil) :

C'était (...) il y a bien longtemps, alors que flottait encore dans l'air un peu de parfum romantique. On ne connaissait ni chemin de fer, ni autos, à peine existait-il quelques chemins. S'il s'agissait de courte distance, on allait à baudet de grandes, il n'était qu'une route, notre vieux Nil. Et les grands seigneurs avaient tous une dahabieh (...) il venait peu d'Européens alors, mais ils étaient des personnages.

On passait des mois entiers sur le fleuve (...) ce n'était que fêtes et festins, chants et rires, ou causerie à la fraîcheur du soir sur le balcon. Tout le monde parlait ton langage ; c'est ainsi qu'à force de l'entendre je l'ai appris³.

³ Puech-Barrera, Charles, *Sous ton ciel bleu*, Le Caire, *Impressions d'Égypte*, 1934, pp. 53-54

C'est ainsi que va naître une très riche littérature d'expression française en Égypte. Dans le numéro spécial de *La Revue du Caire* qui fut pendant longtemps très active, numéro consacré au poète égyptien d'expression française Ahmed Rassim⁴, Alexandre Papadopoulo décrit la situation de cette littérature :

Nul n'ignore plus dans le monde que depuis près d'un siècle existe en Égypte une importante littérature d'expression française. C'est, si l'on veut, une littérature régionale, comme la littérature suisse, belge ou canadienne, car l'Égypte, elle aussi, a été, du moins pour certaines couches de la société, un pays où la langue française était parlée universellement comme seconde langue, autant par les Égyptiens que par les nombreux Grecs, Italiens, Syriens ou Libanais, et par tous les Européens en général qui résidaient dans ce pays hospitalier. C'est pourquoi, d'ailleurs, si l'on peut parler en un certain sens de littérature française l'Égypte, parce qu'il y avait et qu'il existe encore un vaste milieu parlant français, lisant et écrivant en français, un milieu qui possédait ses caractères propres et même ses expressions et son accent particulier, en un autre sens pourtant, cette appellation sonne faux parce qu'elle fait songer à une société close et homogène, quelques peu à l'écart des grands courants mondiaux, alors que la société francophone d'Égypte, au contraire, était ouverte à toutes les influences d'Orient et d'Occident, qu'elle était essentiellement cosmopolite, formée de l'héritage des cultures nationales de toutes les races qui s'y mêlaient, qu'elle était dominée par la présence des grandes civilisations qui ont laissé leurs monuments dans la vallée du Nil et qu'elle se trouvait être en rapport direct avec les civilisations arabe et musulmane. Ce milieu participait aussi, consciemment ou non, au grand mouvement de renaissance de l'Égypte, à sa transformation politique et sociale, à sa lutte pour l'indépendance, à sa modernisation, bref à sa promotion humaine⁵

⁴ Nous lirons, à propos de ce poète, dans *Poètes en Égypte* (Anthologie de Jean Moscatelli, parue aux Editions du Commerce en 1955), , ce qui suit : « C'est le plus égyptien des poètes de langue française, le plus populaire aussi. Dans son œuvre abondante, on découvre le tréfonds de cette Égypte dont jusqu'ici on n'a discuté que l'éclat »

⁵ *Revue du Caire* n°224/225 de 1959 (p.14)

Le groupe d'auteur de *L'Égypte dans la littérature française* écrivait en 1936 dans leur introduction : *dès nos premières recherches, nous avons dû constater que l'Égypte, colonie anglaise, a suscité peut-être plus d'œuvres marquantes en français qu'une colonie proprement française*⁶. C'est dire déjà que la littérature de langue française en Égypte se trouvait dans une situation extrêmement différente de celle de la littérature de langue française du Maghreb, par exemple. Etant un choix, la langue est appréciée pour elle-même. Elle est entretenue sans besoin de se justifier, sans problème de conscience par rapport à la langue première.

Cossery n'a pas écrit en arabe. Il ne lit pas couramment l'arabe. Il a bénéficié, lui, de cette atmosphère volontairement francophone et donc dépourvue de mauvaise conscience. Par ailleurs, nous le verrons, son égyptianité ne subira jamais d'acculturation puisqu'elle constitue la matière même de son œuvre.

En effet, malgré son exclusive francophonie, Cossery restera jusqu'à la fin de sa vie un écrivain égyptien de langue française et non un écrivain français d'Égypte comme il y en a eu d'assez nombreux. Ceci dit, la position d'Albert Cossery à l'intérieur de la littérature semble, à première vue du moins, paradoxale.

Comment situer son œuvre ?

⁶ *Littérature et colonialisme : L'Égypte dans la littérature française*. Fascicule des cahiers de contre enseignement prolétarien n°20 – Paris – Mars 1936

A sa lecture, elle est égyptienne, et il nous semble que le lecteur qui ne connaît pas du tout l'Égypte passe à côté de beaucoup de détails, de certaines allusions de la compréhension véritable d'un certain langage.

Cependant le nom de Cossery n'apparaîtra jamais dans la littérature romanesque de l'Égypte, pour la simple raison que son œuvre est exclusivement écrite en français et qu'elle n'a pas été traduite en arabe, mis à part son premier recueil de nouvelles.

Dans le même temps, elle n'apparaît pas "française". Elle n'entre pas aussi facilement dans la littérature française que, par exemple l'œuvre de Georges Henein⁷ ou d'Andrée Chedid⁸ (en particulier l'œuvre poétique). C'est que, comme nous venons de le dire, par son contenu, l'œuvre de Cossery est égyptienne alors que celles des poètes cités sont d'emblée d'un contenu plus universel. Il reste tout de même que, pendant longtemps, l'œuvre de Cossery n'est diffusée que dans un espace francophone. Il faut donc en rester à cette désignation de Cossery comme écrivain égyptien de langue française.

Mais s'il y a difficulté pour situer Cossery à l'intérieur de la littérature, Cossery l'auteur, lui, ne sera jamais en situation contradictoire par rapport à son œuvre. C'est que Cossery, entre la culture et l'existence, entre l'écriture et la vie, n'a

⁷ C'est un écrivain, poète et essayiste surréaliste égyptien qui a joué un rôle important dans l'émergence d'une avant-garde littéraire et artistique. Il a entamé une correspondance avec André Breton qu'il a rencontré en août 1944. Il publiera, en 1944, *La maison de la mort certaine* dans *Les Lettres Françaises*. Il est contraint à l'exil en 1963 en raison de ses positions politiques et son opposition à Nasser.

⁸ Née au Caire, Andrée Chedid est une femme de lettre syro-libanaise à l'œuvre, poétique notamment, exceptionnelle. Ses écrits, à thèmes existentiels en majorité, sont un questionnement continu sur la condition humaine et un encouragement incessant à accepter l'altérité.

pas choisi. Tout le long de sa vie, il va utiliser sa culture plurielle pour dire une certaine façon de vivre qu'il vit lui-même et qui, si elle peut se trouver ailleurs, du moins se rencontrer à l'état pur en Égypte. Il s'agit de la vie avec le minimum vital, au jour le jour, sans regret vers le passé, sans espoir démesuré envers l'avenir qui empêcherait de vivre le présent. Vivre au jour le jour, dans le minimum vital pour ce qui est du matériel, et le maximum vital pour ce qui est de la jouissance de la vie, c'est-à-dire du temps, des relations humaines, etc.

L'œuvre d'Albert Cossery, non seulement fait partie de sa vie, mais elle est ce qu'il a choisi comme pouvant lui permettre de vivre comme il le voulait. Nous pourrions dire qu'il ne vit pas pour écrire mes qu'écrire était la seule activité sociale pouvant s'inscrire dans la vie qu'il avait choisi de vivre. Autant dire, et nous aurons l'occasion de le montrer, que nous ne sommes pas en présence d'un écrivain se croyant le dépositaire d'une mission à accomplir. Il semble au contraire que ses écrits soient sortis comme naturellement, chaque fois, de sa vie, exactement de l'opinion qu'il se faisait à différents moments de la façon dont il fallait vivre.

Quel est donc cet homme ?

Dandy, provocateur, ironiste et parfois même malicieux, c'est par ces qualificatifs qu'on le qualifie. Nonagénaire, égyptien d'origine, français par l'expression de ses œuvres mais aussi par une trop longue existence dans les sphères parisiennes, il s'est fait connaître dans les milieux artistiques, littéraires et culturels qui l'ont entouré. Albert Cossery, un nom dont certains vont jusqu'à ignorer l'existence, est pourtant l'auteur d'une œuvre remarquable, admirée par Camus, par

Miller⁹, et par tant d'autres noms illustres qui, à la différence du vieil égyptien, ont choisi d'être des personnages médiatiques¹⁰. Loin de la médiatisation, Albert Cossery produit une œuvre particulière, parfois étrange, à l'image de sa personne et de son existence, une œuvre traduisant une philosophie particulière, la sienne propre.

En effet, Albert Cossery a été, jusqu'à sa mort à l'âge de 95ans, un jeune homme qui a mené une vie nonchalante éloignée des soucis et des contrariétés du quotidien. Il a vécu pendant plus de soixante ans dans la même chambre d'hôtel du côté de Saint-Germain des Prés à Paris. Né le 03 novembre 1913 au Caire, de parents égyptiens, il a fréquenté les écoles chrétiennes d'Egypte comme c'était l'usage dans les familles plus ou moins bourgeoises. A dix ans, ce ne sont pas des livres d'enfants qu'il consomme, mais plutôt Dostoïevski, Stendhal et autres classiques. *C'est tout ce qui était à ma portée alors*, se justifie-t-il, ayant des *grands frères intellectuels qui étaient chez les pères jésuites*¹¹. Il avait su, dès cet âge, qu'il allait écrire.

Loin d'être un écrivain prolix, Albert Cossery est l'auteur d'une œuvre composée d'un recueil de nouvelles et de sept romans dont nous donnerons un avant-goût des deux premières ici. *Les hommes oubliés de Dieu* est un recueil de cinq nouvelles écrites à la fin des années 1920, mais publié tardivement au Caire en 1941, et republié ensuite par Henry Miller aux Etats-Unis et par Edmond Charlot à

⁹ Henry Miller, dont Cossery fait la connaissance lors d'une de ses escapades au nouveau continent, a été fortement impressionné par l'œuvre de Cossery. Il a traduit plusieurs volumes, dont *Les Hommes oubliés de Dieu*, en anglais.

¹⁰ En plus de Miller, de Camus, Cossery s'est lié d'amitié avec Giacometti, avec Genet, Avec Durrell, en plus de ses amitiés égyptiennes telles que son amitié avec Tawfik Al Hakim.

¹¹ "Le monde ... selon Albert Cossery", propos recueillis par Jean-Luc Biffon, mis en ligne le 19 mai 2003 sur www.lire.fr.

Paris. Les nouvelles décrivent sans complaisance la ville moderne, marquée par *une misère écrasante, impitoyable, sans issue*¹², et à laquelle les protagonistes cherchent à s'opposer tantôt par la révolte tantôt par le sommeil ou par l'humour corrosif. *La maison de la mort certaine*, premier roman de Cossery, dépeint une habitation extrêmement délabrée où les locataires, nombreux, tentent en vain de convaincre le propriétaire d'effectuer des réparations.

Ecrivain-culte égyptien ou figure emblématique de la littérature française, Albert Cossery est à la fois les deux. A plusieurs milliers de kilomètres de son Egypte profonde où il ne s'est plus rendu que pour quelques séjours éphémères, et dans une langue française dont il fait un usage très singulier, c'est l'Egypte qui est le personnage véritable de son œuvre. Parce qu'*au Caire, même avec seize millions d'habitants, les gens rigolent, parce que l'Egypte a le peuple le plus spirituel du monde qui se fout de tout, parce que dans ce pays trois à quatre blagues sortent par jour, parce que le Caire est une capitale extraordinaire et terrifiante*¹³, parce que c'est aussi le paradis terrestre de l'écrivain selon son expression, c'est pour toutes ces raisons que son œuvre va prendre pied dans les bas-fonds d'El-Qahira et ses harates¹⁴. Pour toutes ces raisons aussi, son éloignement de l'Egypte natale ne va

¹² COSSERY Albert, *Les hommes oubliés de Dieu*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 1994 (Toutes les références à ce texte seront prises de cette édition)

¹³ Ces citations sont empruntées à un article réalisé en Egypte par Fouad Laroui, intitulé *Le Caire dans le cœur*, paru dans *Jeune Afrique* le 22 janvier 2000.

¹⁴ Il s'agit là de la transcription du terme arabe حارات pluriel de حارة qui est employé à plusieurs reprises dans les premiers récits de Cossery avec cette orthographe. La traduction française a donné "Ruelles", en anglais "alleyways", même si "quartiers populaires" nous semble plus approprié. Toutes ces traductions ne répondent cependant pas au référent de la hara cairote palpitante de vie, avec ses marchands ambulants, ses cafés et ses petits artisans qui partagent, avec beaucoup d'intimité, leur quotidien. C'est donc dans une volonté de faire entendre le vacarme convivial de la hara cairote qu'Albert Cossery intègre ce calque à ses écrits.

pas l'empêcher d'implanter ses protagonistes et ses figurants dans les souks, les cafés et les maisons délabrées du Caire, de leur faire subir, avec la bonne humeur, la poussière et le bruit, la cohue et les odeurs diverses. Le Caire de Cossery est en quelque sorte le Paris de Balzac, ville immense où s'anime, échevelée, une comédie humaine de tous les instants.

C'est le rapport du cairote à sa ville qui fascine, en effet, l'écrivain : *la multitude humaine qui déambulait au rythme nonchalant d'une flânerie estivale sur les trottoirs défoncés de la cité d'Al-Qahira [semblant] s'accommoder avec sérénité, et même un certain cynisme de la dégradation incessante et irréversible de l'environnement [où] ce qui réjouissait le plus (...) était de contempler le chaos*¹⁵.

Cette gaieté qui caractérise les œuvres de Cossery est, néanmoins, souvent teinte de cynisme, ébauchant un monde où *les pauvres restent pauvres parce qu'ils ne savent pas voler*¹⁶, un univers où l'effondrement d'une bâtisse *s'est révélé d'un modernisme particulièrement faste car, parmi les gravats et la poussière, gisaient les cadavres d'une cinquantaine d'humains arrivés au bout de leur médiocre existence sans le moindre préavis*.

Cette comédie humaine est contée en français. L'emploi de la langue française dans les ouvrages d'Albert Cossery n'a jamais été un choix. *C'est le*

¹⁵ COSSERY Albert, *Mendiants et orgueilleux*, Paris, Joëlle Losfeld, 1994, p. 62. Toutes les références à ce roman citées ultérieurement seront empruntées à cette édition.

¹⁶ COSSERY Albert, *Un complot de saltimbanques*, Paris, Joëlle Losfeld, 1993, p. 103. Toutes les références à ce roman citées ultérieurement seront empruntées à cette édition.

*français malheureusement*¹⁷ va-t-il jusqu'à confier, justifiant l'utilisation de cette langue par la tradition familiale qui voulait que les enfants de la famille soient scolarisés dans les écoles françaises. C'est ce qui peut expliquer le style d'écriture très particulier, la langue française foisonnant d'Egyptianismes¹⁸, chargée d'expressions de l'Égypte natale, de proverbes, d'injures et d'adages qui donnent l'impression de lire des textes en arabe égyptien ou, du moins, de parcourir des œuvres qui, rédigées en français, auraient été pensés en égyptien populaire.

Les interprètes de cette fresque, extraordinaire et haute en couleur, sont des personnages simples, simplistes, parfois simples d'esprit. Faire de l'homme de la rue un héros de roman semble être une constante dans la littérature égyptienne, de Naguib Mahfouz à Sonnalah Ibrahim¹⁹, en passant par Tewfik Al Hakim²⁰. Albert Cossery n'a pas rompu avec la tradition avec, néanmoins, un peu plus de sarcasme. Innombrables sont les figures pittoresques et exemplaires, à l'image de l'auteur, qui peuplent ses œuvres. *La vie de quelqu'un n'a aucun intérêt, surtout la mienne*, déclare-t-il, *je suis dans mes livres*. Ingénieux, dignes, accompagnés de cynisme, d'humour et de dérision, un tantinet philosophes, charismatiques, semblant sereins et doués pour le bonheur même dans les pires conditions, les

¹⁷ "Le monde ... selon Albert Cossery", propos recueillis par Jean-Luc Biffon, mis en ligne le 19 mai 2003 sur www.lire.fr.

¹⁸ Dans sa thèse de doctorat intitulée "Albert Cossery, écrivain égyptien de langue française et d'expressions égyptienne" (Université Sorbonne – Paris IV – 1984), Irène Fenoglio appelle "Egyptianismes" tous les emprunts et les calques qu'Albert Cossery effectue à partir du parler égyptien et qu'il insère à son œuvre.

¹⁹ Écrivain égyptien issu de la petite bourgeoisie cairote. Écrivain avant-gardiste, il passe plusieurs années de sa vie en prison pour son militantisme et ses positions politiques.

²⁰ Figure incontournable de la littérature égyptienne arabophone, Tewfik El Hakim est un écrivain, dramaturge, essayiste et homme de lettres. Ses essais, au caractère humoristique, empruntent au dialecte oral de l'Égypte et peignent avec saveur la vie quotidienne de son pays.

personnages cossériens donnent l'impression d'être poussés par l'auteur à faire leur propre révolution.

De cette fresque extraordinaire, pétillant de vie à l'image des venelles qu'elle dépeint, se dégage un humanisme très particulier et une philosophie très singulière. Cette philosophie est nourrie par la volonté de l'auteur de se libérer de tout assujettissement quel qu'en soit l'objet. A cet effet, Cossery déploie une armada de marginaux qui sont des personnifications crues du dénuement. Leurs existences sont dépourvues de toute ambition matérielle, aussi infime soit-elle.

Quelle attitude adopter face à cet édifice ? Ne perdons pas de vue que parmi nos ambitions figure la volonté d'enlever la poussière sur l'œuvre, de l'éclairer et de la faire connaître aux lecteurs, avertis et amateurs. Par quel coin l'aborder et par quels moyens démontrer le génie de son auteur et les secrets de sa création ?

Quand nous avons découvert cette œuvre, nos lectures étaient à priori passionnées. Nous avons été séduite par la philosophie du dénuement qui s'en dégage, par cette volonté de vivre dans un minimum matériel strict, afin de n'être l'esclave de rien ni de personne, même pas celui d'une maison, d'une voiture, ou d'une famille. Cette philosophie, que traduit le mode de vie de l'auteur qui ne s'est jamais encombré d'un bien matériel quelconque (allant jusqu'à offrir gracieusement les droits de toutes son œuvre à l'éditrice Joëlle Losfeld), l'auteur l'exprime avec beaucoup de talent à travers ses personnages. Seulement, si ce dénuement se vit comme une fatalité dans les premières œuvres romanesques de l'auteur, il est un choix délibéré dans les romans les plus récents où nous rencontrons des personnages

qui font partie de l'élite intellectuelle aisée et qui décident de basculer volontairement dans l'indigence matérielle.

Nous avons été charmée également par l'oisiveté que l'écrivain érige au rang d'art de vie, qu'il cultive et qu'il transmet avec beaucoup d'élégance à ses protagonistes. Cette oisiveté revêt tantôt l'apparence de la léthargie, de la torpeur. Le haschich agrmente toutes ses scènes et plonge ses personnages dans un sommeil lourd qui les tient à l'écart d'une existence trop pénible. Cette représentation de l'oisiveté caractérise les premières œuvres cossériennes. Dans les œuvres postérieures, l'oisiveté est nonchalance. Elle est désœuvrement et inactivité volontairement choisis. Nous y rencontrons, par exemple, le professeur de philosophie à l'université du Caire qui décide d'abandonner sa carrière pour ne plus rien faire si ce n'est rédiger occasionnellement des écrits *de haute importance littéraire* : écrire des missives passionnées pour des prostituées, que ces dernières adressent à leurs amants.

Nous avons été interpellée également par la facture de l'humour incontestablement présente dans tous les volumes de cette fresque. Cet humour revêt des formes diverses. Il diffère, lui aussi, entre le début et la fin de l'œuvre. Les premiers récits foisonnent de petites blagues que colportent les personnages pour rire d'un quotidien trop pesant. Seulement, ce quotidien, ils en sont partie prenante. Ils sont des pièces de son décor, le subissent et n'envisagent pas de le changer mais plutôt d'emprunter différentes stratégies afin de s'y adapter avec le minimum de souffrance possible. Dans les récits les plus récents, la facture de l'humour est toujours aussi élevée, mais ce dernier prend la forme, plus raffinée, de la dérision,

de l'ironie et du sarcasme. Les protagonistes tournent en dérision les régimes despotes composés, selon l'expression de Cossery, de salauds, en refusant d'avoir recours à toute forme de révolution violente.

La figure du marginal, omniprésente dans l'ensemble de l'œuvre, diffère aussi à mesure que l'œuvre avance dans le temps. Le marginal simpliste qui végète dans l'attente d'un monde meilleur est le personnage central des premiers récits d'Albert Cossery. Vraisemblable, chargé d'une forte connotation réaliste, il est le frère jumeau des figures que l'on rencontre fréquemment dans la littérature de Naguib Mahfouz, notamment dans les romans qui se caractérisent par un grand ancrage social à l'instar de *la trilogie* ou de *zuqaq al Midaq*²¹. Ce type de personnage n'apparaît pourtant qu'en tant que figurant dans les derniers romans. Il est remplacé par l'intellectuel qui vit en marge de la société parce qu'il ne cautionne pas les dépassements. Il est entouré d'un groupe de serviteurs auxquels il est lié par une sorte de contrat tacite dont on ne peut jamais définir les clauses. Il constitue pour eux une sorte de maître spirituel. Sa réaction face aux excès n'est pas identique à celle du personnage cossérien des premières œuvres. Si les premiers protagonistes croient en un changement possible à travers l'insurrection populaire, les derniers, presque invraisemblables mais qui présentent pourtant une forte proximité avec l'auteur, ont compris la bêtise du système et le combattent par ses mêmes armes : la bouffonnerie.

Nous avons été tentée par chacune de ces pistes séparément et avons changé l'orientation de notre travail à plusieurs reprises. A chaque fois, nous nous sommes retrouvée en train de déborder sur un aspect autre que celui que nous avions choisi d'étudier au départ.

Nous avons remarqué par ailleurs que la philosophie de l'auteur façonne ses personnages dans leurs dimensions physique et morale, elle leur dicte une conduite à tenir et dépeint leur existence. Nous avons remarqué également que cette philosophie évolue. Son évolution se répercute directement sur l'œuvre en présentant deux grands moments et en accompagnant l'œuvre vers une sorte de maturité. L'œuvre se compose de huit volumes, dont un recueil de nouvelles et sept romans. Leur parution s'étale à plus de 60 ans de publication. Cette carrière est répartie sur plusieurs périodes de la vie de l'écrivain et recèle les germes d'une philosophie qui est arrivée, croyons-nous, à maturité à la fin de cette carrière littéraire. Une lecture attentive de l'œuvre cossérienne ne peut passer à côté d'une évolution de l'écriture durant laquelle la majorité des constantes ont connu des mutations profondes de leurs formes. Ces changements, cette transformation organique avons-nous envie de dire, nous a beaucoup interpellée. Nous nous sommes retrouvée confrontée à elle à chaque piste empruntée le long de notre parcours. C'est elle que nous avons décidé de mettre au centre de notre intérêt en l'interrogeant.

Peut-on considérer l'évolution de l'œuvre d'Albert Cossery comme un cheminement vers une écriture mature ? Quelles constantes et quelles variables pourrions-nous déceler à travers cette mutation ? Existe-t-il une unité organique qui

se dégage de l'œuvre complète ou s'agit-il vraiment de deux moments distincts et distinguables ? Y a-t-il des correspondances entre cette évolution et les différents moments de la vie de l'auteur ?

Dans *Le degré zéro de l'écriture*, en réfléchissant sur la façon dont la littérature se signifie au lecteur, Roland Barthes affirme *l'existence d'une réalité formelle indépendante de la langue et du style qui attache l'écrivain à sa société. Autrement dit par-delà la langue qui est comme une nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir*²². Roland Barthes s'attache à distinguer, sinon à opposer, le style à l'écriture.

Précisons cette notion d'écriture. Entre l'horizon de la langue qui est en deçà de la littérature, et le style, vertical, qui est presque au-delà, apparaît une autre réalité formelle : l'écriture. Parallèlement au style, *voix décorative d'une chair inconnue et secrète qui fonctionne à la façon d'une nécessité*²³ se situe l'écriture. *Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets. L'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société. Elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale. Elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire (...) L'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage. Mais (...) il ne s'agit pas pour l'écrivain*

²² BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p.10.

²³ Ibidem. p.11

*de choisir le groupe social pour lequel il écrit : il sait bien que ce ne peut être jamais que pour la même société. Son choix est un choix de conscience, non d'efficacité*²⁴. Et ce choix constitue sa liberté.

Si nous insistons tant sur cette notion d' "écriture" mise à jour par Roland Barthes, c'est qu'elle s'applique parfaitement à l'œuvre de Cossery. Plus exactement, l'œuvre de Cossery illustre de façon quasi parfaite la distinction fondamentale entre style et écriture. En effet, le style de Cossery ne changera absolument pas tout au long de son œuvre. Par contre l'écriture, elle, va changer et de façon tout à fait nette. Pour ce qui est du style de Cossery, nous l'examinerons lorsque toute l'œuvre aura été parcourue car nous ne pourrions déterminer cette empreinte personnelle de l'auteur que lorsque nous en aurons clarifié le support. L'écriture, elle, se dégage directement de la lecture des œuvres.

Pour répondre à notre questionnement, nous nous sommes résolue à interroger l'œuvre sur deux axes. Le premier abordera les romans dans l'ordre chronologique de leur parution afin d'identifier les mutations sur le plan de l'écriture et d'en cerner l'évolution. Nous distinguerons ainsi les œuvres de la première écriture et soulignerons, après, le parcours vers une écriture moins fougueuse et plus mûre. Nous questionnerons alors cette évolution et essaierons d'en déterminer les causes. Serait-elle due à l'éloignement de l'écrivain de son Egypte natale ? Cet éloignement ne fait-il pas que l'auteur doit adopter des techniques différentes pour dépeindre le monde qu'il a laissé derrière lui, étant privé

²⁴ Ibidem. pp.14-15

de l'expérience directe ? Nous tenterons de confirmer cette hypothèse, justement, à travers cette étude.

Le second axe, lui, prendra en charge l'œuvre dans sa dimension thématique en interrogeant son évolution à travers les sujets, pourtant constants et persistants, qu'elle héberge. Nous y analyserons donc les sujets abordés dans l'ensemble de l'œuvre et verrons comment ils subissent le processus de maturation de l'écriture pour prendre des allures romanesque diverses. Nous montrerons comment l'auteur transcende le temps et l'espace pour nous dépeindre un décor dont il est éloigné et montrerons comment cet éloignement se lit à travers une mutation dans la représentation de l'espace. Nous interrogerons l'évolution du héros cosséryen à travers le parcours de maturité de l'œuvre. Nous aborderons également dans leurs dimensions évolutives les thèmes de la misère, de l'oisiveté et de l'humour en étudiant les renouvellements qu'ils acquièrent au fur et à mesure que l'œuvre s'achemine vers sa maturité. Les résultats de cette partie viendront confirmer l'hypothèse émise précédemment, selon laquelle la métamorphose de l'écriture serait due à un changement biographique : le départ de l'auteur de l'Égypte natale et son installation définitive en France qui, d'un côté, privera l'écriture du contact direct avec l'espace raconté, et de l'autre, sera influencée par la nouvelle vie de l'auteur, dont nous tenterons de définir les caractéristiques au fur et à mesure de la progression de ce travail.

Par ailleurs, la présence de beaucoup de textes dans le texte cossérien nous a également fortement interpellée. La facture intertextuelle y est indéniable. Les huit volumes de l'œuvre de Cossery foisonnent de références aux littératures

égyptienne et universelle. Les références au cinéma sont aussi multiples et importantes. Le théâtre aussi, notamment celui de l'absurde, se lit à travers certaines figures et mises en scènes.

Ces références intertextuelles renforcent notre hypothèse quant à la dimension évolutive de l'œuvre. Plutôt inspirées des littératures orientales au début de l'œuvre, elles se confondent au texte occidental au fur et à mesure que l'écriture avance dans le temps. Pourrions-nous parler d'un acheminement vers une écriture mature à travers cette évolution de l'intertexte ? Pourrions-nous insérer cette caractéristique dans l'évolution thématique ? Ce serait maladroit. Quelle attitude adopter donc devant cette propriété du texte cosseryen à convoquer des textes de l'héritage littéraire universel ? Comment l'insérer à notre travail sans atteindre à son harmonie ? Nous avons opté, parfois, pour les notes de bas de page. D'autres fois, nous avons signalé la parenté entre le texte cosseryen et la littérature universelle dans le corps même de notre étude, jugeant que le lien intertextuel appuie et/ou aide à la progression de notre raisonnement.

PREMIERE PARTIE

UNE FRESQUE EN CONSTRUCTION

- Etude de l'œuvre dans son évolution -

Albert Cossery est exclusivement un romancier ; il est l'auteur d'un recueil de nouvelles et de cinq romans. Font exception à cette caractéristique deux textes : la préface aux *Âmes mortes* de Gogol et un recueil de poèmes intitulé *Les morsures*.

Nous traiterons d'abord de ces deux écrits, rapidement, puisqu'ils se situent, à notre avis, en marge de l'œuvre véritable. Le recueil de poèmes ne constitue pas, en effet, une réussite. Cossery n'en a parlé d'ailleurs pas dans ses différents entretiens. Quant à la préface aux *Âmes mortes*²⁵, elle ne se compose que de quelques pages dont l'intérêt est surtout indirect : il se trouve dans le fait de refléter plus ou moins précisément la situation de Cossery lui-même devant son œuvre.

Que nous dit cette préface dans ses quelques pages (six exactement), publiée en plein cœur d'un silence de onze ans²⁶ ? Elle dit essentiellement que l'intérêt des *Âmes mortes* réside en ce que Gogol s'y montre russe et seulement russe, amoureux de sa Russie jusque dans ses coins les plus détestables, et surtout s'y montre capable de les restituer, ces coins, comme jamais cela n'avait été fait. En cela, Gogol aurait accompli une œuvre de novateur : *sa grandeur était de commencer, d'ouvrir et de tracer la route, à travers ornières et marécages*²⁷

Lorsque Cossery évoque l'amour de Gogol pour sa terre natale où, finalement, il a peu vécu, il nous semble qu'il parle un peu de lui : il suffirait de remplacer *La Russie* par *L'Égypte* :

Le paysan qu'en son âme et conscience il était resté, aimait passionnément ce pays jeune, tout juste ébauché qu'était la Russie de la première moitié du XIX^e siècle. Il l'aimait en amoureux passionné, c'est-à-dire tel qu'il était, il savait le regarder dans le blanc des yeux, le voir avec toutes ses taches, ses souffrances, et le son particulier, à nul autre semblable, de

²⁵ GOGOL Nicolas, *Les âmes mortes*, Paris, Gallimard, Folio classiques, 1998

²⁶ Entre la publication de *Mendiants et orgueilleux* (1955) et celle de *La violence et la dérision* (1964), en 1959.

²⁷ Préface aux *Âmes mortes* de Gogol, Paris, Livre de poche classique, 1962, p.12.

son éclat de rire. C'est de la que Gogol tire sa propre force, la saveur unique de sa création²⁸.

Pourquoi cet intérêt de Cossery pour les *Âmes mortes* ? Nous avons remarqué, d'abord, une certaine ressemblance entre les deux écrivains du point de vue de l'être. Très jeune, Gogol apparaît déjà comme *paresseux* mais *orgueilleux*²⁹ aussi, à l'extrême, même lorsqu'il se trouvera en situation de quémandeur. Par-delà ce même éloignement physique de la terre natale sans que l'on ne cesse de l'évoquer, il y a dans *Les Âmes mortes* une façon de pousser à bout la situation que présente le servage, de le pousser à bout jusqu'au cynisme à l'état pur qui a dû intéresser particulièrement Cossery, le lecteur. La logique des actions humaines, la condition humaine qui poursuit sa route jusqu'à montrer son néant : les âmes considérées comme vivantes sont mortes en fait dans l'enchevêtrement d'un quotidien pourvu de sens, et les âmes mortes se mettent à revivre en tant qu'objets de commerce pour le plus grand profit d'une âme qui, constatant la mort partout autour d'elle, voudrait enfin parvenir à vivre, alors que là encore il s'agira d'une illusion. Nous n'aurons sans doute pas tout à fait fini avec Gogol. Il nous arrivera encore de l'évoquer, de convoquer ses personnages, en parlant de Cossery et de ses créations littéraires.

Poème de jeunesse et de "circonstances", *Les morsures* paraît en 1931 au Caire. Albert Cossery avait alors dix-huit ans. Il s'agit bien d'une œuvre de jeunesse : Cossery n'est pas encore Cossery.

L'intérêt de ce recueil réside dans le fait que ces poèmes sont directement inspirés de Baudelaire – et lorsque nous disons "directement" il ne s'agit pas d'une image. Ce qui reste important, c'est de voir que Cossery s'adresse à Baudelaire pour se mettre à écrire, c'est-à-dire qu'il s'adresse à celui qui exprime le tragique de la destinée humaine, à celui qui ne s'épargne pas la lucidité. Et nous pouvons dire là – nous le démontreront à plusieurs moments au cours de notre travail – que Cossery restera fidèle à ce modèle. Plus justement,

²⁸ *Ibid.* p.09

²⁹ Propos de Boris de Schloezer dans *Gogol*, Paris, Plon, 1985 (Consulté sur internet)

il restera fidèle tout le long de son œuvre à sa propre lucidité qui lui permettra d'apprécier Baudelaire, de se retrouver en Baudelaire. Sa jeunesse et son envie d'écrire firent le reste, et, comme lui-même le dit, il "plagiât" le Baudelaire des *Fleurs du mal*.

C'est bien *Les Fleurs du mal* que nous retrouvons dans *Les morsures*. Il reste au crédit de Cossery que rien n'est fait pour le camoufler. Quelques exemples suffiront pour en témoigner.

Le premier poème du recueil s'intitule *Prologue*. Il est un direct rappel du poème *Au lecteur* qui ouvre *Les fleurs du mal*. Sous la forme d'un sonnet, comme la plupart des poèmes qui composent *Les morsures*, il rappelle le contenu du poème *Recueillement* : nous y retrouvons la "fête", les "mortels", et la "vieille catin" qui devient, chez Cossery, une "antique catin".

Le deuxième poème du recueil de Cossery s'intitule *Posthume*. Il commence ainsi :

Toi, dont les formes langoureuses
Ne sont plus que des ossements,
Et qui dans une fosse creuse
Rêve mystérieusement
Ton ombre, belle ténébreuses
.....

Reportons-nous à *Remords posthumes* de Baudelaire et nous verrons que deux expressions y sont directement empruntées : "fosse creuse" et "belle ténébreuse". Baudelaire écrivait :

Lorsque tu domineras, ma belle ténébreuse
Au fond d'un monument construit en noir,
Et lorsque tu n'aura pour alcôve et manoir
Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse

.....

Un autre exemple se trouve dans le quatrième poème, intitulé par Cossery *La négresse*. Le seul premier quatrain reprend des images d'au moins trois poèmes des *Fleurs du mal* :

J'eusse aimé, dans une île où règne la paresse,

– Paradis enchanteur, perdu dans l'univers –

Vivre en maître obéi, auprès d'une négresse

Soumise et au corps ondoyant comme la mer

Nous retrouvons le "J'eusse aimé vivre auprès ..." de *La géante*, l'"île paresseuse" de *Parfum exotique*, la "paresse" et la "brune enchanteresse" de *A une dame créole*.

Nous pourrions faire un tel inventaire avec chacun des vingt-deux poèmes des *Morsures*. Mais nous terminerons nos exemples par *Le sonnet*, huitième poème du recueil, et qui commence ainsi :

Ta folle chevelure, Ô rêveuse ennemie

– Cet Eden parfumé d'exotiques senteurs –

Encore immaculée, secoue de sa hauteur

Un songe où se confond un paysage ami.

Et se poursuit dans son premier tercet :

Sur ce vaste Océan où vogue mon Ennui

Je vois, de fins vaisseaux qui mettent la voile

Poursuivant sans relâche un horizon qui fuit.

Inutile de comparer ces vers avec ceux de *La chevelure* de Baudelaire, tout y renvoie.

Outre ce rappel constant de Baudelaire, nous ne pouvons parler pour *Les morsures* de réussite poétique. Il nous suffira, pour le montrer de donner deux autres exemples. D'abord *Chanson triste*, le seizième poème du recueil, dont le titre pourrait faire penser à Verlaine, débute ainsi :

Suave et blonde enfant,
Dont la grâce féline
Provoquerait la ruine
D'un banquier rutilant

Quant au quinzième poème, *Le pendu*, il se termine ainsi :

Pendu, la puanteur qu'exhale ton corps raide
Pénètre ma narine, ainsi qu'un lent parfum
Et fait rêver mon cœur, depuis longtemps défunt.

Par ailleurs, aucune composition ne semble avoir déterminé l'ordre des poèmes à l'intérieur du recueil. Nous remarquerons simplement que s'alternent, à deux exceptions près, les poèmes d'"amour" c'est-à-dire les poèmes dédiés à une femme (ou à la femme), et les poèmes ayant un autre thème directeur.

Si nous nous permettons d'évoquer cette première œuvre d'Albert Cossery avec autant de détachement, c'est que l'auteur, par la suite, atteindra d'autant plus la poésie, qu'il ne cherchera pas à la mettre en forme. Nous aurons l'occasion de montrer que sa prose et les situations qu'elle exprime s'uniront dans des moments privilégiés que nous pourrions qualifier véritablement de poétiques. Quant à la réaction de Cossery lui-même devant cette œuvre, il est presque agacé de la persistance d'un livre qu'il aurait bien voulu voir disparaître. Il déclarait dans un entretien accordé à Irène Fenoglio : *C'est du plagiat de*

Baudelaire, j'écrivais ça pour épater les filles ! (Sic.) C'est donc une œuvre de circonstance qui a dû remplir son rôle en son temps.

Ajoutons cependant, comme le remarque Bornecque que *Les morsures, pour baudelairiennes qu'elles soient avec frénésie, n'en annoncent pas moins sa manière de créateur en prose*³⁰. En effet, outre le regard lucide porté sur les choses, le vocabulaire de l'œuvre romanesque d'Albert Cossery nous rappelle, assez souvent, l'œuvre baudelairienne.

En plus de ces deux textes, Albert Cossery n'a pas été un écrivain prolix. Son œuvre romanesque, composée d'un recueil de nouvelles et de sept romans, est répartie sur une longue période de publication qui s'étale sur plus de soixante années. Nous avons remarqué, à travers notre étude des différents textes de cette œuvre qu'elle se répartit sur deux moments, sur deux écritures. Les deux premières textes, le recueil de nouvelles, *Les hommes oubliés de Dieu*, et le premier roman, *La maison de la mort certaine*, constituent une écriture que nous qualifierons de révolutionnaire, dans l'acception militante du terme. Nous trouvons dans ces deux œuvres non seulement un regard altruiste porté sur la misère des petites gens, mais aussi un appel à la révolte. L'antithèse exploitants/exploités est aisément identifiable avec parti pris, bien entendu, pour les exploités. Il est d'ailleurs à signaler que deux des nouvelles, *Le coiffeur a tué sa femme* et *La maison de la mort certaine* ont été publiées pour la première fois en France par *Les lettres françaises*³¹. Elles entraient là directement dans le cadre de la *bonne littérature* à caractère édifiant, chère à l'éthique communiste. Qu'on en juge, le personnage principal de la nouvelle *Les affamés ne rêvent que de pain* dira après sa prise de conscience :

Vivre va signifier pour moi combattre. Combattre dès maintenant et toujours les puissances barbares qui font que les enfants du peuple marchent pieds nus dans le ruisseau ; que les

³⁰ J. H. Bornecque, "Les lettres égyptiennes" in : *La nouvelle revue des deux mondes* n°12, Août 1973 (p.473)

³¹ Respectivement *Les lettres françaises* N° 120 du 09/08/1946 et N°167 à 171 des 01, 08, 13, 20 et 27/08/1947

hommes de ce peuple mendient dans la rue ou bien acceptent un travail d'esclaves qui ne leur assure même pas le pain de chaque jour [...] Seule, la réalité sociale inspirera désormais tous mes actes (*Les Hommes oubliés de Dieu*, P.119).

Mais dès la troisième œuvre, Cossery actualisera cette liberté qui prendra dès lors une autre forme. Dès le deuxième roman, *Les fainéants dans la vallée fertile*, l'écriture devient *bourgeoise* au sens tout à fait banalisé du terme. Nous remarquons ainsi, qu'à ce que nous avons appelé l'altruisme, l'appel à la solidarité active de la première écriture correspond, ici, un individualisme, sous-tendu d'ailleurs, de façon plus ou moins apparente, par l'insertion par l'auteur d'éléments d'ordre biographique.

Dans *Un complot de saltimbanques* par exemple, nous verrons Medhat se dire par l'intermédiaire du narrateur :

Il y avait longtemps que la réforme de ses contemporains avait cessé de l'intéresser. Il avait mieux à faire. Le combat qu'il menait était son combat personnel, journallement renouvelé, et ne tendait qu'à détourner à son profit une parcelle de cette joie égarée parmi les hommes, souvent imprévisible et méconnaissable (*Un complot de saltimbanques*, p.35)

Cette vision de l'écriture de Cossery nous mène directement à l'étude de son œuvre dans son évolution, étude qui nous est d'ailleurs facilitée par le fait que le partage entre les deux écritures suit directement l'ordre chronologique des œuvres de Cossery. Autrement dit, l'évolution interne de l'œuvre suit directement l'ordre de son apparition, l'ordre de son écriture qui, elle, suit, croyons-nous, l'évolution interne de l'auteur. Nous essaierons de démontrer cette aptitude au fur et à mesure que nous avancerons dans l'analyse.

Nous consacrerons ainsi un premier chapitre à l'étude des œuvres de la première écriture que nous intitulerons "La parole au Oubliés". Comme nous l'avons déjà dit, les œuvres concernées sont les deux premières, à savoir le

recueil de poèmes, *Les hommes oubliés de Dieu* et le roman, *La maison de la mort certaine*.

Le deuxième chapitre sera consacré au roman intitulé *Les fainéants dans la vallée fertile* qui ouvre à la seconde écriture de Cossery. Ce texte est aussi le premier qui fut écrit en France, ce qui nous conforte par rapport à notre hypothèse relative à l'évolution biographique de l'œuvre. La singularité de ce roman ainsi que sa signification de transition dans l'œuvre de Cossery justifient que nous lui consacrons un chapitre entier. Pour manifester le changement de cap que représente ce roman, nous l'intitulerons "Désillusion et illumination".

Le troisième et dernier chapitre sera consacré à tous les autres romans de Cossery : *Mendiants et Orgueilleux*, *La violence et la dérision*, *Un complot de saltimbanques*, *Une ambition dans le désert* et *Les couleurs de l'infamie*. Cossery confirme et illustre dans ces œuvres les idées qu'il pressentait, en les exagérant, dans *Les fainéants dans la vallée fertile*. *Le salut est individuel*, c'est ce qu'affirment ces œuvres. Nous intitulerons ce dernier chapitre *Un élitisme de l'intelligence*.

CHAPITRE 1 : LA PAROLE AUX OUBLIES

Le monde n'a pas besoin de grandes choses. Les hommes ont faim [...] et les affamés ne rêvent que de pain. Tout le reste est folie.

Albert Cossery

Les hommes oubliés de Dieu est un recueil de cinq nouvelles, En fait, mise à part la seconde nouvelle du recueil, *La jeune fille et le haschache*, il n'y a aucune différence fondamentale de structure entre ces nouvelles et le roman. Le seul critère de distinction sera celui de la longueur. Nous garderons la distinction faite justement par le terme qui, en arabe, désigne le mot nouvelle, à savoir قصة قصيرة qui, mot à mot, se traduit par *histoire courte*, et nous retrouvons également le *short story* de l'anglais.

Ce que nous affirmerons, par contre, c'est qu'il ne s'agit pas de contes, comme l'écrit J.J. Luthi³². Non qu'il n'y ait pas du conteur chez Cossery, mais ce n'est, à notre sens, qu'un aspect de sa prose, qui existe aussi bien dans les romans que dans les nouvelles.

Les cinq récits qui composent ce recueil de poèmes ainsi que le premier roman sont de la même veine. Nous ressentons en les lisant qu'une même inspiration les écrit : aucun des personnages ne sort du petit peuple égyptien, de cette partie du peuple la plus misérable. Ces textes contiennent la description souvent minutieuse du quotidien de ces *exploités* minutieusement décrits par Claudine CHONEZ : *On voit vivre les gens [...] avec l'espèce de profondeur et d'atroce pureté que donne le dénuement, le dépouillement absolu [...] Ces miséreux-là n'ont que faire de l'anxiété et des débats métaphysiques : il s'agit de durer jusqu'au lendemain, de travailler pour manger et boire, faire l'amour si possible, et puis de recommencer inlassablement*³³.

³² Dans son *Introduction à la littérature d'expression française en Egypte*, (Paris, Edition de l'école, 1974), il inclut et les nouvelles, et le roman *La maison de la mort certaine*, dans la rubrique "Le conte" de son chapitre IV et il qualifiera, plus loin, *Les fainéants dans la vallée fertile* de "Premier roman de Cossery". En même temps, dans son ouvrage *Le français en Egypte* (Beyrouth, édition Naaman, 1981), il qualifie *Les hommes oubliés de Dieu* de recueil de contes.

Par ailleurs, c'est très couramment que nous voyons, employés indifféremment, les mots "conte" ou "nouvelle". En particulier, nous avons remarqué cette indifférenciation chez Nada Tomiche dans son *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne* (Paris, Maisonneuve et Larose, 1981). Pour notre part, le mot "conte" semble receler une connotation d'irréalisme voire d'in vraisemblable qui ne correspond pas à l'œuvre de Cossery qui, même dans ses aspects les plus étranges, reste toujours parfaitement inspirée du réel.

³³ CHONEZ, Claudine, "Les oubliés d'Albert Cossery" In : *Les nouvelles littéraires* du 13/07/1984, p.03.

La dénonciation de la misère rapproche ces deux œuvres. Elles sont unies également par la parole donnée aux miséreux eux-mêmes, aux *oubliés*. *Les hommes oubliés de Dieu* dira Henri Miller nous donne en cinq raccourcis un avant-goût du mordant et de la ferveur de Cossery [...] C'est le genre de livres qui précèdent les révolutions et engendrent la révolution, si au moins la langue de l'homme possède un quelconque pouvoir. Cossery y donne la parole à ceux qui en sont le plus dépourvus. Naturellement ils ne parlent pas comme des professionnels de l'agitation [...] leur langage est enfantin, simple jusqu'à la sottise, mais gros d'un sens qui, s'ils le comprenaient, feraient trembler et frissonner ceux qui sont au pouvoir³⁴.

Nous étudierons ces œuvres dans le détail. Nous aborderons d'abord les nouvelles que nous qualifierons d'événementielles : nous y voyons la relation d'événements annoncés d'ailleurs par les titres de deux nouvelles "Le facteur se venge" et "Le coiffeur a tué sa femme", par opposition à la seconde nouvelle du recueil, "La jeune fille et le haschache" qui, elle, serait plutôt un tableau qui fait la présentation d'un état. Nous examinerons cette nouvelle à part. Nous étudierons enfin le roman *La maison de la mort certaine*.

1- Les nouvelles événementielles

Ces nouvelles se présentent comme de véritables narrations composées différemment. Ce qu'elles ont en commun, outre leur même source d'inspiration, c'est cette espèce d'emboîtement de narrations les unes dans les autres. Il s'agit en effet, la plupart du temps, d'histoires imbriquées, à tiroirs ; il serait toujours possible d'en extraire une histoire à part entière qui pourrait se suffire à elle-même, sans que cela n'empêchât le déroulement de la nouvelle matrice. C'est d'ailleurs le procédé sur lequel est construit *Les âmes mortes*. Seulement, la comparaison sur le plan de la structure s'arrête à ce niveau car, autant Gogol est strict et

³⁴ MILLER, Henri, *Accent* 1945, cité par P. J. OSWALD sur la couverture de son édition de *Les hommes oubliés de Dieu*, Paris, 1971.

progressif de façon très ordonnée dans sa composition, autant Cossery est libre de suivre jusqu'au bout la liberté de ses personnages.

a. **Le facteur se venge**

Il fait chaud, très chaud. Dans la rue de la Femme-Enceinte, les habitants vivent dans un dénuement absolu ce qui constitue une sorte de protection car les pauvres n'ont plus rien à perdre. L'atmosphère est décrite dans ces termes : *Le soleil ruisselait avec une telle abondance qu'il semblait vouloir détruire toutes les ombres, s'imposer partout, au dehors, au-dedans, malgré les façades, incendier les retraites, les demi obscurités, là où les hommes s'étaient réfugiés pour fuir la masse meurtrière de ses rayons* (Les hommes oubliés de Dieu, p.19)

Malgré cette chaleur qui pèse, qui abrutit le lecteur en même temps que les personnages, nous nous retrouvons rapidement engagés dans les deux énigmes sur lesquelles la nouvelle est construite, et qui permettent un double suspens.

L'une des énigmes est constituée par l'arrivée d'une lettre recommandée pour le repasseur Hanafi : c'est un véritable événement. L'autre, c'est le secret du facteur Zouba. Les deux énigmes sont menées par le facteur : Hanafi ne sachant pas lire reste à la merci de Zouba pour connaître le contenu de sa lettre. C'est en cela que J.H BORNECQUE dit à propos de cette nouvelle : *Dès les premières lignes [...] l'on reconnaissait un écrivains-né ; un écrivain qui maniait à sa manière moderne les deux grands ressorts du théâtre grec, adoptés par Racine : La terreur et la pitié*³⁵

En effet, Hanafi est prostré dans l'engourdissement, le sommeil. Zouba, sans pitié, essaie de l'en extraire en exerçant sur lui la terreur de la surprise. C'est une lutte sans merci qui durera le temps de la nouvelles et qui se résoudra finalement par la victoire de l'inertie après avoir obligé

³⁵ J. H. Bornecque, op. cit.

la victime et le lecteur à subir longuement l'angoisse du doute et de l'attente. La nouvelle présente, tout au long de sa trame, une suite ininterrompue de réveils et de chutes, une alternance incessante entre le dévoilement progressif des énigmes. Les interventions extérieures sont simplement descriptives ou explicatives.

Ainsi, par exemple, après une première interruption de la première énigme, par la description du coiffeur et de sa situation dans le quartier, et après plusieurs essais de la part de Hanafi pour refuser cette lettre recommandée dont *l'histoire lui paraissant invraisemblable, quelque chose comme un guet-apens [...] le facteur allait montrer à cet ignorant de repasseur de quoi il était capable*³⁶. La nouvelle est coupée ainsi par un morceau de bravoure d'humour, si nous pouvons dire, une véritable cadence au sens musical du terme, telle la cadence d'un concerto qui vient reprendre ses thèmes tout en les développant de façon nouvelle et improvisée. Nous ne pouvons résister au plaisir de la faire entendre :

Par mesure d'hygiène, ils [Les habitants de la rue de la Femme-Enceinte] avaient dû bannir un certain nombre de bruits néfastes, dans l'ordre naturel de la rue. Ce furent les vendeurs ambulants qui, les premiers, souffrirent des représailles. Car ces êtres barbares arrivaient dès six heures du matin et criaient comme des prostituées leurs ignobles comestibles qu'ils comparaient, sans pudeur, à des fruits rares. Dans ces conditions, le sommeil matinal, si cher à nos paisibles habitants, devenait un luxe très compliqué, une espérance d'un genre fabuleux [...] Les exemples de férocité envers les délinquants abondaient. Comme, entre autres, ce marchand de légumes qu'on trouva un beau matin renversé sur sa baladeuse dans l'attitude d'un homme qui fait semblant de dormir mais qui est tout simplement mort.

[...] Le marchand de légumes avait succombé, paraît-il, sous la pression trop forte d'un pot de chambre en terre cuite que lui avait lancé sur la tête, de la fenêtre de son taudis, Radwan aly, l'homme le plus pauvre du monde. Et voici où se nichait le trait humain : le pot de

³⁶ Pp. 12 et 13

chambre en terre cuite avec lequel Radwan Aly avait assommé le marchand était son seul et unique meuble et il l'avait sacrifié pour sauvegarder le sommeil matinal de toute la rue. Devant un pareil sens du sacrifice, les gens de la police eux-mêmes demeurèrent confondus (*Les hommes oubliés de Dieu* ; pp.13 et 14).

Sans reprendre tous les aléas du dévoilement de ces énigmes, nous verrons directement leur dénouement. Les deux seront résolues au profit du repasseur qui représente le petit peuple démuné absolument de tout, et que rien, de ce fait, ne peut atteindre. Ce petit peuple triomphe parce qu'il sait opposer à tout un sommeil, non pas "réparateur", car il n'y a rien à réparer, mais un sommeil qui est la consistance même de la vie : dormir, se droguer, cultiver la léthargie, et ne se réveiller que pour rire.

Comment le repasseur triomphe-t-il ? Et d'abord, quel était le premier problème que contenait la lettre recommandée ? Le courrier contenait une menace de saisie émanant du propriétaire de la boutique d'Hanafi qui ne paie plus le loyer depuis longtemps.

- Il me fera saisir ? Et puis après ? [...] Mais il n'y a rien dans la boutique.

Cette constatation était nettement élémentaire. On n'avait pas besoin de se fatiguer les yeux pour s'apercevoir que cette boutique dégénérait lentement en désert. (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.16)

Quant à la seconde énigme, il s'agit du sacrifice, de la gloire cachée mais certaine du coiffeur. Sacrifice, parce qu'il tenait secret jusqu'à ce jour tout ce qui faisait à ses yeux sa grandeur. Il supporte les moqueries et les rebuffades impitoyables des habitants sans abandonner sa fonction, ni son uniforme parce que, malgré son air d'*un produit falsifié de l'espèce humaine*, il se sent et se sait supérieur à tous ces ignorants qu'il a pour tâche de servir et d'instruire.

Songe donc, Hanafi, que j'ai là, dans ce sac, tous les secrets du quartier. C'est quelque chose cela, n'est-ce pas ? [...] Je pourrais peut-être les jeter dans un égout. Mais non, je préfère m'instruire

de leur contenu, délirer sur leurs textes et savoir où vous en êtes encore de votre absurde existence. Tu te rends compte de mon importance maintenant ? [...] Pas un d'entre vous ne saurait déchiffrer l'une de ces lettres qu'il reçoit par mes soins. C'est toujours à moi de vous les lire. Tu me saisis maintenant ? Tous vos embarras, tous vos débordements, tous vos vices, je les connais dans leurs détails les plus mesquins et les plus dégoûtants (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.21)

Mais ce triomphe du facteur qui, en fait, se réduit à la possibilité de papotages, va se dégonfler devant le juron d'un enfant et le rire énorme de Hanafi qui le prolonge : l'enfant voyant Zouba, *le facteur destiné à toutes les tortures [...] lui lance un juron d'une obscénité originale*. Il faut noter ici que le prénom de Zouba est en principe un surnom de femme. L'attribuer à un homme signifie l'injurier et le traiter d'impuissant (selon les mœurs égyptiennes s'entend). Son nom appelle donc de lui-même les injures. Quant au juron proféré par l'enfant, il est *certainement la dernière trouvaille de Safrout, grand inventeur de quolibets, et qui enseigne aux enfants du quartier l'art subtil d'écouter la vie des gens par les moyens simples du geste impudique et de la parole* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.26)

Safrout dispense donc ce savoir et cet art de vivre aux enfants de la rue. Cet enseignement, précise le narrateur, reste la seule forme d'*instruction* qu'ils subissent. Safrout, fier de la science qu'il déploie, va jusqu'à demander au facteur le lieu où se trouve *l'institution qui délivre leurs brevets aux inventeurs* car il voudra, tout simplement, *faire breveter toutes les injures nouvelles que son cerveau ne cesse de produire malgré la morale, la police et toute la civilisation* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.24)

Ainsi par le simple rire, le facteur et ce qu'il représente, *la morale, la police et toute la civilisation* seront démythifiés. C'est l'échec du pouvoir qui veut "réveiller" le peuple, car telle était l'intention de Zouba. Le réveil ne peut se produire de l'extérieur. Nous verrons dès la prochaine nouvelle que si réveil il doit y avoir, il ne peut provenir que de l'intérieur, de soi-même. Ce n'est pas le sérieux ou la volonté de se prendre au sérieux qui poussera le peuple à se réveiller, le réveil, le véritable, ne peut provenir que de l'intelligence, et c'est une idée qui ne quittera pas Cossery tout au long de son œuvre. Mais ici, nous ne sortons pas encore d'une interminable sieste sauf pour rire. Aucune possibilité encore de réagir contre la chaleur qui pèse. Il n'en sera pas de même dans la troisième nouvelle du recueil.

b. Le coiffeur a tue sa femme

Cette nouvelle montre aussi une société de misérables. Nous changeons cependant d'atmosphère : c'est le soir et il fait froid. La ruelle Noire est sous l'emprise d'un crime ténébreux : l'empoisonnement d'une femme par son mari, Saadi, le coiffeur ambulancier. La nouvelle ouvre sur le portrait de Chaktour le ferblantier qui répare un broc de toilette. La vie lui semble *morne et sale, sans un bout de rêve* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.45). Le décor est marqué par la présence insistante d'ordures et de détritiques, par *une odeur d'urine et de bêtes mortes* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.46). Ailleurs dans la ville, la révolte des balayeurs, qui sont eux aussi liés aux ordures et à la poussière, est sauvagement réprimée par le gendarme Gohloche, représentant du pouvoir.

Dans cette nouvelle, il ne s'agit plus d'énigmes mais de questions que se posent les personnages, il ne s'agit plus de jeu mais de la résolution d'un problème fondamental. En fait, elle répond à la question : pourquoi Saadi le coiffeur a-t-il tué sa femme ? Ce récit est bien construit sur l'évolution de cette question et sa résolution dans l'esprit du personnage de Chaktour, le ferblantier. Il n'y a qu'à suivre

le cheminement de sa pensée en train de s'éveiller, et de s'interrompre, régulièrement, à l'occasion des divers épisodes intégrés, mais extérieurs à ce cheminement.

Trois personnages sont essentiels : Chaktour, misérable ferblantier, et son fils dont la présence est nécessaire à la description de la misère et au réveil de la conscience de son père. Gohloche³⁷, le gendarme bête et méchant, qui représente le pouvoir. Et enfin l'ensemble des balayeurs qui évoque la masse jusque-là résignée mais qui saura, ici enfin, se révolter et inventer la grève. D'autres personnages, plus ou moins importants, permettent la mise en forme de la nouvelle, et surtout, l'insertion de différentes narrations imbriquées.

Le point de départ de la pensée de Chaktour est concrétisé par une question : *Comment avait fait Saadi, le coiffeur ambulant, pour empoisonner sa femme ?* Faute d'éléments de réponse, cette question se transforme en une question subsidiaire, à savoir : *Qui est responsable de ce meurtre ?* Cette interrogation donne l'occasion à la générosité, aux sentiments fraternels, simples mais vrais, sur lesquels repose la personnalité de Chaktour : *Pauvre Saadi, tu me rasais si bien la barbe pour le morceau de pain que je te donnais. Qu'allons-nous devenir si tous les hommes comme toi sont en prison ?* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.46)

Un élément de réponse apparaîtra avec l'enfant de Chaktour. Insensiblement, la misère apparaît comme seule responsable puisque ce dernier commence à penser à la mort comme à une délivrance : *L'homme, tout en travaillant, pensait à la mort comme à la seule délivrance possible et il la désirait ardemment pour lui, sa femme, son enfant et toute la ruelle* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.38)

Mais avec l'apparition de l'enfant naît une scène inoubliable, extrêmement bouleversante, scène qui, d'ailleurs, tout en étant

³⁷ Ce prénom, Gohloche, est un ridicule surnom, bâti sur جحش (Gahch en égyptien) qui signifie petit âne.

nécessaire à la nouvelle dans son ensemble, pourrait parfaitement être détachée de celle-ci et constituer une nouvelle à elle seule. Elle est un chef-d'œuvre de sensibilité. C'est au cours de cette scène que l'enfant, avec toute sa naïveté et sa simplicité, authentique et donc profonde, posera la question fondamentale qui se transforme en interrogation métaphysique puisqu'elle débouchera sur la négation – indirecte – de Dieu.

Chaktour allait se remettre au travail lorsqu'il aperçut l'enfant. Celui-ci se tenait à l'entrée de la boutique, portant sous son bras la botte de trèfle qu'il venait d'acheter au marché. Et il regardait son père avec un air de reproche dans ses yeux tristes, comme pour lui rappeler quelque chose de grave dont l'homme ne se souvenait plus.

- Que m'apportes-tu là, petit ?
- C'est pour le mouton, père.
- Quel mouton ?

Comment donc ne comprenait-il pas ? L'enfant était prêt à pleurer, mais il refoula ses larmes et expliqua tout à ce père abruti par la misère, esclave d'une fatalité rigoureuse et cruelle.

- Le mouton de la fête, père. Je me suis occupé du trèfle. Maintenant, il ne te reste plus qu'à acheter le mouton.

[...] Chaktour regarda son fils avec étonnement et pitié. Il ne dit rien. Dans son esprit sans cesse tourmenté, il n'y avait plus de place pour une nouvelle douleur. Simplement, il se sentait écrasé par le geste de son fils ; car il comprenait maintenant que dans cet enfant – sa chair et son sang – se formait une misère consciente et réelle dont il ne s'était pas aperçu jusqu'ici et qui désormais resterait liée à la sienne [...]

- La fête n'est pas pour nous, mon fils, dit-il. Nous sommes pauvres.

L'enfant pleura, pleura amèrement.

- Que m'importe ; je veux un mouton.
- Nous sommes pauvres, répéta Chaktour.
- Et pourquoi sommes-nous pauvres ? demanda l'enfant.

L'homme réfléchit avant de répondre. Lui-même, après tant d'années d'indigence tenace, ne savait pas pourquoi ils étaient pauvres. Cela venait de très loin, de si loin que Chaktour ne pouvait pas se rappeler comment cela avait débuté [...]

L'enfant attendait toujours qu'on lui expliquât pourquoi ils étaient pauvres. Il avait cessé de pleurer, mais il y avait encore en lui beaucoup de larmes, toutes les larmes des enfants misérables dont les rêves sont trahis par la vie.

- Ecoute, petit, va t'asseoir dans un coin et laisse-moi travailler. Si nous sommes pauvres, c'est parce que Dieu nous a oubliés³⁸, mon fils.
- Dieu, dit l'enfant. Et quand se souviendra-t-il de nous, père ?
- Lorsque Dieu oublie quelqu'un, mon fils, c'est pour toujours (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.46 à 48)

C'est donc le *pourquoi* fondamental de l'enfant qui va véritablement réveiller Chaktour. Il commence en effet, à poser les questions qui lui permettront de parvenir à la conclusion d'un raisonnement : *Pourquoi Saadi a-t-il empoisonné sa femme ? Cette question le préoccupait gravement comme si elle était à la source de tous ses malheurs* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.50)

C'est en présence du gendarme, Gohloche, que Chaktour se pose cette question et ce sont les récits du gendarme sur la façon dont il a

³⁸ Cette phrase donnera son titre à tout le recueil de nouvelles.

écrasé une révolte de balayeurs qui feront *avancer* la pensée de Chaktour.

Le gendarme Gohloche est l'antithèse des personnages vus jusqu'à présent. Ignorant aussi, certes, mais de plus inauthentique. Il n'est pas simple, il se prend au sérieux. Voici le portrait que lui dresse le narrateur :

Le gendarme Gohloche était né bourreau. Il y avait dans son regard une bêtise qui tuait (p. 49) [II] personnifiait la méchanceté la plus haïssable : la méchanceté mise au service des grands de la terre. Une méchanceté monnayable. Elle ne lui appartenait plus. Il l'avait vendu à des gens plus compétents qui en usaient pour asservir et mortifier tout un peuple misérable. Il n'était plus le maître de sa méchanceté (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p. 52)

Nous remarquerons ici que cette antithèse entre personnages misérables et bons d'un côté, et représentants du pouvoir de l'autre, est l'une des caractéristiques de cette première écriture de Cossery même si la nuance entre bourreaux et victimes demeure infime à ce niveau de l'œuvre. Plus tard, dans *Mendiants et orgueilleux* par exemple, ou dans *Un complot de saltimbanques*, les représentants du pouvoir, les hommes de police, seront des personnages beaucoup plus complets, nuancés, et auront rarement des aspects négatifs.

C'est donc le récit de Gohloche qui va permettre à Chaktour de se poser à nouveau la question *Pourquoi* et de la lier à la première :

Le gendarme parti, Chaktour retomba dans ses pensées obsédantes. Cette révolte des balayeurs venait s'ajouter à son désarroi. Il s'agissait maintenant d'établir un rapport entre deux incidents de natures différentes, mais qui sont provoqués par le même esprit. D'après lui, le crime de Saadi et la révolte des

balayeurs ne pouvaient avoir qu'une même origine (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p. 61)

Avant de connaître la réponse que Chaktour fera à ses propres questions, Cossery nous fait assister à la réponse des balayeurs. Là aussi, il s'agit d'une petite nouvelle, bien finie, dans tous le foisonnement de la description et l'organisation des symboles qui la sous-tendent. C'est la découverte par des hommes, des véritables *prolétaires*, de ce qu'ils représentent pour ceux qu'ils servent. C'est la découverte de leur propre force, et c'est l'invention, par eux, sur le tas, de la grève. Le mot n'est pas donné, il n'est pas nécessaire, il est même inopportun pour un écrivain comme Cossery qui veut faire naître des hommes dans leur liberté, et non les faire vivre en appliquant des consignes et des mots d'ordre. Une véritable *manifestation* naît sous nos yeux, elle sera la seule action véritablement de masse décrite dans l'œuvre complète de Cossery³⁹. Elle pouvons y lire une caractéristique de la première écriture de l'auteur, une écriture militante où un salut collectif est possible :

Ces balayeurs des rues étaient ce qu'il y avait de plus misérable au monde. D'habitude ils étaient taciturnes et renfermés, mais ce soir on sentait qu'ils vivaient d'une façon inusitée et tragique. Une animation singulière les faisait remuer et parler avec autorité. Ils ressemblaient vraiment à des hommes. Il y avait beaucoup d'espoir qu'ils devinssent vraiment des hommes⁴⁰. Une volonté de révolte se manifestait en eux comme une puberté nouvelle. Et cette

³⁹ Une action semblable est présente dans *La maisons de la mort certaine*, mais elle sera restreinte à un groupe bien défini

⁴⁰ Ce passage nous fait penser à l'épigramme de Taha Hussein, *Clairvoyance* :

- Ne vois-tu pas que nos concitoyens n'obéissent plus à leurs politiciens aussi volontiers que naguère !
- Ils commencent à devenir des hommes.

puberté les rendait pour la première fois soucieux d'une vie meilleure [...]

Jamais encore ils n'avaient imaginé ce qu'elle [la rue] deviendrait sans eux, livrée aux ordures et à la poussière. Ils ne connaissaient pas tout leur mérite et jusqu'où la rue leur devait sa belle ordonnance et sa distinction. Mais ce soir, ils étaient décidés à tout, il s'agissait pour eux de ne pas mourir de faim (*Les Hommes oubliés de Dieu*, pp 55 - 57)

Comment Chaktour s'en sort-il pour répondre à ces pourquoi ? Cossery, très habilement, fait reprendre par Chaktour lui-même tout son cheminement et seulement après, le fait conclure :

- Crois-tu donc qu'il y ait entre ces deux faits un lien quelconque ? (il s'agit du crime de Saadi et de la révolte des balayeurs)
- Pas un lien mais une volonté. Une volonté si simple et que je sens partout autour de moi, mais que je ne parviens pas à identifier. Il faut que nous soyons plusieurs pour cela [...] Maintenant j'y vois plus clair, tellement clair que j'en ai peur. La faute en est à cette botte de trèfle. J'étais couché dans ma misère, étouffé par elle et ne pensant pas à la rejeter. Je ne comprenais pas la vie sans sa présence [...] Regarde cet enfant qui pleure. Il a sans doute froid, car il est nu sous sa robe. Il n'a pas mangé depuis ce matin. Mais c'est lui le porteur de miracles. C'est lui le sorcier de demain. Je me demandais tout à l'heure, effondré dans ma boutique : Qui sauvera l'enfant ? Eh bien l'enfant se sauvera de lui-même. L'enfant n'acceptera pas ce lourd héritage de notre misère. Il aura des bras assez forts pour se défendre. Voilà ce qu'annonce l'air autour de nous. (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.28)

Ainsi, il ne faut plus accepter la misère comme l'enfant ne veut pas accepter qu'il n'y ait pas de mouton pour son trèfle, comme l'enfant s'est révolté en pleurant, comme se sont révoltés les balayeurs en refusant de balayer. Il faut donc se révolter et non pas se demander qui

nous sauvera. Littérature d'espoir donc, l'avenir sera autre. Il suffit de se donner les mains pour changer l'ordre des choses. Cette nouvelle inscrit pleinement les premiers textes de Cossery dans une littérature militante, une littérature édifiante. Une seule issue, même mineure et fragile, se présente : c'est le rêve d'un enfant qui a acheté une botte de trèfles pour le mouton de la fête. Celle-ci, bien sûr, est un idéal inaccessible pour ces hommes oubliés de Dieu, et son père Chaktour ne lui laisse aucun espoir. L'enfant est certes présenté comme *porteur de miracles* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.47) qui apportera par sa révolte future chaleur et vie, mais la fin fait planer sur cet espoir un silence oppressant : *il y eut un silence qui s'étendit très loin, jusqu'au fond des ruelles boueuses. Le vent s'était arrêté de souffler. La misère du monde était au bout de son destin* (*Les Hommes oublié de Dieu*, p.64). Alors que le vent semblait encore vouloir chasser toute cette puante misère (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.61), il rejoint ici le silence, l'indifférence du monde. Ce n'est donc pas un hasard si la nouvelle se place sous le signe de la nuit : « *il y avait la nuit, mais dans la nuit on décelait la présence d'autre chose, d'une chose qui était plus noire que la nuit : l'âme triste des hommes* » (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.61). La nuit érode d'ailleurs toutes les manifestations de la lumière. En l'absence de soleil, la lumière des réverbères se fait insistante. Mais en même temps, ceux-ci rejoignent la nuit car ils font partie de l'ordre social oppressant, et dilapident *leur clarté officielle* dans laquelle un passant regarde tout au plus *une pièce de monnaie fausse* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.61). Le pouvoir, par mépris, par méchanceté, empêche ce gaspillage de profiter aux démunis : *La boutique n'était éclairée que par ce réverbère qui lui faisait face. Le gendarme, arrêté devant la porte, repoussait cette unique clarté qui venait s'écraser sur son dos*. La nuit n'est du coup ponctuée que de *quelques mauvaises étoiles* tandis qu'*un ciel bas et sordide pesait sur les toits des masures et obligeait [les hommes] à ramper sur le sol boueux* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.60). Les

balayeurs ne sont éclairés que par la *mince lueur* d'une feuille de papier qui flambe et s'éteint aussitôt, dégageant une *chaleur fugace* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.54) qu'on peut lire comme l'icône de ce texte.

Le coiffeur a tué sa femme nous paraît être une pièce maîtresse dans cette première écriture d'Albert Cossery. Elle l'est d'abord par sa construction, libre mais d'une implacable logique. Elle l'est aussi par ses scènes et évocations poignantes mais non larmoyantes : celle du père devant son fils, celle des balayeurs devant eux-mêmes, devant leur propre naissance au sein de l'humanité. Elle l'est encore par sa poésie qui naît, qui s'exhale sans se dire de ces scènes-mêmes. Elle l'est enfin par l'écho qui la prolonge une fois la lecture achevée.

c. **Danger de la fantaisie**

L'intérêt de cette nouvelle est d'abord dans l'apparition d'un personnage qui, par son appartenance sociale et son individualisme, préfigure en quelque sorte les personnages de *Mendiants et orgueilleux*. Tewfiq Gad est en effet pauvre, mais son origine sociale est bourgeoise. C'est lui qui choisit de vivre dans la misère. Voici le portrait qu'en fait le narrateur au début de la nouvelle :

Cet intellectuel raté ignore la véritable misère ; la misère absurde et immuable qui prend les hommes à leurs naissances. Sa misère à lui est encore une fantaisie passagère et non inéluctable. Elle est voulue par lui qui s'est laissé aller à elle. Il peut s'en débarrasser comme d'une chose qu'on jette. Mais eux, ils ne peuvent pas (p.89)

Tewfiq Gad est le premier personnage de nouvelle qui sort de la masse du petit peuple. Il appartient déjà à *la seconde écriture* de Cossery même si l'ensemble de la nouvelle dont il est un des personnages fait partie toujours de *la première écriture*, ardente, fouguese et militante.

Face à Tewfiq Gad, misérable mais lettré, se trouve Abou Chawali, véritable pauvre et *expert en misère*, pourrions-nous dire, puisqu'il est professeur de mendicité, et qu'il prend du reste son rôle très au sérieux. Toute la nouvelle est construite sur l'affrontement des thèses contraires des deux personnages.

Tewfiq Gad, qui a les moyens de voir les choses avec détachement, peut se permettre de jouer au psychologue. Il est partisan de la fantaisie dans le domaine de la mendicité et justifie sa thèse :

Il avait compris combien ces êtres-là n'aimaient pas être dérangés dans leur vision optimiste du monde, par l'étalage prémédité de trop affligeantes misères [...] cela éveillait en eux de vagues remords et les rendait d'une méchanceté incroyable [...]

Mais le lettré Gad avait trouvé le moyen de remédier à cet état humiliant qui faisait de la mendicité un travail humiliant et barbare. Il avait simplement supprimé la pitié comme moyen tactique [...] Dorénavant les pauvres ne devront plus provoquer de la pitié mais de la sympathie [...] Aussi cette race de pleurnicheurs incurables, aux couleurs criardes et à l'aspect mortel, devrait disparaître et faire place à une foule de petites créatures habillées comme des poupées de sucre, et aux attitudes naïves et charmantes. Par leur maintien et leurs gestes pleins d'une grâce exotique, elles sauront établir chez le client un courant de sympathie vite récompensé (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.77-78)

A cette nouvelle école, Abou Chawali, intransigeant, oppose la thèse du réalisme. Il répugne, lui, à toute fantaisie. Il faut bien dire que pour lui, il ne s'agit pas tant de faire école dans la mendicité – bien qu'il tienne une école – que d'apprendre à des enfants à gagner de quoi ne pas mourir de faim. Il ne s'agit, chez lui, ni d'un jeu, ni de la pratique d'une théorie. Il s'agit de combler la faim :

Abou Chawali, lui, était partisan du réalisme le plus cru, le plus dénué de complaisance, celui qui prend les clients à la gorge, les étouffe et les rend inaptes à tout genre d'optimisme. Il lui fallait des créatures rassemblant en elles les pires mutilations corporelles, souillées par mille maladies contagieuses inguérissables. En somme une matière humaine qui fût en mesure d'apitoyer les cœurs pourris et les consciences tarées de l'humanité repue [...] croit fermement à la vertu de l'effroi. La force des pauvres est dans leurs guenilles et dans leur face de suppliciés. On ne peut leur arracher cette force [...] C'est avec elle qu'ils se défendent contre le monde criminel des puissants, et c'est avec elle également qu'ils parviendront à impressionner ce monde, à le ruiner dans sa sécurité et son bien-être. (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.83)

L'école de Tewfiq Gad est celle du pittoresque, de l'exotique. Tewfiq Gad garde son détachement d'ancien bourgeois : l'exotisme est toujours extérieur. Abou Chawali, lui, sent bien ce que signifie exactement le pittoresque : c'est l'inauthenticité. Se déguiser pour mendier, cacher sa véritable pauvreté, c'est en quelque sorte se prostituer, non plus de façon provisoire et par absolue nécessité, comme l'est finalement toute forme de mendicité. C'est se prostituer de façon *fondamentale* et sans doute irréversible, sans se *déguiser en saltimbanque pour avoir le droit de vivre. Veux-tu leur faire croire que nous sommes heureux ?* demande-t-il à Tewfiq Gad. Il faut que *nos enfants traînent dans la rue comme de vivants reproches* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.90) s'opposant à toute forme de changement pouvant affecter la mendicité.

C'est qu'Abou Chawali a un idéal. Au fond, s'il est si attaché à la réalité de la misère, c'est pour pouvoir en sortir un jour. Il ne s'y complait pas. Il *portait en lui, profondément enracinée, une idée sociale, pleine de sombres révoltes* (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.76) Il sait qu'il faut la

lente marche du temps pour préparer l'éclatement qui délivrera les pauvres.

Aux deux thèses correspondent respectivement deux objectifs. La fantaisie ne peut avoir qu'un objectif immédiat, plus exactement, elle n'a nullement besoin de considérer l'avenir. Son lieu d'élection est l'ici et le maintenant. Comme l'individualisme représente l'immédiat dans l'espace de l'humanité, la fantaisie ne peut excéder l'immédiat dans l'espace et le temps. Comment trouver une image plus flagrante et plus comique à la fois que celle qui, à la fin de la nouvelle, désigne cet avenir de bourgeois, pauvre par fantaisie, qu'un Tewfiq Gad : atteint de diarrhée chronique, celui-ci doit à chaque fois courir jusqu'aux latrines publiques, ses *scrupules d'homme cultivé* l'empêchant de *faire ses besoins en plein air*.

Cette nouvelle, par la mise en scène de l'affrontement entre la fantaisie et la réalité, confirme la thèse des autres nouvelles, à savoir, la nécessité d'un changement dans l'ordre des choses, d'une révolution. Ce qui est caractéristique de la première écriture de Cossery dans cette nouvelle, c'est le refus de la fantaisie. En effet, la seconde écriture sera justement un appel sans limites à toute fantaisie et un refus absolu du sérieux.

Mais ce signe de la première écriture revient dans la nouvelle suivante avec d'autant plus de force que celle-ci nous présente la transformation d'un homme, fantaisiste jusque là, et qui tout d'un coup prend conscience du sérieux qu'il faut accorder aux choses et de l'urgence qu'il y a à les modifier.

d. Les affamés ne rêvent que de pain

Les affamés ne rêvent que de pain évoque à son tour une réalité atroce et chimérique (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.89), peuplée de *vagues échantillons de l'humanité crasseuse* (*Les Hommes oubliés de*

Dieu, p.90) qui habite des maisons qui tombent en ruine – un leitmotiv d'Albert Cossery⁴¹.

Tout l'intérêt des *Affamés ne rêvent que de pain* se trouve dans cette prise de conscience de la *réalité tangible* par cet homme, Sayed Karam, qui jusqu'alors ne s'était soucié que de lui-même et de son originalité.

Comme dans *Le coiffeur a tué sa femme*, c'est le cheminement d'une pensée, plus exactement ici d'une méditation, qui constitue l'armature de la nouvelle. Toute cette méditation est accompagnée du clair de lune qui fait apparaître les choses et permet à Sayed Karam d'y voir plus clair. La nouvelle baigne ainsi dans un halo poétique qui, loin de gêner le propos, le rend au contraire plus décisif. Le clair de lune est si clair, si insistant, qu'il empêche la méditation de se transformer en pure rêverie, qu'il oblige à voir la réalité comme en plein jour.

Nous rencontrons dans cette nouvelle, la dernière et la plus longue du recueil, beaucoup de symboles. En ce sens, elle prend parfois l'aspect d'un conte. Ainsi le début dresse un tableau quasi féérique de l'état du monde. C'est le clair de lune qui permet la vision de ce tableau comme pour préparer le lecteur à la concentration de l'action, notamment l'évolution de la vision du monde de Sayed Karam à partir du spectacle qu'offre une seule rue.

La clarté lunaire donnait l'impression d'un jour singulier, venu là exprès pour surprendre la honte des hommes. Ils étaient nombreux, les hommes, et la terre si petite ! Et chacun d'eux cherchait quelque part où être seul, où pouvoir se cacher (*Les Hommes oubliés de Dieu*, p.93)

Qui est Sayed Karam ? Dans l'univers romanesque d'Albert Cossery, chaque personnage est en général établi de façon singulière et se suffit à lui-même. Il est frappant donc que Sayed Karam soit défini par rapport à quelqu'un. Avant sa transformation, il apparaît dans sa lutte

⁴¹ Que l'on retrouve également dans *La maison de la mort certaine*.

concurrente avec le jeune Adri, et au cours de sa transformation, il est soutenu et encouragé par son amie Raya.

Adri, jeune étudiant de droit, se promène chaque soir sous les fenêtres de la petite Sattuta, afin d'attirer son attention, mais il ne se promène pas seul. *Il était nu-tête, sans veston, et tenait en laisse sa chèvre Lisa qui ressemblait à un lévrier rachitique (Les Hommes oubliés de Dieu, p.94).* Sayed Karam l'observe de sa fenêtre :

Le spectacle extravagant d'un amoureux promenant sa chèvre sous la fenêtre de sa bien-aimée l'irritait, non par son côté absurde et insolite, mais justement par la somme d'originalité qu'il y trouvait [...] Sayed Karam croyait que la beauté qu'une vie singulière était sa propre de ce monde et qu'elle lui avait été dévolue dès sa naissance. Il ne pouvait tolérer qu'un autre s'offrît le luxe d'une existence bizarre et surtout dans le même quartier [...] Il avait l'impression qu'un autre respirait à sa place, tandis que le lui regardait faire sans bouger (*Les hommes oubliés de Dieu, p.95*)

Le seul recours devant cette concurrence sera le mépris de la part de Sayed Karam et le rappel des prouesses passées. Ce sera l'occasion pour l'auteur d'insérer une histoire dans l'histoire. Il s'agit de l'épisode du vieux et jaloux Ramadan, propriétaire d'un four à pain, et de sa jeune et belle femme. Sayed Karam, voulant profiter de la belle Hamra lancera, en pleine nuit, une alerte au feu à propos d'*un four à pain* que le vieux Ramadan comprendra comme voulu, laissant la place au jeune farceur pour aller sauver son four.

Le plus étrange dans cette histoire reste encore à dire, car Sayed Karam ne se contenta pas de posséder Hamra seulement cette nuit-là. A plusieurs reprises, et durant des mois, il recommença la même blague, et chaque fois le vieux Ramadan se laissa faire [...] Parfois Sayed Karam, accourant avec son air effaré de circonstance, le trouvait à sa porte, prêt à partir, et ne lui disait

rien. Il n'avait qu'à se montrer seulement, l'autre comprenait seul et s'en allait éteindre son four à pain (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.100)

Le jeune Adri, quant à lui, *mésestimait complètement* Sayed Karam car, pour lui, ce dernier *plagiait la personnalité de quelque héros de théâtre, s'appropriait leurs manières, puis venait faire l'extravagant devant un groupe de personnes inexpérimentées. Tandis que lui, Adri, bien que jeune encore, ne créait que du neuf et de l'inédit* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.101)

Mais au fur et mesure que la nouvelle progresse, la réalité prend revanche. Peu à peu, la rue, *éclairée par le visage fatigué de la lune lente et grave* va véritablement se personnifier : elle meurt, la rue, et elle meurt comme un être vivant. Et Cossery, qui atteint ici de façon certaine la poésie, nous fait assister à cette agonie de la rue :

On aurait dit que la rue s'était tuée à force de souffrance, et qu'elle venait seulement de mourir après une longue agonie. Elle était vieille, la rue, et boiteuse, et toute tordue par l'âge. Quelques-unes de ses maisons tombaient déjà en ruine. Des années durant, elle avait abrité la vie médiocre des hommes. Et maintenant, les hommes l'avaient choisie pour exprimer toute leur lassitude. Nue sous l'énorme clarté de la lune, elle disait tout ce que les hommes cachaient au fond d'eux-mêmes : des espoirs tellement petits et des haines tellement grandes. Elle ne pouvait plus rien cacher, elle criait sa misère par tous les coins (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.104)

Ainsi, c'est la réalité qui vient à lui, c'est la matière qui l'appelle. La transformation de Sayed Karam n'en sera que plus profonde. Tout d'un coup, il voit. Il ne se force pas à changer en vertu d'une théorie, d'une morale, ni même de sa propre volonté. La volonté viendra par la

suite. Pour l'instant, c'est la matière humaine qui agit sur lui, qui se fait avoir enfin par lui.

C'était là le produit calme de la matière et non les lubies d'un cerveau échauffé. La matière travaillée, pétrie et usée par les hommes qui lui avaient insufflé leur âme. Dans chaque pierre du chemin, on pouvait discerner leur image hagarde et apeurée. La rue exprimait la troublante angoisse d'une collectivité ; elle n'était pas un individu orgueilleux qui se raconte. Elle était humaine et grande dans sa détresse, parce qu'elle criait la douleur de toute une multitude (*Les hommes oubliés de Dieu* p.104)

Sayed Karam, qui *avait toujours regardé les hommes à l'état de spectateur* et à qui il *n'était jamais venu à l'idée qu'un spectateur pouvait souffrir* réalise donc ce qu'est la vie de fait, la vie des hommes, de la collectivité des hommes. La *réalité*, la collectivité des hommes a eu raison de l'individualisme. L'étonnement peut naître alors dans l'esprit de Sayed Karam : *c'était donc là toute la vie des hommes ?* Cette question constitue chez Sayed Karam le signe de sa nouvelle humanité. Il *restait ébahi devant la sincérité froide de la rue trempée de lune. Un sentiment humain, tout nouveau, s'infiltrait en lui et qu'il n'essaya pas de rejeter* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.108)

Tout ceci prendra forme avec l'arrivée de Raya. Raya représente à l'état pur ce que Sayed Karam est en train de devenir, ce vers quoi il tend : elle est le dévouement, l'abnégation, la compassion et l'amour. Le visage de Raya étant la seule réalité essentielle de sa vie, c'est ce même visage qui diffusera la force capable d'accomplir sa métamorphose au personnage et de le guider loin de l'égoïsme barbare, vers les hommes, non plus pour les étonner mais plutôt pour les aider. *Le monde n'a pas besoin de grandes choses*, remarque Sayed Karam en pleine mutation. *Les hommes ont faim, Raya ; et les affamés ne rêvent que de pain. Tout le reste est folie* (p.118) d'où le titre de la nouvelle. Tant qu'il y aura des affamés, impossible

d'aller plus loin. C'est la pierre d'achoppement qui sera toujours là, présente, pour qui justement ne veut pas la voir. La seule solution est de choisir l'action. Et vivre devra signifier combattre. Sayed Karam, qui a trouvé le vrai sens de l'existence, peut alors se permettre de s'évader dans le symbole. Pour mieux le guider dans son entreprise, Raya s'accepte elle-même comme symbole :

Je sais qui tu es maintenant. Tu es la chair martyrisée du peuple, tu es le sang malade du peuple, et ton visage creusé par la souffrance n'est que le reflet accablant de la misère du peuple. [...] Chaque fois que tu rencontreras sur ta route un enfant déguenillé qui a faim et froid et qu'à sa vue ton cœur frémira de révolte, je serai près de toi. L'enfant qui pleure parce qu'il a faim et froid ça sera moi. L'homme accablé de soucis et qui ne sait où aller ça sera moi (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.181)⁴²

Comme dans les autres nouvelles, la nuit est dominante dans *Les affamés ne rêvent que de pain* et la clarté lunaire qui illumine *cette vraie nuit opaque* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.89) est très fragile. Quelquefois elle est *splendeur* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.92) qui rappelle l'enfance lointaine, et qui peut aussi faire songer à la *reine dénudée d'un royaume charnel* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.93). Pour Barsoumi le croque-mort, le clair de lune tapisse les murs de son taudis et les rend *transparents et comme franchissables* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.107). Mais le plus souvent, le clair de lune est dysphorique : il personnifie *la minorité privilégiée de ce monde, la force tyrannique* qui écrase les déshérités qui sont *de pauvres réverbères* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.110). De façon plus générale, la lune montre la réalité de la rue, *le naufrage émouvant des hommes* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p. 99). D'où le visage fatigué de la lune *lente et grave* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.98), tandis que la rue prend un aspect de *sincérité froide* (*Les*

⁴² Nous retrouvons dans cet extrait, ainsi que beaucoup d'autres, les talents du, auteur des *Morsures*.

hommes oubliés de Dieu, p.101). C'est aussi la clarté lunaire qui dissout les objets théâtraux *dans son eau vertigineuse* pour les rendre *problématiques et illusoires* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.95). La lune se confond sur ce pont avec Raya, qui avait un *visage pâle, sans fards* qui ne présente *aucun artifice* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.102)

Les affamés ne rêvent que de pain termine le recueil de nouvelles et le conclut. En effet, cette nouvelle concentre en elle, dans l'évolution intérieure d'un seul personnage, le propos général de toutes les nouvelles précédentes. Il n'y a plus d'affrontement, il y a rencontre : *la morale* en serait que si deux individualismes ne peuvent que s'opposer, deux altruismes ne peuvent que se rencontrer : l'affrontement jaloux entre Adri et Sayed Karam, une double figure de l'artiste, s'efface. Ce dernier rencontre Raya dans un même amour des *autres*. *C'est en les aimant beaucoup, tous les pauvres, les souffrants et les opprimés, que tu m'aimeras le plus fort*, lui signifie Raya. Littérature édifiante s'il en fut. La fin de la nouvelle reste, en sens, exceptionnelle chez Cossery – même au sein de la première écriture – par son timbre affirmatif. L'espoir collectif, qui se manifeste dans toutes les œuvres de cette période, est ici plus qu'un espoir. Il est déjà la récolte des fruits de la lutte. *L'aube se leva sur un quartier régénéré qui n'acceptait plus la vie telle qu'elle était, mais voulait la dominer, la rendre plus hardie et plus belle* (p.119)

2- Une nouvelle dépourvue d'événements : La jeune fille et le haschache

Cette nouvelle se présente d'une façon tout à fait différente des autres nouvelles du recueil. Elle apparaît sous la forme d'un tableau, d'une séquence qui aurait pu faire partie d'une œuvre plus large. A vrai dire, elle serait véritablement une *nouvelle* dans ce sens qu'elle ne se réduit pas à un petit roman. Nous avons l'impression qu'elle veut *impressionner* plutôt qu'elle ne veut dire ou informer. D'ailleurs, elle est la plus courte œuvre du recueil (douze pages à peu près, alors que les autres récits comptent presque le double)

La jeune fille et le haschache est aussi en rupture de ton avec les autres nouvelles. Si on la considère selon le partage que nous avons établi de l'écriture de Cossery, elle apparaît neutre ; elle est autre, elle se situe en-deçà de cette double écriture. C'est dire qu'elle ne proclame ni ne condamne l'individualisme bien qu'elle ne nous présente qu'une relation de circonstance entre deux individus. Ses deux personnages ne s'appartiennent pas tout à fait au moment où on les peint : l'une est envoûtée par sa découverte du plaisir charnel, l'autre est absent, en manque de drogue. Néanmoins, cette œuvre, et par le fait même qu'elle soit en rupture de ton avec l'ensemble auquel elle appartient, prépare, annonce surtout, la seconde écriture de Cossery ainsi que certains thèmes qui lui seront chers.

Dès l'abord, nous sommes en pleine situation. La nouvelle s'ouvre sur une scène érotique : le plaisir éprouvé par une jeune femme, Faïza, nous est donné à lire. Nous pouvons dire, malgré la présence de certains poncifs propres à ce genre de scènes, que le passage est assez réussi grâce, notamment, à certaines images comme celle de la ville et du Nil :

Faïza était toute saisie par le tumulte soudain de ses sens en délire. Elle se sentait croître, se multiplier à l'infini [...] C'était comme une ville qui s'étalait, s'agitait paresseusement en elle ; une ville orientale, avec ses palais, ses lumières (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.33)

A partir de là, la nouvelle se construira sur les essais que fait Faïza pour réveiller son compagnon, Mahmoud, pour le ramener à elle, hors de sa léthargie. Ceci engage un véritable langage de sourds entre les deux personnages. Faïza, malgré une bonne volonté évidente, n'arrive pas à ranimer son compagnon qui est tout à fait hors de la réalité sociale, sa vie ne se constituant que de sommeil et de drogue : *L'étreinte desserrée, il retomba dans sa léthargie coutumière [...] Il n'y avait plus en lui que sommeil et qu'étrange hébétude*(*Les hommes oubliés de Dieu*,p.32). Pour

Faïza, toute la journée se passe dans l'attente de ces nuits dans la chambre de la terrasse. Quant à Mahmoud, tout ce qu'il fait est réalisé à travers un rêve.

Aux essais de réveil de Faïza vont correspondre deux songes. Un cauchemar et un rêve habituel. Les deux visions mettent à jour, pour Mahmoud lui-même et pour le lecteur, ce sur quoi s'établit la vie de ce marginal.

Le cauchemar est certainement dû au manque de drogue : voilà cinq jours qu'il se trouve *sans la moindre parcelle de haschich*. Mais peu lui importe ce cauchemar, ce qu'il voudrait c'est retrouver le sommeil. La jeune fille, qui ne peut comprendre, l'en détourne en lui posant ces questions d'ordre social, exactement du domaine dont Mahmoud ne cherche qu'à s'abstraire :

- [...] Comment vis-tu ?

Mahmoud ne voudrait pas répondre, mais cette dernière question le remue imperceptiblement. Comment vit-il ? Vraiment extravagante, cette question. Il a conscience qu'elle doit avoir une réponse, mais ne peut l'affirmer. Non, il ne savait pas comment il vivait. Et c'était très bien ainsi. Il était très content de ne pas le savoir. (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.38)

Quant au rêve habituel, il est une sorte de vision paradisiaque où se mêlent amour charnel et haschich. Par ce rêve, il s' imagine dans un four à pain. Les *grands pains que le maître boulanger venait d'aligner ainsi prenaient des airs de chair vivante, se gonflaient, se gonflaient jusqu'à se muer en croupes de femmes grasses et polie* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.39)

Ces images nous rappellent cette scène si frappante de *Danger de la fantaisie* où Tewfiq Gad laisse voguer sa fantasque imagination et voit une poule, rentrée inopinément dans sa cabane, se transformer devant ses yeux en *une femme magique et voluptueuse* (*Les hommes oubliés de Dieu*,

p.86). Seulement, le rêve de Mahmoud ne s'arrête pas à cette vision de formes féminines car, *tout d'un coup, sans savoir comment, il se trouvait dans un champ désert où le haschich poussait à profusion*⁴³ (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.39).

A partir de l'évocation de ce rêve chez Mahmoud, rien ne s'affirme d'autre que le besoin de drogue.

- Est-ce vrai que tu doives fumer ? Pourquoi fumer ?
- Pourquoi fumer ? Mais pour oublier, fille.
- Oublier quoi ?⁴⁴
- Tu ne comprends donc pas ? Oublier tous ces fils de prostituées, tous ces chiens qui ne cessent de me poursuivre avec leurs dents très longues. Oublier, fuir les autres, les tramways, les voitures. Ah ! Fuir dans le four indigène, puis dans ce champ prodigieux où le haschich pousse à loisir ... comme le trèfle (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.41)

La nouvelle ne *finira* pas. Malgré un changement chez Faïza, la fin laisse prévoir que le langage de sourd se poursuivra. Elle a beau découvrir l'amour et le désir du dévouement – elle ira, elle-même, lui chercher du haschich – *il ne l'entendait pas. Il était loin. Il était dans ce champ prodigieux où le haschich pousse à loisir comme le trèfle* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.42)

Si la drogue est presque toujours présente dans les œuvres d'Albert Cossery, c'est la première fois, ici, qu'elle représente l'essentiel d'une vie et le seul thème d'une œuvre. Illustration d'un désir avoué de sommeil et d'oubli, cette nouvelle représentait une pause dans la

⁴³Nous retrouverons ce champ de haschich, mais cette fois-ci en tant que rêverie d'idéal, chez Gohar dans *Mendiants et orgueilleux*

⁴⁴ Comment ne pas penser à l'ivrogne du *Petit prince* ?

première écriture de Cossery. Nous la quittons pour rentrer dans la dernière œuvre de cette première écriture.

3- **La maison de la mort certaine, le premier roman**

Si les nouvelles événementielles pouvaient être considérées comme de petits romans, ce roman pourrait paradoxalement constituer une longue nouvelle. Il est non seulement de la même veine et du même propos que les nouvelles du recueil, mais il est aussi de même facture. En effet, outre le système d'imbrication qui donnera lieu ici, par exemple, à une véritable nouvelle, poignante et cruelle de véracité (il s'agit de la lutte, terrible, entre le vieux Kawa et la fillette affamée de Chehata, pour un morceau d'orange pourrie), outre ce système donc, nous pouvons suivre ici aussi très aisément tout le cheminement d'une pensée. Mais l'intérêt propre de ce roman est que ce cheminement est un véritable éveil. Abdel Al, puisque c'est de lui qu'il s'agit, se découvre lui-même en train de penser. Il ne comprend pas bien d'abord ce qui lui arrive, mais poursuit quand même sa méditation malgré lui, et parvient finalement à comprendre qu'il pense et ce qu'il pense. Cela lui permettra de guider ses compagnons et d'être respecté par eux.

Nous retrouvons dans ce roman bien des aspects de la nouvelle *Le coiffeur a tué sa femme* ; mais nous dirons que le propos ici est d'autant plus net que tout se passe dans un milieu beaucoup plus restreint. Tout se passe à l'intérieur d'une maison et pour la sauvegarde de celle-ci et de ses habitants.

Pour lire de près *La maison de la mort certaine*, nous suivrons les interventions successives d'Abdel Al qui ponctuent la prise de conscience par lui-même de sa propre pensée.

La situation : *c'était l'hiver, le terrible hiver de l'Égypte misérable.*

D'abord, le vent avait harcelé la ville moderne et ses bâtisses en béton armé, pareilles à d'invincibles forteresses. Puis il avait déferlé comme un sauvage sur les quartiers populaires. Là, aucun obstacle sérieux ne s'opposait à l'énormité de son élan [...] Il

passait à travers les cloisons branlantes des taudis ; il pétrissait des ruines, il s'enroulait autour d'infâmes décombres, soulevant partout l'odeur pestilentielle de la misère.

Tapie au sommet de la venelle des sept filles, la maison de Si Khalil [...] craquait sous la rafale et achevait de se convertir en ruines. Il faut dire l'atroce vérité. Cette maison ne tenait debout que par miracle. Seuls des fils de putains, aveuglés par une misère abjecte, pouvaient abriter leur chétive existence entre ces murs délabrés⁴⁵

Voici donc la maison, ses habitants et l'atmosphère qui va accentuer jusqu'à l'insupportable la misère qui ne laisse place à rien d'autre qu'à elle-même. Il n'est pas étonnant que les locataires s'assoupissent dans la résignation, que leur seul mouvement se borne à essayer de trouver de quoi se nourrir, ici et maintenant. Ils savent que partout où ils iront, la misère les rejoindra. Ils en font partie. Ils lui appartiennent comme elle leur appartient. Le vieux Kawa, par exemple, le sait bien :

La crasse immuable de cette cour constituait depuis des années son seul univers. Il ne cherchait pas à en sortir. Et d'ailleurs où serait-il allé ? Il savait très bien que partout ailleurs une misère crapuleuse l'attendait et qu'elle le retrouverait quand même, dût-il se cacher sous la terre (*La maison de la mort certaine*, p.41)

Malgré l'état compact de cette misère, l'annonce d'un malheur parvient encore à s'y faire place. Sous les yeux d'un enfant, *les prunelles dilatées par la peur*, apparaît *une fissure macabre qui courait le long du mur, semblable à un serpent démesuré*. L'écroulement de la maison est imminent. Mais la résignation persiste. L'ankylose de la misère est trop pesante.

⁴⁵ COSSERY Albert, *La maison de la mort certaine*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 1994. Pp.7-8. Toutes les citations empruntées à ce roman seront prises de cette édition.

Cependant, un des habitants y échappe en partie, presque malgré lui du fait de son caractère. Abdel Al est ainsi fait qu'il *ne cessait jamais de secouer la torpeur de ses compagnons d'infortune. Il les rabrouait continuellement* :

Leur nonchalance de pauvres animaux apathiques le navrait. Indifférents aux véritables raisons de leur misère, ils ne savaient que vivre honteusement en exhalant des plaintes [...] Il eût voulu les voir rejeter ce destin trop lourd par des actes audacieux, ou simplement tenter d'en connaître la source intarissable (*La maison de la mort certaine*, p.24).

Le regard affolé d'un enfant devant la fissure commence à porter ses fruits et tous les locataires, l'un après l'autre, se rendent compte de cette nouvelle menace. C'est Abdel Al qui constatera : *tout ce que je peux dire c'est que cette maison recèle une mort certaine* (*La maison de la mort certaine*, p.27). Le fond du roman est donné, ainsi que le titre et même sa structure : tout le roman est bâti sur la lutte des habitants afin d'essayer de prolonger la vie de la maison et donc la leur. Mais la mort, malgré les efforts de tous ou presque, restera *certaine*. Et si la fin du roman demeure optimiste et pleine d'espoir, ce n'est pas parce que les habitants seront sauvés, mais parce que grâce à leurs actions, ils marqueront d'un pas la grande marche de la libération du peuple des exploités.

La fissure vient juste d'être découverte, et ce sont les femmes qui, alertées par les enfants, se montreront les plus actives. A grand bruit, elles décideront de partir chercher le propriétaire, Si Khalil. Cela donne lieu à une scène de grande saveur humoristique, à un tableau véritablement irrésistible, surtout pour qui peut se représenter l'Egypte et ce *ton* donné dans la narration qui reprend, dans le style narratif même, la verve du dialecte égyptien. Les femmes finiront par obtenir du propriétaire, non sans mal, la promesse de venir constater l'état de la maison.

Si Khalil est un *propriétaire de la pire espèce*. N'étant propriétaire que de maisons menaçant ruine, *il a quelques meurtres collectifs sur la conscience* (*La maison de la mort certaine*, p.42) Quand il arrive à la maison, il a peur d'entrer. Cerné par les locataires, le voilà obligé d'avancer. Il voudra bien constater que la maison ne s'écroule pas.

C'est alors l'occasion d'Abdel Al d'intervenir. Il étonnera tout le monde – propriétaires, locataires et lui-même – par la justesse de son raisonnement. Après maintes palabres, Si Khalil, se sentant obligé de faire preuve d'autorité pour pouvoir s'en aller, va provoquer la mise en marche du raisonnement d'Abdel Al :[...] *Je voulais dire, Ô Si Khalil, que ta maison c'est nous. Et que sans nous elle ne vaut absolument rien* (*La maison de la mort certaine*, p.18).

Bien qu'Abdel Al ne soit pas encore très conscient des conclusions de sa pensée, il sent là qu'un pas majeur a été accompli par lui. Le lecteur assiste alors à la naissance d'un véritable raisonnement : la valeur d'une chose n'est pas représentée par son prix sur le marché mais par sa valeur d'usage : une charrette qui ne travaille pas, conclut-il, n'est qu'un tas de bois, une maison qui n'est pas habitée n'est qu'un tas de pierres. D'ailleurs le narrateur, pour qualifier le raisonnement d'Abdel Al, n'emploie-t-il pas le mot *dialectique*.

Dans le même ordre d'idées, ce qui est à remarquer aussi, c'est que la pensée d'Abdel Al est en train de naître. Elle n'est pas la redécouverte de quelques chose d'oublié. Elle naît de la réalité matérielle vécue. La réalité matérielle est donc première, et la pensée seconde. Nous sommes bien loin de ce qui se passera dans les romans suivants où l'intelligence sera présente ou absente dès le départ, et une fois pour toutes.

Finalement, Si Khalil décidera de revenir, accompagné d'un *ingénieur*. Ils viendront, et l'ingénieur n'est qu'un *ami efféminé* du propriétaire. Là aussi, c'est Abdel Al qui mènera les choses en obligeant le propriétaire et son acolyte à visiter la maison. La panique atteindra son

paroxysme chez les deux personnages et ils finiront par s'enfuir sous les huées des femmes.

Comme on est certain qu'on ne pourra rien tirer du locuteur, une première action collective et concertée, engageant tous les locataires, est décidée : il s'agit d'alerter les autorités, mais Abdel Al n'étant pas le seul à les haïr, *on résolut de ne pas alerter les autorités de vive voix, mais par un moyen détourné, c'est-à-dire en écrivant une lettre au gouvernement.*

Qui écrira la lettre ? Le seul qui sache écrire dans les environs est Ahmed Safa, qui par sa fantaisie de haschach et sa façon de vivre d'expédients, annonce les personnages futurs de Cossery, notamment ceux de *Mendiants et orgueilleux*. Après bien des aventures, la lettre sera écrite, et quelle lettre !

Cher gouvernement. Nous voulons te dire, par la présente, que notre maison est en train de s'écrouler et que Si Khalil, ce propriétaire dégoûtant, ne veut pas la réparer. Il nous a ramené un soi-disant ingénieur possédant plusieurs diplômes, mais nous avons tout de suite compris que ce n'était qu'un inverti n'ayant en fait de diplôme que la rondeur de ses fesses. Nous l'avons traité comme il convient, en le renvoyant d'où il était venu. Puis nous sommes allés chercher Ahmed Safa, l'ancien conducteur de tramways, un homme très capable, afin de rédiger cette lettre et t'exposer ainsi la situation dans toute son ampleur. Nous espérons que tu viendras voir la maison, pour que tu puisses t'en rendre compte, sinon nous l'apporterons chez toi, ce qui est la même chose. Nous te saluons avec respect et sommes tes serviteurs jusqu'à la fin de nos jours qui sont comptés (*La maison de la mort certaine*, p.124-125)

Mais le gouvernement n'ayant aucune réalité tangible pour tous ces êtres simples, la lettre, une fois écrite, se pose le problème de l'adresse : *Le gouvernement n'a pas d'adresse. Personne ne sait où il habite et personne ne l'a jamais vu* (*La maison de la mort certaine*, p.126). Abdel Al tranchera finalement en faisant envoyer la lettre au poste de police. Mais

durant toutes les discussions qui précèdent l'écriture de la lettre, Abdel Al pressent que ce n'est pas suffisant. *Il commençait à comprendre que seul un esprit solidaire pouvait déjouer les pièges du destin (La maison de la mort certaine, p.123).* L'idée de solidarité commence donc à faire son chemin.

Le temps passe. Les habitants n'attendent plus une réponse à leur lettre, ils attendent plutôt que leur maison s'écroule. Les querelles et les disputes reprennent. Une bagarre entre deux femmes de locataires donnera l'occasion à Abdel Al d'intervenir à nouveau. Abdel Al descend les séparer, ne pensant qu'à son idée toute nouvelle, mais solide, de solidarité.

Le charretier s'irritait de voir les malheureux compagnons ne penser qu'à accroître leur commune misère par de stériles chicanes [...] Abdel Al découvrait en lui tout un monde étrange et nouveau, un monde de clarté diffuse d'où saillaient des vérités aveuglantes. Et ce monde était celui d'une solidarité parfaite et active capable de fendre les plus grands obstacles. Il sentait bien que seul il ne pouvait rien. Que pouvait faire un homme seul ? (*La maison de la mort certaine, p. 132*)

Abdel Al ira plus loin qu'une simple méditation : il va *combiner un plan de contrainte* qui donnera lieu à ce qu'aujourd'hui nous appellerions *une grève des loyers*.

Puisque Si Khalil ne voulait pas réparer la maison, les locataires eux, ne lui paieraient *plus* le loyer. Il comprendrait ainsi que la maison c'était eux et non cet assemblage de pierres et de boue dont la possession le rendrait si fier (*La maison de la mort certaine, p.126*)

Abdel Al est plein d'ardeur, mais ses compagnons seront-ils prêts à agir ? Dans son élan, décisif mais généreux, il excusera par anticipation

leur possible refus en les comprenant, en se mettant à leur portée, lui qui vient d'être éclairé peu à peu par ses propres efforts de pensée⁴⁶.

Abdel Al qui ne pense pas *pour rien* fera le tour des locataires afin de les amener à son idée. Il atteindra son but, puisque mis à part un *jaune*, le répugnant boueux Abd Rabbo qui quittera la maison en douce, tous les locataires maintiendront porte close à la visite de Si Khalil. Cela ne les empêchera pas d'être envahis par l'angoisse : la maison n'en est pas réparée pour autant.

Cependant, l'action menée par Abdel Al réussira. Les locataires ne seront pas sauvés, non, mais la lutte demeure ouverte, recouvrant la résignation. Cette grève des loyers a mis à jour les choses essentielles, a répondu aux questions fondamentales : en quoi réside la valeur d'une maison ? Qui est responsable de la mort des locataires ? Enfin, qui est l'ennemi de qui ? Autrement dit, contre qui faut-il lutter ? Les locataires ont compris où se trouvait leur force, mais ils ont saisi aussi les limites de celle-ci. Ils luttent ensemble en ne payant pas leurs loyers, mais aussi, ils mourront ensemble. D'autre part, Si Khalil a compris ce que les locataires pouvaient représenter comme force d'opposition. Il a compris que ce dont il vit peut disparaître tout d'un coup pour peu qu'apparaisse un homme comme Abdel Al, capable de prendre conscience de sa qualité d'homme et d'en faire prendre conscience à ses compagnons.

Abdel Al s'éveillait à une conscience plus riche de son destin. Il comprenait maintenant toute la force de leur union ; tout ce que la force de cette union avait provoqué dans l'esprit du propriétaire [...] Il ne s'était pas trompé. Il savait que tous ensemble ils vaincraient. Déjà le monstre baissait la tête : elle ne demandait plus qu'à être tranchée [...] Si Khalil écoute cette voix qui monte dans

⁴⁶ Nous assistons ici à une évocation dans l'esprit d'Abdel Al, aidé quelque peu par le narrateur, – évocation qui ne se sait pas telle – du mythe de la caverne de Platon : *Combien de temps faudra-t-il encore pour qu'ils prennent conscience de leur destin ? Mais est-ce que les gens qu'on déterre se mettent à marcher tout de suite ? Il leur fallait beaucoup de temps, avant de pouvoir comprendre la lumière immaculée du soleil et l'odeur enivrante de la vie* (p.133)

la nuit. C'est la voix d'un peuple qui s'éveille et qui va bientôt l'étrangler [...] L'avenir est plein de cris, l'avenir est plein de révoltes. Comment endiguer ce fleuve débordant qui va submerger les villes (*La maison de la mort certaine*, p. 201)

La victoire d'Abdel Al est donc une victoire à longue échéance. C'est bien la victoire *révolutionnaire* : le sacrifice ici et maintenant au profit de la communauté des hommes de l'avenir.

Dans le même ordre d'idées, il nous est possible de revenir sur le portrait d'Abdel Al. Nous nous apercevons alors qu'il est vraiment le type même du héros de la *littérature populaire révolutionnaire* (en affirmant cela, nous ne voudrions aucunement diminuer la valeur de la saisie littéraire du personnage par Cossery) Abdel Al est simple mais honnête travailleur et de bonne volonté, ne se laissant aller ni à la paresse ni au fatalisme désespérant. C'était *un homme foncièrement honnête et travailleur. Il supportait mal cette oisiveté forcée qui lui tuait l'âme [...]* *Il essayait d'analyser les faits matériels qui avaient précipité sa ruine. [...]* *Ainsi, sa misère actuelle, il savait maintenant qu'il la devait non à un destin aveugle, mais à l'inconscience et à la folie des hommes* (p.82)

Travailleur, le mot est d'importance. Il suffit de nous reporter à *La violence et la dérision* pour voir à quelle ironie donnera prétexte ce même mot, et pour s'apercevoir de la dimension de l'écart entre les deux écritures d'Albert Cossery et de leur caractéristique évolutive. Dans cette perspective, Abdel Al est bien le personnage le plus caractéristique de la première écriture. En effet, Chaktour, le ferblantier de la deuxième nouvelle, de qui on peut rapprocher Abdel Al (même effort pour parvenir à penser les choses et à comprendre) était, lui, noyé dans l'oisiveté et le sommeil, de même que Sayed Karam qui se transforme et devient un homme conscient de la réalité de la communauté des hommes n'est pas particulièrement actif.

Ce premier roman, finalement, conclut parfaitement ce premier cycle d'écriture. L'appel à la révolte est là, d'autant plus fort, qu'il s'accomplit dans le sacrifice même : mourrons, mais d'autres se lèveront pour nous venger. C'est bien là la littérature des *lendemains qui chantent*, la littérature qui croit en l'avenir même si le présent mène à la mort.

Deux aspects se dégagent à la lecture de ces premières œuvres de Cossery. D'un côté, par son réalisme dans l'évocation de la misère, Cossery rejoint des écrivains de toutes origines. Mais d'un autre côté, cette misère garde toujours le goût, la *saveur*, pourrions-nous dire, de l'Égypte.

La particularité de Cossery dans cette première écriture réside dans le fait que les personnages y sont quasi-exclusivement misérables, et que pour la plupart, ils le sont non par choix, mais par des conditions qui les dépassent. C'est aussi que son réalisme, (qui à notre sens n'est pas morbide, comme veut bien l'affirmer J. J. Luthi) qui est sans concession aucune, certes, parvient à faire apparaître une misère individualisée. C'est dire qu'il s'agit moins en fait de la misère que des hommes qui vivent la misère. Plus profondément même, la misère chez Cossery est un univers peuplé de véritables personnes, dignes d'être mises en scène, avec toutes leurs faiblesses et toutes leurs forces, dans leur simplicité fondamentale qui n'est pas dépourvue de richesse. C'est ce qui fera dire d'ailleurs à Henri Miller qu' *aucun écrivain, à [sa] connaissance, n'a décrit de façon plus poignante et plus implacable la vie de ceux qui, dans le genre humain, forment l'immense foule engloutie. Albert Cossery touche, selon les propos de Miller, à des profondeurs du désespoir, de la déchéance et de la résignation que ni Gorki, ni Dostoïevski n'ont enregistrées*⁴⁷. Nous pourrions, là, appliquer à Cossery, ce que lui-même dit à propos des Âmes mortes de Gogol :

Ils sont ce qu'ils sont, pas embellis pour deux sous, ils agissent, ils parlent comme ils sont bien obligés d'agir et de parler dans la

⁴⁷ MILLER Henri, Correspondance avec Lawrence Durrell, Paris, Buchet-Chastel, 1963, p.56.

vie. D'autres, tel un Dostoïevski, confèrent à leurs créatures, leurs états d'âmes, les colorent du reflet plus ou moins troublé de leurs propres sentiments, ils obligent le lecteur à s'installer de gré ou de force dans la tête tourmentée de leur héros. Ici, rien de tel : c'est ainsi, et voilà tout⁴⁸

Aussi, dans l'univers de Cossery, personne ne parle à *la place* du personnage, aussi simple, aussi *bête* soit-il. Personne n'explique ce que dit le personnage. Le narrateur n'est là que par son regard. Il regarde donc et transmet ce qu'il voit, non pas avec ses mots à lui, mais avec le propre langage de ses personnages.

Nous retrouvons là, dans ce regard soumis à la réalité *personnelle* des personnages et de leur milieu, aussi humbles soient-ils, le regard porté par les caméras du néo-réalisme italien. En effet, nous retrouvons la même absence de misérabilisme dans l'approche des êtres les plus *petits*, les plus humbles. Il s'agit de découvrir ces êtres et leur milieu, tels qu'ils sont, dans leur extrême simplicité, dans leur propre dénuement sans exagération, sans caricature et sans simplification ou, pourrions-nous dire, sans vulgarisation. Pour Cossery, comme pour les cinéastes néo-réalistes, l'essentiel est de savoir s'identifier au mouvement d'une âme, d'une pensée, d'un comportement, de pouvoir montrer ou suggérer la vie intime d'un être, aussi simple soit-elle et de l'approfondir jusqu'à la faire jaillir seule de son propre dénuement, et chez Cossery, parfois, dans sa propre absence de vie, dans sa léthargie la plus exclusive, mais qui n'en reste pas moins vivante pour autant. L'absence de complexité ne signifie pas absence de profondeur : ce n'est pas parce que l'esprit de Chaktour est dépourvu de subtilité, parce qu'il est lourd à force de sommeil, que la vision du dénuement absolu de son enfant le blesse moins qu'elle ne blesserait un esprit plus complexe. Tout cela ne va pas sans une certaine tendresse de l'auteur, ou du cinéaste, envers leurs

⁴⁸ COSSERY Albert, Préface à *Les âmes mortes*, op. cit. p.10

personnages. Une tendresse qui prend parfois des accents extrêmement poignants, mais qui, la plupart du temps, s'habille de comique.

Nous concluons par ce propose le premier chapitre de l'étude chronologique, que nous avons intitulé *La parole aux oubliés*. Nous avons essayé de montrer qu'une verve commune anime ses œuvres et ses personnages issus, en majorité, du petit peuple d'Egypte. Ils sont frappés par cette ardeur révolutionnaire, militante, et œuvrent pour un salut collectif. Leur prise de conscience est progressive et s'opère par des épreuves auxquelles le lecteur prend part. Leur délivrance est loin d'être imminente. Ils la rêvent et la vivent dans les regards de leur progéniture.

Nous passons à présent à l'étude d'un texte qui fera, à lui seul, l'objet du second chapitre que nous avons intitulé *Désillusion ou illumination*.

CHAPITRE 2 : Désillusion ou illumination

*Toute sa conception du monde se
trouvait ébranlée.*

*Albert Cossery, Les fainéants dans la vallée
fertile*

Comment ne pas rester perplexe après la lecture des *Fainéants dans la vallée fertile*. Nous le serions déjà si nous l'avions lu sans avoir auparavant découvert les autres œuvres de Cossery. C'est dire que le roman est étonnant. Mais comment alors ne pas être doublement étonné après la lecture des œuvres précédentes ? La cassure est nette des unes à l'autre. Du réalisme cru, criant, de la misère, nous passons à un univers de paresse où les nécessités vitales sont à peine évoquées et dont certains aspects ne sont pas toujours vraisemblables. Comment un tel changement d'orientation dans le propos, une telle rupture de ton sont-ils possibles ? Et pourquoi sont-ils si abrupts ? Ce roman peut-il être considéré comme une sorte de repli avant la métamorphose que subira l'écriture d'Albert Cossery dorénavant ?

Lors de la publication des *Fainéants dans la vallée fertile*, en 1948, Cossery est installé en France depuis trois ans. Nous pouvons donc supposer que cette œuvre a été écrite en France. Il semble vraisemblable qu'il y ait un lien entre cette œuvre qui, loin de faire suite aux précédentes, rompt avec leur rythme, et l'installation de Cossery en France.

Ce roman va introduire la fantaisie dans l'œuvre de Cossery, celle qu'a rejeté Sayed Karam afin de se dévouer pour un avenir meilleur. Parallèlement, il rejette et condamne le travail, lui aussi en tant que tel, et quel qu'il soit. Serait-ce alors que Cossery aurait lutté durant toutes les œuvres précédentes contre sa véritable nature et que maintenant il s'y abandonnait ?

Est-ce que le spectacle de la guerre – car c'est ainsi qu'il a considéré la seconde guerre mondiale sans vouloir y prendre part – et le spectacle de l'Occident dans son quotidien lui ont fait perdre ses illusions quant à une possible marche de l'histoire vers un avenir meilleur ? S'agit-il d'une désillusion ou d'une découverte ? Ne s'agirait-il par plutôt d'une redécouverte et une acceptation de soi ? Nous pensons qu'il y aura de tout cela.

Quant à l'écriture du roman, est-elle de la première ou de la seconde ? Cossery prend la peine de nous indiquer la transition tout en restant dans le cadre général de la seconde. En effet, dès l'abord du roman, dès les toutes premières

pages, l'auteur confronte deux univers différents, séparés même, puisqu'ils sont marqués par l'incompréhension mutuelle et par l'impossibilité de communication. *Serag avait entendu dire que les hommes travaillaient [...] Mais il ne connaissait aucun moyen pratique pour parvenir jusqu'à eux*⁴⁹.

L'un de ces univers est celui du travail, de la dépense d'énergie, du mouvement, c'est le monde de Antar, le petit garçon qui a *toujours faim* et qui est obligé de travailler pour pouvoir manger. L'autre est le monde spectateur de la paresse, c'est l'univers de Serag qui voudrait bien s'arracher à la poisse du sommeil mais qui s'étonne et se fatigue à la seule vue de l'agitation déployée par le garçon. C'est la confrontation de celui qui a une maison et celui qui n'en a pas.

Le premier univers appartient encore à la première écriture. Par le second on entre dans le domaine de la seconde. Mais curieusement, ou plutôt significativement, on n'abordera pratiquement plus dans la suite du roman ce premier univers. Il subsistera seulement à l'état de souhait irréalisable par le désir, chez Serag, de *travailler*. On ne l'abordera plus dans les romans suivants qui, au contraire, ne seront qu'une justification et une illustration du second.

Commençons par voir, d'abord, la façon dont se présente et se structure *Les fainéants dans la vallée fertile*.

1- Une famille étrange

Les fainéants dans la vallée fertile est le seul roman où nous est présentée une famille, même tronquée : elle se réduit à un père, trois fils et un oncle. Ce n'est pas leur histoire qui nous est donnée, mais un tableau vivant de la façon dont ils vivent car il n'y a pas d'événements à proprement parler. Nous pouvons relever à peine deux semblants d'événements dont le but est de faire évoluer ce tableau : l'un est le projet de mariage du père, l'autre le désir de Rafik de se justifier auprès de la

⁴⁹ COSSERY Albert, *Les fainéants dans la vallée fertile*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 1999, p.11. Tous les passages cités de cette œuvre seront empruntés à cette édition

femme qu'il devait épouser et qu'il a finalement abandonnée. Il faut ajouter à ces deux faits les allées et venues incessantes de Serag pour s'apercevoir que ces non-événements, loin de faire avancer une action, ne sont là que pour donner l'occasion à Rafik d'exposer clairement son choix de la paresse et sa décision de ne plus le mettre en question.

Chacun des trois frères, à l'intérieur d'un même univers et d'une même atmosphère, représente une attitude, un aspect du sommeil.

Galal représente le sommeil, profond et continu. Il se suffit à lui – même et n'a pas besoin de personnage subsidiaire. Il dort, et c'est sa seule existence, sa seule possibilité de présence. *Il avait battu tous les records de sommeil, il était même capable des pires performances. Il ne se réveillait que pour manger ou pour aller aux cabinets [...] Tout ce qui se passait autour de lui n'était qu'illusions, complots ourdis contre la superbe trame du sommeil. Il vivait au milieu de sa famille tout à fait imperméable à leurs chicanes* (*Les fainéants dans la vallée fertile*, pp. 30 et 50)

Le sommeil de Galal, c'est déjà la mort. Mais une mort qui ne serait pas tragique, qui ne se sait pas telle. C'est un sommeil constitué par l'immobilité et l'inconscience de la mort. Galal vit pour dormir. Il dormait *complètement enseveli dans l'édredon. Aucun souffle ne ternissait l'implacable rigueur de son sommeil semblable à une mort [...] C'était un état comateux, une léthargie de la conscience [...] il devait ignorer qu'il existait au dehors toute une humanité chargée de douleur* (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.57). Nous ressentons déjà, à ce niveau, la coupure avec le ton habituel de l'auteur.

Rafik représente la paresse choisie avec lucidité, raisonnée et motivée. *Il avait toujours à l'esprit la vision d'un monde avili et misérable, et il avait choisi le sommeil comme un refuge* (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.57). Il a connu le monde, il y a vécu. Il a même étudié et obtenu un diplôme d'ingénieur. A cette occasion, il a vu le travail et ses hommes de près et, loin d'être convaincu de son bienfait, il en a été

proprement dégoûté. *Il se souvenait avec effroi du temps où il sortait encore et de ses contacts hasardeux avec le monde des hommes. C'étaient tous des assassins. Il en avait gardé une haine inconcevable (Les fainéants dans la vallée fertile, p.48).*

C'étaient tous des assassins, la phrase revient presque telle quelle à la page 60 : *Tous les hommes étaient des assassins*. Puis à la page 170 : *Ce sont tous des criminels*. C'est important de le souligner car cette expression sera répétée à peu près semblable dans tous les romans ultérieurs de Cossery. C'est une constatation sur laquelle l'auteur ne reviendra plus.

Installé dans son dégoût quasi maladif du monde et des hommes, Rafik le contemple encore parfois, bien à l'abri derrière sa fenêtre. Sa haine ainsi entretenue, il peut d'autant mieux apprécier la sécurité confortable de la maison. C'est ainsi qu'il voit un jour un mendiant-pénitent chargé de chaînes, et c'est un spectacle qui lui donne une fois de plus l'occasion de proclamer son dégoût et sa vision de l'homme. *Il était horrifié. Ces procédés diaboliques auxquels les hommes étaient réduits pour vivre lui apparaissaient comme l'extrême limite du cauchemar universel [...] il tremblait d'humiliation et de dégoût [...] le spectacle des hommes voués à la plus abjecte misère le déprimait [...] c'était un véritable carnage ; partout les mêmes êtres hébétés, affairés, conduits comme un troupeau de buffles par les mêmes mensonges (Les fainéants dans la vallée fertile, p.64)*

Pourtant Rafik doit sortir pour voir Imtissal, une jeune prostituée qu'il avait aimée, et qui s'était attachée de plus en plus à lui au point de *devenir acharnée de fidélité*. Il fut donc question de mariage, et Imtissal serait venue vivre sous le toit paternel. Mais le père s'y oppose formellement. Que faire alors ? Il aurait fallu pour maintenir le mariage que Rafik se mette à travailler.

Travailler ! Ce mot était si pénible que Rafik n'arrivait même pas à le prononcer. Il réfléchit longtemps, torturé entre sa passions

réelle et les vicissitudes d'une vie où le sommeil et la quiétude seraient à jamais bannis. Finalement il renonça à son amour. Aucune joie de la chair ne valait qu'on lui sacrifiât son repos (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.59)

Mais Rafik n'a pas oublié Imtissal. Ce qui le gêne n'est ni un remord, ni même un regret, mais c'est la persistance d'un malentendu : Imtissal croit que Rafik n'a fait qu'obéir à son père et qu'il a cessé de l'aimer. Or pour lui les choses sont un peu moins simples. Le refus de son père n'a été que l'occasion pour lui de prendre conscience de l'enjeu de sa vie : ou vivre comme le lui a enseigné son père, dans la paresse confortable, ou travailler. Mis en demeure de choisir, il choisit, non pas en obéissant à son père, mais en suivant sa nature. C'est tout cela qu'il veut expliquer à Imtissal. Il veut lui dire qu'il ne s'agit pas d'une trahison pure et simple envers elle par faiblesse devant son père, mais que s'il avait consenti à ce mariage, il se serait trahi lui-même, il serait allé contre sa nature. Il aurait donc *désiré la revoir encore une fois : il tâcherait de lui expliquer en détail la beauté de cette vie oisive qu'il avait préférée à son amour* (p.60). Mais sortir, désormais, lui fait peur, et il devra s'y reprendre à deux reprises avant de parvenir chez Imtissal.

Enfin, Serag est l'irrésolution-même. Il pense qu'il faudrait travailler mais il ne trouve tout de même pas la force de résister au sommeil. Il n'a pas l'accoutumance du sommeil-drogue de Galal, et ses états de veille le poussent à sortir. En même temps, il n'a ni la perspicacité, ni l'autorité intérieure de Rafik. Naïf et peu averti, il sort et croit aller vers le travail alors qu'il ne va que vers la contemplation et l'entretien de son idée fixe : le désir de travailler, la pensée qu'il faudrait travailler.

Mais qu'est-ce que le travail ? Il ne le sait pas. Cela reste en lui comme quelque chose de magique, d'idéal en tout cas. Inconscient, il

laisse libre cours à sa mauvaise foi et se fixe sur la contemplation d'une usine en construction, dont vraisemblablement personne d'autre que lui ne pense la voir un jour terminée. Ses visites à l'usine sont l'occasion de véritables mises en scène.

Mais lorsque Serag rencontrera le vrai labeur sous la forme du garçon Antar, il n'en supportera pas la vue. Il faut relire cette scène inouïe où Serag se fatigue et s'angoisse de voir Antar déployer tant d'énergie, où l'activité incessante d'un enfant qui a faim l'épuise au point de le replonger dans la somnolence. Il nous est impossible de citer toute la scène qui s'étend sur un chapitre et demi, et il est encore moins possible de la résumer en reformulant les mots sciemment choisis par l'auteur. Nous nous contenterons d'un passage :

C'était un garçon d'une dizaine d'années, plein de fougue [...] Il se comportait vraiment d'une façon stupéfiante, de prodiguait en mouvements saccadés comme un jouet mécanique. De temps en temps, il se baissait pour ramasser des pierres, puis se relevait d'un bond, pour tirer encore avec sa fronde. Il tirait maintenant sans viser, coup sur coup, comme pris de panique. Serag percevait sa respiration courte, haletante [...] Il était saisi d'une mortelle appréhension, se demandait comment tout cela finirait. Il n'y aurait donc personne pour arrêter cet enfant ? [...] Il ferma les yeux, les rouvrit avec peine, bâilla, fit un geste de lassitude énorme, puis se laissa tomber exténué sur le bord du talus (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.7 et passim)⁵⁰

Serag ne parvient pas toujours jusqu'à l'usine. Parfois le sommeil, la fatigue l'atteignent en chemin, car il n'échappe pas à la nature familiale, d'où son éternelle irrésolution. Il décidera même un jour de se réveiller à quatre heures du matin, Rafik lui ayant raconté que

⁵⁰ Nous évoquions plus haut le néo-réalisme italien ; nous le retrouvons ici, dans cette scène qui ouvre le roman et qui, selon les propos d'Albert Cosseray, est quasiment semblable à la scène par laquelle s'ouvre le film de Fellini, *I Vittelloni*. (*Les fainéants dans la vallée fertile* a été publié en 1948, le film est sorti en 1953)

quelque part dans le monde il y avait des ouvriers mineurs qui se levaient à cette heure. Il veut essayer d'en faire autant, mais la nature prend le pas sur la volonté. Il essaiera plusieurs jours encore, mais en vain, sa persévérance ne porte jamais que sur l'essai. Enfin, se faisant renvoyer par le gardien de l'usine en construction, il ne peut plus tricher. Il lui faut chercher une autre solution à sa vie. *Cette usine avait joué un rôle prépondérant dans sa vie, il y pensait chaque jour, et maintenant il se trouvait tout à coup perdu, n'ayant plus aucun prétexte pour justifier son inaction* (Les fainéants dans la vallée fertile, p.135)

Il va donc décider de partir vers la ville afin d'y trouver du travail. Il partira finalement après encore maintes hésitations et ne partira pas seul d'ailleurs. Hoda, cette travailleuse réelle dont on ne parle pas et dont on montre qu'on ne veut pas parler, cette jeune fille qui s'ingénie à tout faire dans la maison pour que les nécessités vitales soient satisfaites, est amoureuse de Serag et le convaincra finalement de l'amener. Elle l'aide d'ailleurs à partir : elle est le seul témoin de sa décision finale. Et Serag part, tout à fait exalté. Il *allait partager le sort de l'humanité et participer au bouillonnement des énergies qui régissent le monde. Sa vie ne serait plus stérile. Une existence hardie, fourmillante d'imprévus l'attendait. Il était impatient d'arriver à la ville* (Les fainéants dans la vallée fertile, p.210)

Seulement, l'exaltation ne dure pas. La route lui semble bien longue et les raisons du départ de bien peu de poids.

[Il] regardait la route devant lui [...] Il ralentit sa marche et sembla hésiter devant l'énormité de l'effort à accomplir [...] La chaude quiétude de la maison familiale qu'il venait d'abandonner pour courir les tentantes aventures était encore trop liée à tout son être pour qu'il pût facilement l'oublier. Des liens subtils, faits de torpeur et d'invincibles sommeils, le rattachaient au destin qu'il voulait trahir. Il avait été fou de se croire différent des siens, et voué à l'effort géant et fastidieux

des hommes. Tout cela n'était que vanité puérile (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.211)

Serag et Hoda s'endormiront sur le bord de la route, *sous le lent regard de l'étoile paresseuse et indifférente au labeur forcené des hommes*. Pouvait-on imaginer une conclusion plus imagée ?

Le personnage du père, le vieux Hafez, est très singulier. De rôle presque secondaire, il constitue comme une garantie à la *prestigieuse nonchalance* régnante. Plus qu'une garantie, il est l'explication du règne de cette nonchalance. En effet, si désormais il est impuissant, il a su auparavant parfaitement *éduquer* ses enfants. Il a su maintenir autour de ses enfants *une ambiance d'oisiveté éternelle*. Rafik d'ailleurs *avait toujours estimé son père pour la superbe ordonnance qu'il mettait dans la mollesse et le désintéressement* (p.58)

Il a su donc maintenir par son autorité le règne absolu de la paresse : il interdit par exemple, à Rafik de se marier et d'amener avec sa femme le trouble dans la maison. Mais à un moment de l'histoire, c'était à lui de *mettre en ruine cette sécurité péniblement acquise à travers les générations* (p.58). En effet, le vieux Hafez a décidé de se marier malgré son hernie et sa quasi immobilité dans sa chambre.

Dans sa solitude, il avait imaginé ce mariage comme une dernière manifestation de sa volonté défaillante. Son esprit insociable s'était toujours complu à toutes sortes de lubies, dont le but essentiel était de contrarier son entourage. Depuis des années, il n'avait pas donné de preuve indéniable de son mauvais caractère ; on commençait à l'oublier dans sa famille. Aussi désirait-il avant de mourir laisser de son pouvoir tyrannique une trace ineffaçable (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.95)

Mais le mariage vraisemblablement ne se fera pas. Les enfants s'y opposent absolument, surtout Rafik qui, par ce projet, se sent

doublement trahi dans sa propre compréhension de l'attitude paternelle quant au maintien de la sécurité familiale et dans son propre projet de mariage. Rafik finira par bousculer violemment l'entremetteuse Haga Zohra dans les escaliers, mettant fin ainsi, de façon violente, au caprice déconcertant de son père.

Il resterait, pour terminer ce tableau familial, à évoquer l'oncle Mustapha. Il est un parasite qui vit au crochet de cette famille par nécessité matérielle, soupirant continuellement après sa vie passée à l'extérieur, en ville, regrettant la ruine qui l'a amené vivre ici. De fait, dans le roman, il n'est là que pour défendre le vieux Hafez, en son absence, devant ses enfants.

Cette famille étrange présente en effet les signes de troubles psychiques. Nous nous apercevons très vite qu'elle se meut, si mouvement il y a, à l'intérieur d'un monde clos. Les personnages qui viennent de l'extérieur ne sont pas intégrés à la famille et n'arrivent pas à apparaître dans une existence réelle, vivante et pleine. Ils évoluent dans un halo d'incompréhension.

Cette façon de clore tous les espaces est-elle suffisante pour qualifier cette famille de schizophrène ? C'est déjà un indice, mais cela devient un symptôme si l'on considère la façon dont les membres de la famille se représentent l'extérieur. Pour le père et l'oncle, l'extérieur n'apparaît plus depuis longtemps. Pour Galal, il n'est jamais apparu. Il serait une représentation de l'autisme. Il est le sommeil qui ne cherche que le sommeil.

Quant à Rafik et Serag, les choses étant plus complexes pour eux, elles en sont d'autant plus flagrantes. Tous deux, d'une façon différente, mais avec une même intensité, ont *peur* du monde extérieur : Rafik en essayant de ne plus s'y frotter, Serag en essayant de s'échapper à la glue de l'enfermement.

Lorsque Rafik marche dans la rue, en route vers la maison d'Imtissal, alors qu'il accomplit ce qu'il veut être sa *dernière sortie*, il est en proie à une véritable panique :

Il laissait derrière lui la meute hurlante des hommes, prêts à le dévorer. Il pressa le pas. La route était maintenant déserte, mais il pressentait la présence certaine des monstres, toujours disposés au meurtre. Il les sentait qui l'épiaient derrière les murs des maisons, tapis dans la ténébreuse broussaille des champs, et jusque dans le ciel sombre au-dessus de sa tête (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.115).

Devant Imtissal, il avouera :

J'avais peur de tout ce qui n'était pas notre maison. De tout ce qui bouge et se démène vraiment dans la vie. Quand je ne suis pas dans mon lit, il me semble qu'un tas de choses funestes peuvent m'arriver. Je ne suis vraiment tranquille que couché [...] Je suis fait pour dormir et vivre dans un coin, loin des hommes. Ecoute, Imtissal, j'ai peur des hommes (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.169)

Avant de sortir, il va jusqu'à éprouver un malaise physique en regardant le monde à l'abri, derrière sa fenêtre. Il *se sentait malade*. Il *était las* [...] Il *éprouvait une répulsion physique* (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.64).

Quant à Serag, il n'est qu'à rappeler son angoisse devant le jeune garçon Antar pour démontrer sa difficile rencontre avec le monde réel malgré une naïve bonne volonté :

C'était vraiment un être terrible, venu d'un monde de désespoir et de lutte. Serag comprenait maintenant cette angoisse qu'il propageait autour de lui [...] cette angoisse était le message d'un univers hostile et

trouble qui se perdait au fond des âges et dont il n'était que le pâle et inconscient reflet (*Les fainéants dans la vallée fertile* p.16)

Les propres sentiments de Serag sont projetés comme provenant de leur objet même : il est hostile au monde et c'est le monde qui devient hostile et trouble. Il est inconscient de la réalité, incapable de la réaliser dans son esprit et c'est l'enfant, plein de vie réelle, qui devient un *inconscient reflet*.

Gardons-nous cependant de considérer cet aspect de l'œuvre – que nous qualifierons de schizophrène – comme purement négatif. Nous verrons d'ici peu ce que cet enfermement peut représenter de positif dans son refus même du monde extérieur imposé.

2- Une œuvre symbolique

Nous entendons par œuvre symbolique le fait que ce roman est un symbole à deux niveaux différents. D'une part, il veut montrer la coupure, et même l'incommunicabilité entre deux mondes : celui du travail, c'est-à-dire de la soumission au social organisé et imposé, et celui du refus de ce monde. S'il s'agit ici d'une quasi caricature, cela n'en préfigure pas moins le propos de toute la suite de l'œuvre, propos qui sous-tend la thèse générale définitive de l'auteur.

D'autre part, nous pensons que *Les fainéants dans la vallée fertile*, par les personnages de Serag et de Rafik ensemble, représente Albert Cossery lui-même à une étape de sa considération du monde, celle-là même de son changement de vision. Serag hésite entre un monde du travail *idéalisé* et un monde de placide sécurité qui lui est naturel, sous le regard ironique de Rafik qui, lui, a déjà choisi en connaissance de cause. C'est donc à la fois le moment précédent (le choix de Serag) et le choix lui-même (Rafik) qui nous sont présentés. Il ne s'agit plus tellement de la thèse de Cossery que de Cossery lui-même.

Ce roman compte deux personnages-pôles et un personnage mobile entre eux : le monde du travail, du pur déploiement d'énergie qui est représenté par Antar, et le pôle de l'immobilité, du repos absolu représenté par Galal. Entre les deux hésite, va et vient Serag. Il n'atteindra aucun des deux pôles et restera toujours en deçà de ces deux univers. Cependant, son hésitation se conclura tout de même par un choix : celui de l'abandon à une paresse sécurisante. Cette conclusion manifeste l'incompatibilité de ces deux pôles ; le choix voulu, motivé et expliqué de Rafik, viendra confirmer ce fait.

Dès les premières pages du roman, nous voyons s'établir une opposition absolue entre Serag, spectateur, et Antar, en pleine activité. Jetons un coup d'œil sur le vocabulaire et voyons les expressions se rapportant à l'enfant et à son activité durant seulement deux pages : *l'enfant chargea, tira, excitation étrange, partit d'un trait, plein de fougue, venir de très loin, se prodiguait en mouvement saccadés, jouet mécanique, il se baissait, puis se relevait d'un bond, se débattait, était partout dans l'air, menaçait l'univers entier*. Maintenant comparons avec ce qui est noté à propos de Serag, sur la même longueur de texte : *Serag restait immobile, il regardait l'enfant, était fasciné, il resta immobile*. Cette comparaison, sans doute quelque peu fastidieuse mais significative, nous convainc bien qu'il s'agit de deux mondes différents mais qui sont aussi deux mondes séparés sans même qu'il n'y ait de passage de l'un à l'autre.

Le sentiment de son impuissance l'écrasait, le rejetait toujours vers le monde de paresse séculaire où il végétait dans la maison familiale entouré d'une sécurité plus annihilante que la mort. Jamais il n'atteindrait à cette liberté d'action, à cette ardeur impitoyable de vivre déployée par l'enfant. Il avait l'impression qu'entre lui et le monde où vivait l'enfant, il y avait une infinité désertique peuplée de noirs sommeils (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.21)

Il y a donc séparation entre ces deux mondes. Rafik en a pris son parti, il en est convaincu et essaie d'en convaincre son frère Serag :

Ecoute Serag [...] j'essaie seulement de te détourner d'un mauvais chemin. Crois-moi, le travail, ce n'est pas une affaire pour toi, ni pour nous tous (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.172)

L'idée fera son chemin et Serag, après plusieurs essais infructueux pour se réveiller à quatre heures du matin, finira par mettre en doute, pour calmer sa conscience et sa bonne volonté, la possibilité même pour les hommes d'agir ainsi :

Serag concevait maintenant des doutes sur les possibilités d'un réveil aussi matinal. Il lui semblait improbable que des hommes sains d'esprit aillent travailler dans les mines à cette heure néfaste d'avant l'aube. Qu'est-ce qui les obligeait à faire ce métier de fou ? (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.78)

Ainsi donc, la séparation entre les deux mondes : celui du travail et celui de l'absence de travail, se double d'une incompréhension. Comme Serag ne comprend pas Antar, ne comprend pas qu'il ait *toujours faim*, ne comprend pas qu'il n'ait pas de maison, il ne comprend pas non plus que ces ouvriers puissent être obligés de se lever à quatre heures du matin. D'une façon moins naïve mais plutôt dégoûtée, Rafik ne comprend pas l'affairement des hommes, ne comprend pas tout ce qui *bouge et se démène vainement dans la vie*.

La séparation de ces deux mondes sera d'ailleurs consommée lorsque le gardien de l'usine inachevée chassera Serag sur sa mine d'*effendi*⁵¹ en proférant : *Tu n'as pas la mine d'un ouvrier [...] Un effendi*

⁵¹ C'est un titre donné en Egypte à tout homme portant le vêtement occidental (au lieu de la "galabiya" ou robe traditionnelle) ce qui suppose qu'il s'agit d'un citadin lettré.

comme toi ne travaille pas dans une usine (Les fainéants dans la vallée fertile, p.133)

Nous sommes très loin de la solidarité des premières œuvres. Il ne s'agit plus ici d'être solidaires, de se sauver en sauvant les autres, en aidant les autres. Il s'agit simplement de se sauver soi-même de ce monde d'agitation, en préservant ce qu'il faut bien appeler ses privilèges. Il s'agit d'empêcher toute ingérence dans ce monde clos, sécurisé et sécurisant, afin de ne rien perdre qui lui soit nécessaire : le père ne doit pas se marier car –entre autres–, comme le remarque Rafik devant Serag alors indifférent, *ton père peut perdre jusqu'à son dernier millième dans cette aventure. Nous serons peut-être forcés de travailler (Les fainéants dans la vallée fertile, p.71)*

C'est à partir de là qu'apparaît dans l'œuvre ce que nous voudrions appeler l'*hidalguisme* de Cossery et qui apparaîtra merveilleusement campé chez l'hidalgo Heykal de *La violence et la dérision*. Qu'est-ce qui caractérise l'hidalgo, en effet, avant tout, sinon le refus absolu du travail quelle que soit sa condition matérielle effective ; l'hidalgo dira toujours, comme l'a dit Rafik, *le travail n'est pas pour moi*.

Il nous apparaît, en effet, que Cossery, l'auteur de l'œuvre dans son ensemble, est en Serag et en Rafik. Rafik serait le Cossery de la seconde écriture, pacifié par la découverte véritable et la prise de conscience de ce qu'est le monde. Il le serait aussi par la prise de décision qui suit cette découverte : le monde est un monde de fous et de criminels, il ne faut donc pas y participer ni y collaborer. La paresse apparaît alors comme le meilleur moyen, la meilleure possibilité d'abstention :

Il se sentait plus léger, comme poussé par une force tranquille et tendre qui semblait avoir pris possession de son destin. D'avoir saisi cette vérité élémentaire cachée au fond de sa vie – la volonté du moindre effort – le remplissait d'orgueil et de gratitude. Il avait l'impression de voguer au-dessus d'une humanité croupissante qui n'avait pas encore découvert sa véritable nature. La sottise des hommes était incommensurable. Qu'avaient-ils besoin de se

démener, toujours hargneux et mécontents, lorsque l'unique sagesse résidait justement dans une attitude nonchalante et passive. C'était pourtant si simple. Le moindre mendiant aurait compris cela. (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.150 – 151)

Nous rencontrerons dans les œuvres ultérieures, des mendiants qui ont compris ce propos et des hommes qui, venant de le comprendre, n'hésiteront pas à devenir mendiants.

Mais Serag aussi est Cossery. C'est le Cossery généreux, idéaliste (d'où la naïveté du personnage), en un mot *révolutionnaire* des premières œuvres et dont se moque le Cossery-Rafik. C'est comme si l'auteur voulait, par l'intermédiaire de Serag, montrer la *vanité puérile* de l'intention altruiste mais forcée, c'est-à-dire contre sa nature, dont les premières œuvres étaient la manifestation.

Mais aussi, c'est comme si, toujours par l'intermédiaire de Serag, Cossery se moquait de l'intellectuel bourgeois qui veut se rapprocher du peuple et faire quelques chose pour lui afin de satisfaire sa conscience morale par l'application d'une théorie. Retournons aux premières pages du roman déjà largement citées. Qu'y voyons-nous ? Un Serag cherchant à voir *les hommes qui travaillent* mais n'y parvenant pas. Cossery, l'auteur, reste socialement un intellectuel *bourgeois* séparé à jamais du monde du travail. Dans ses premiers livres, il l'a abordé littérairement mais n'a pas pour autant connu de près les *travailleurs* en tant que tels. C'est la problématique, toujours à l'ordre du jour, et largement traitée par Sartre, du rapport de l'intellectuel au peuple. Faut-il parler au nom du peuple ou avec le peuple ? Et si c'est avec, de quelle façon si l'on n'en est pas ? Ici, la problématique est tout à fait intégrée à l'œuvre, et résolue d'une certaine façon. Cossery-Rafik se moque de Cossery-Serag en ridiculisant l'attitude intellectuelle face au travailleur, telle celle de Serag : *De toute son âme, il désirait approcher des hommes dans leur travail, pour se rendre compte de quoi ça avait l'air*(*Les fainéants dans la*

vallée fertile , p.12). Il ridiculise l'attitude de l'intellectuel *révolutionnaire* pour qui le seul véritable travail, celui surtout qui est à considérer dans le but de la révolution, est le travail ouvrier, le travail d'usine et son travailleur, le prolétaire. Le roman se situe en province, et l'Egypte est bien connue pour être un pays de paysans.

Serag ne concevait le travail sérieux que dans l'atmosphère prestigieuse des machines en action. Il avait une idée tout à fait romantique du fonctionnement d'une usine, s'émerveillait du caractère grandiose que confère l'immense travail accompli en commun par des milliers d'hommes. A part cela, tous les métiers lui semblaient infiniment inoffensifs et anodins, presque à ne rien faire. (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.12)

La ridiculisation se poursuit lorsqu'on nous montre l'acharnement de Serag à attendre le travail d'une usine, mais que sa mauvaise foi – inconsciente ? – a bien pris la peine de la choisir inachevée.

Enfin, l'intellectuel ne saura même plus faire entrer la réalité dans le cadre de sa théorie : Serag est déconcerté devant l'enfant Antar qui travaille, mais d'une façon autre que selon sa pensée du travail :

Son imagination se complaisait dans un réalisme farouche auquel l'enfant ne se prêtait que par intermittence [...] Serag ne parvenait à le fixer nulle part dans l'image pathétique qu'il se faisait d'un monde torturé par l'angoisse (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.18)

Finalement l'intellectuel reste impuissant devant la réalité, et les pleurs de Serag, dus à la fatigue causée par la vision du réel travail, le manifestent. Serag fera tout de même un pas en avant puisque *toute sa conception du monde* s'en trouvera *ébranlée*. Mais c'est Rafik qui aura su conclure en décidant de ne jamais collaborer au monde.

Désormais, toute la suite de l'œuvre de Cossery dira la même chose, mais d'une façon moins sèche, moins tranchée : il s'agira du même propos,

mais illustré, coloré de toutes les nuances de la vie vécue pour elle-même et non pour une idée.

C'est en cela que *Les fainéants dans la vallée fertile* est une œuvre de transition : elle ancre le changement d'écriture, une fois pour toutes.

Œuvre qui se termine, en quelque sorte, sur l'apologie de la paresse, *Les fainéants dans la vallée fertile* fait immanquablement penser à *Oblomov* de Gontcharov. Albert Cossery, répondant à une question à ce propos nous a dit : *Non seulement je connais Oblomov, mais il a été mon livre de chevet.*

A vrai dire, Oblomov se trouve en chacun des personnages des *Fainéants dans la vallée fertile* mais aucun n'est véritablement Oblomov. Le sommeil de Galal est beaucoup trop physique pour ressembler à la paresse d'Oblomov ; mais il y a de l'abandon physique au sommeil chez celui-ci. Les problème de correspondance entre réalité et *théorie* de Serag sont étrangers à Oblomov, mais l'hésitation de celui-ci entre ce qu'il devrait faire et ce qu'il fait effectivement est bien semblable à celle de Serag. Quant au choix de Rafik, il est presque trop désespéré pour pouvoir se retrouver en Oblomov. D'ailleurs Oblomov choisit-il ? Rien n'est moins sûr. Oblomov se laisse porter par sa paresse, il s'y prélassé et espère qu'elle lui évitera finalement de décider quoi que ce soit. Au fond, elle est ce que Rafik recherche, mais qu'il n'a pas encore tout à fait atteint puisqu'il ressent encore la nécessité d'exprimer les motivations de son choix. Il restera tout de même que c'est bien le règne de l'*Oblomovtchina* dans la maison des *Fainéants*.

D'un autre point de vue, il est certain que si l'on considère globalement l'état de fait de cette famille sans les détails qui ponctuent les itinéraires de chacun de ses membres, on peut penser à un monde absurde, fermé sur lui-même, et qui nous rappellerait celui de Beckett et de ses personnages. La différence est pourtant fondamentale, et elle le sera encore d'autant plus par rapport à l'univers dont *Les fainéants dans la vallée fertile* n'est que l'introduction et qui sera celui des œuvres suivantes de Cossery.

La différence entre l'univers de Cossery et celui de Becket est fondamentale parce qu'en aucun cas, chez Cossery, il n'y a attente et surtout pas attente métaphysique. De plus, on n'y tourne pas en rond, on ne s'y sent pas prisonnier. Si le cercle fermé du sommeil est présent, il l'est pour le sommeil lui-même et pour rien d'autre. Si finalement il y a choix de la paresse pour échapper aux *criminels* dont on a peur, c'est aussi par respect pour la paresse, son confort, sa saveur, et les quatre murs qui entourent la famille sont là pour protéger et non pour enfermer dans une absence de liberté. La non-activité des *fainéants* n'est ni angoisse, ni attente. Elle est jouissance et se suffit à elle-même. En ce sens, nous pourrions dire que si la schizophrénie de Beckett – qui est le fait même de toute son œuvre – est une schizophrénie fermée, de désespoir et d'impuissance devant le vide de l'existence, la schizophrénie des *Fainéants* – qui n'est le fait que de ce roman dans toute l'œuvre de Cossery – est une schizophrénie du bien-être, de la sécurité et, ce qui apparaîtra beaucoup mieux dans la suite des œuvres, de la disponibilité.

Les fainéants dans la vallée fertile est bien le roman de la transition dans la suite de l'œuvre de Cossery : on y quitte et y refuse un monde social conforme, on y transgresse l'éthique social du travail pour aller vers une marginalité fermée, close sur elle-même. Nous sommes au premier pas de la révolte, celui du refus – et c'est là que son aspect schizophrénique s'avère positif – on ne veut plus d'une révolution qui reste conforme à l'éthique sociale du travail, à l'éthique du respect du travail social. On veut un véritable refus de ce travail. C'est seulement par ce refus du travail imposé que l'on peut parvenir à la disponibilité, seule base de l'authenticité, que l'on verra s'illustrer dans les œuvres suivantes. Il ne s'agira plus alors d'une marginalité fermée, mais d'une marginalité ouverte disponible surtout, sinon heureuse, du moins joyeuse.

CHAPITRE 3 : Pour un élitisme de l'intelligence

Il avait fait la paix avec ce monde risible et détestable. Il n'y voulait rien changer ; il le prenait tel quel, avec ses éclopés et ses aveugles, c'était comme un immense besoin d'amour. Il ne croyait plus à la misère du peuple..

Albert Cossery, *La violence et la dérision*

Les dernières œuvres de Cossery sont, à notre sens, les plus représentatives de sa pensée, non dans son cheminement, mais dans ses conclusions, dans ses constatations définitives.

Mendiants et orgueilleux, La violence et la dérision, Un complot de saltimbanque, Une ambition dans le désert sont de textures différentes. Les événements en jeu sont de natures différentes, mais on y rencontre une même atmosphère, celle d'une grande fraternité masculine, simple mais forte, habitée par une tendresse, pudique mais jamais prude, par une terrible bonne humeur qui se veut à toute épreuve et par la disponibilité, véritable condition et plate-forme de cette amitié fraternelle.

Ces œuvres sont toutes de même propos, et sont strictement de même écriture. Toutes les cinq disent, se répondent et se complètent l'une l'autre ce qu'est l'homme pour Cossery, ce qu'il devrait être, ce qu'il pourrait être si tout simplement il le voulait, ne se préoccupant que de lui-même, ignorant son sérieux.

1- Mendiants et orgueilleux, le prestige par le choix de la misère.

Il s'agit là du roman le plus connu de Cossery, qui a été adapté au cinéma et à la bande dessinée. Avec ce roman, nous changeons à la fois de ton et de domaine par rapport aux œuvres précédentes. C'est toujours la recherche d'un certain bien être qui se laisse lire, comme dans *Les fainéants dans la vallée fertile*, mais l'environnement de cette recherche est différent.

Dans *Mendiants et orgueilleux*, nous revenons à la misère matérielle des nouvelles et de *La maison de la mort certaine*. Seulement, cette misère est différente dans ce sens qu'elle n'est plus la même dans l'esprit des personnages. Elle n'est plus subie mais elle est quasiment choisie, vécue volontairement par des intellectuels semblables à Tewfiq Gad du *Danger de la fantaisie*.

Par ailleurs, nous retrouvons bien une certaine paresse mais ce n'est plus celle des *Fainéants*. Il s'agit ici d'une oisiveté intellectuelle, non au sens mondain du terme. L'oisiveté des personnages n'est pas occupée de discussions philosophiques, mais elle se passe en réflexions, plaisanteries, discussions sur les hommes, leur comportement, sans souci de l'absence de biens matériels, d'argent ou de nourriture, comme cela se passait dans les nouvelles. Enfin il faut ajouter que tout cela s'accompagne de l'atmosphère que peut créer la drogue : la recherche de la drogue, le manque et ses conséquences, etc.

Pour ce qui est de la construction du roman, nous pourrions attendre une intrigue claire et précise puisqu'il y a crime. Nous serions en droit de nous attendre à découvrir les motifs du crime et une recherche de l'assassin. En fait, le crime, dans la façon dont il est présenté, en constitue à peine une parodie. Nous pouvons retrouver là le rapprochement que fait J. H. Bonercque entre Albert Cossery et John Green⁵². Nous le retrouvons justement dans ce crime commis par la personne qui y semble le moins encline et chez qui la conscience de cet acte de violence ne peut arriver jusqu'au remord. Quant à la recherche de l'assassin, elle sera le prétexte, la trace permettant aux personnages d'évoluer devant nous en mettant à jour les relations qu'ils entretiennent entre eux et en exposant leurs conceptions de la vie.

Le roman compte quatre personnages principaux que nous aborderons par ordre décroissant d'importance. En considérant ces personnalités parfaitement distinctes les unes des autres, parfaitement autonomes dans leurs rapports les unes avec les autres, nous retrouvons la présence, sinon la nécessité d'un chef, d'un *maître*, tel qu'il est dénommé dans le roman. C'est un élément important qui permet une certaine structuration du roman, qui était déjà présent dans les œuvres précédentes, qui le sera également dans les œuvres suivantes.

⁵²⁵² Cf. Citation de J. H. Bornecque dans le chapitre I de cette même partie.

Le *maître* ici c'est Gohar, le criminel sans criminalité. Ce n'est pourtant pas en position de maître qu'il nous apparaît tout d'abord, dans les premières pages, tout à fait saisissantes, du roman. On le voit, dans l'incipit, se réveiller péniblement d'un cauchemar de noyade, mais vivant une réalité plus sinistre encore que son cauchemar. Il *était réveillé à présent ; il venait de rêver qu'il se noyait [...]* Par Allah ! *C'est la crue ! pensa-t-il, le fleuve va tout emporter.* Réveillé, il se rend compte qu'il était vraiment mouillé. Dormant sur *une couche faite de minces piles de vieux journaux*, il constate que l'eau avait tout submergé *recouvrait presque tout le sol dallé et coulait vers lui silencieusement avec la fatalité oppressante d'un cauchemar.* Cherchant la source d'où provenait cette eau, il découvre qu'elle *filtrait de dessous la porte du logis voisin.*

Gohar s'ingéniait à comprendre les intentions de ces maudits locataires, lorsqu'un cri immense, jailli de plusieurs poitrines, un cri long comme une nuit d'horreur, résonna dans le logis voisin. Gohar ne comprit pas tout de suite la signification de cet épouvantable délire. Puis la lumière lui vint, fulgurante. Il n'y avait pas de doute, c'étaient des pleureuses. L'espace d'une seconde, il réalise toute l'horreur de l'événement : dans le logis voisin il y avait un mort, et l'eau blanchâtre et savonneuse qui l'avait assailli durant son sommeil, c'était l'eau avec laquelle on avait lavé le cadavre. (*Mendiants et orgueilleux*, p.09 et passim)

C'est sur ce tableau exquis que s'ouvre le roman. Mais on ne pense pas que Gohar restera ainsi dans l'horreur. Très vite il saisira toute la drôlerie de son aventure.

Qui est Gohar ? C'est un ancien notable, un ancien professeur d'université qui a tout quitté pour vivre la plus stricte économie de moyens, dans le dénuement quasi-absolu. De temps en temps il rédige les *lettres d'affaires* de Set Amina, la propriétaire d'une maison close,

où Gohar *ne vient jamais en client* mais seulement pour y remplir *des fonctions de haute valeur littéraire*.

De ce travail accepté comme une moindre servitude, il ne retirait d'ailleurs qu'un mince profit ; car, pour ses services d'un ordre hautement élevé, Set Amina le rétribuait seulement de temps en temps d'une pièce de dix piastres [...] Cela constituait son unique revenu et lui suffisait amplement pour vivre. Son logis lui coûtait une somme modique, quant à sa nourriture, les commerçants du quartier étaient trop heureux de lui offrir tout ce qui était nécessaire à sa subsistance. Ils étaient tous sous le charme de sa conversation. (*Mendiants et orgueilleux*, p.31)

Cette situation de Gohar nous rappelle, dans une moindre ampleur, un personnage de Naguib Mahfouz, le Cheikh Darwiche de *Ziqâq El Midaq* (*L'impasse du mortier*). Cheikh Darwich, à l'origine professeur d'anglais, finit après quelques aventures, par abandonner toute relation avec le milieu social qui avait été le sien jusqu'alors. *Il quitta sa famille, ses frères, ses relations pour ne plus vivre qu'à la grâce de Dieu. L'existence qu'il menait prouvait que certaines gens, en ce monde [...] peuvent vivre sans abri, sans argent, sans appui, et pourtant sans connaître le souci, la misère ou le besoin*⁵³.

Cependant, Gohar tient à une chose matérielle. Il tient, au point de plus pouvoir s'en passer, à la drogue, au haschich. *Sa vie se confinait aux choses les plus simples, elle n'était plus soumise aux déchainements de la passion ; elle s'écoulait sans heurt, comme un rêve serein. Il y avait seulement la drogue.* (p.39)

Tout le nœud du roman, c'est à-dire tout ce qui va permettre une action, des événements, vient de cette nécessité de drogue pour Gohar. Le problème est celui-ci : Gohar est en état de manque. Il n'a qu'un seul fournisseur, Yeghen. Or Yeghen n'a pas de domicile fixe, *il n'habite*

⁵³ Naguib Mahfouz, *Zuqaqq Al Midaq*, op. cit. p.27

nulle part, nous dit le roman. Commence alors la recherche de ce Yeghen qui passe par la maison de Set Amina. Là, le hasard, les circonstances feront les choses. Gohar n'y trouve plus Yeghen mais y trouve une fille, seule, qui lui demande de lui écrire une lettre.

Il releva la tête et regarda la fille [...] Quelque chose captait son attention : les bracelets d'or qui couvraient les bras nus de la fille. Ces bracelets d'or avaient déclenché en lui une émotion considérable. Il n'arrivait plus à s'arracher à leur contemplation. L'espace de quelques secondes, il eut un éblouissement ; il porta la main à son front, se secoua, luttant de toutes ses forces contre l'envoûtement d'une pensée détestable qui s'insinuait en lui malgré la volonté [...] Tout cet or représentait la valeur d'une quantité infinie de drogue, de quoi se plonger dans les sereins délices pendant des mois, peut-être même des années [...] il sortit tout à coup de sa torpeur et se mit fébrilement à écrire [...]

Gohar écrivait silencieusement, faisant de grands efforts pour se concentrer [...] Un tourment étranger à sa nature le harcelait. Il se complaisait depuis un moment dans l'absurde tentation de se livrer à la violence. Pourtant, la violence était la chose la plus éloignée de sa pensée. Comment en était-il arrivé là ? [...] Il essaya désespérément de surnager, de sauver au moins une parcelle de lucidité. Ce fut en vain. Rien ne subsistait de son incommensurable désir de paix [...] Il songea qu'il allait commettre un crime, et cela lui parut simple et facile. Oui, il lui fallait tuer cette fille ; il ne voyait aucun autre moyen pour lui arracher ses bracelets. Cette certitude l'emplit d'un calme effrayant [...] Elle s'approcha de lui, le prit par le bras [...] Il frissonna, se leva d'un bond, entraîna la fille vers le lit et s'abattit sur elle. Ses mains l'avaient agrippée à la gorge avant qu'elle n'ait le temps de crier [...] Il pressa avec ses doigts de toutes ses forces chancelantes [...] Péniblement, il se releva ; il haletait [...] Il souleva le bras de la fille, saisit l'un des bracelets et voulut le faire glisser le long du poignet. Au même moment, il reçut un choc, la

conscience lui revint tout à coup et il poussa un petit cri désarticulé, pareil à un râle.

Il venait de s'apercevoir d'une chose inouïe : les bracelets d'or n'étaient que de la vulgaire camelote. Ils n'avaient jamais été en or et Gohar l'avait toujours su. Même un enfant l'aurait su, pensait-il. Comment avait-il pu commettre une erreur aussi grossière ? Il n'y comprenait plus rien. Ces bracelets valaient peut-être quelques piastres et il était allé jusqu'à commettre un crime pour se les approprier.

Il était maintenant très calme. Le choc de sa méprise l'avait complètement dégrisé (*Mendiants et orgueilleux*, p.40 et passim)

Gohar sortira tout à fait indemne de ce crime. Il ne sera pas touché véritablement par son acte, ni dans l'immédiat, ni plus tard. Par-là, il se démarque complètement du héros de Green que nous évoquions. Si son acte lui arrive malgré lui, il peut immédiatement s'en dégager et poursuivre son chemin presque comme si rien ne s'était passé grâce à son imperturbable sérénité savamment entretenue. La seule pensée qui le préoccupera dans l'immédiat sera de trouver Yeghen et c'est à cela qu'il s'emploiera en parcourant la ville à sa recherche. Sans doute repensera-t-il à sa victime, mais pas dans le contexte d'un sentiment de culpabilité. C'est que Gohar reste invulnérable et, *là où il n'y avait rien, la tempête se déchaînait en vain. L'invulnérabilité de Gohar était justement dans ce dénuement total ; il n'offrait aucune prise aux dévastations* (*Mendiants et orgueilleux*, p.11)

Nous avons là une des leçons fortes du roman. Celui qui n'a rien à perdre ni à gagner, celui qui ne désire rien, est invulnérable. Nous pouvons mesurer ici le renversement de propos par rapport aux premières œuvres où les hommes, qui effectivement n'avaient rien à perdre parce qu'ils ne possédaient rien, avaient par contre tout à gagner d'une révolution. Ici, le crime de Gohar constitue l'exception à la règle du personnage, n'avoir ni à perdre ni à gagner : il a désiré avoir, il s'est

laissé entraîner dans la vision de l'or, et voilà qu'il a été vaincu, qu'il ne s'est plus appartenu. L'avoir prit le pas sur l'être. Par contre, une fois dégrisé par sa méprise, il retourne à son être : ne pas s'encombrer d'autre chose que de lui-même, ici et maintenant. Le dénuement n'est pas seulement d'ordre matériel. C'est aussi le dénuement moral, mental, devrions-nous dire.

Quelle était l'importance d'un crime parmi tant d'autres crimes perpétrés chaque jour sous les formes les plus diverses : guerres, massacres, répressions. Certes il n'était pas insensible à la pitié. Le souvenir de sa victime lui avait étreint le cœur tout le long de cette course désespérée à travers les rues de la ville. Mais c'était comme s'il pensait à un accident regrettable dont il n'aurait été que le témoin impuissant et horrifié. En toute conscience il n'avait jamais voulu ni prémédité cet acte répréhensible. Il n'arrivait pas à concilier son horreur innée de la violence avec l'atroce évidence des faits. (*Mendiants et orgueilleux*, p.102)

Gohar prendra-t-il une décision après cet événement ? Bien au contraire, il continue sa route choisie une fois pour toutes. Ce n'est pas ce rappel à l'ordre d'*un monde criminel et monstrueux honni par lui*, ce n'est pas cette marque d'*une civilisation angoissée prospérant par le meurtre*, qui semble lui avoir encore collé à la peau, qui le fera revenir sur ses pas. Il prendra cependant la peine de se justifier d'une certaine façon :

Le concept selon lequel toute faute devait recevoir son châtiment était encore un de ces mensonges hypocrites servant de rempart à une société agonisante et pourrie [...] Cette morale rigide qu'il avait enseignée, et à laquelle il avait cru comme à une richesse inaliénable, s'était révélée la plus néfaste conspiration ourdie contre tout un peuple ; elle n'était qu'un instrument de domination destiné à tenir en respect les misérables [...] Aucune justice ne pourrait faire revivre la jeune Arnaba. Mais lui, Gohar, était

vivant. La police devait combattre un ennemi vivant, et un vivant de l'espèce la plus terrible : un optimiste. Elle aurait beaucoup de mal pour le coincer. Il lutterait de toute la force de son inertie pour préserver cette nouvelle vie acquise au prix d'efforts surhumains (*Mendiants et orgueilleux*, p.103)

Tout le roman voudra faire de ce crime un *événement neutre* qui ne restera que comme prétexte à l'évolution des personnages et à l'exposition de leurs conceptions de vie. *Événement neutre*, l'expression est de Georges Henein qui le commente ainsi :

Ce crime qui, assez singulièrement du reste, apparaît comme un événement neutre va, non pas peser sur la conscience de Gohar, mais le remettre sur la trace d'une communauté perdue [...] Gohar est un métis de la misère et de la poésie. Il a commencé par prendre de la distance, par s'exclure des habituelles raisons de vivre. On le croit désarmé parce qu'on l'aperçoit errant à la dérive, à la merci d'une once de drogue. Pourtant il faut nous convaincre qu'il appartient à une race invulnérable qui subsiste par la grâce d'une innocence et d'une malice confondue dans un même regard, et ce regard est de ceux que le monde adulte et tout puissant est bien trop faible pour soutenir⁵⁴

Durant ce temps de la recherche, où était donc Yeghen ? Il était chez sa mère. C'est la première scène où apparaît directement ce personnage dont on a pourtant parlé, et c'est une scène tout à fait saisissante. Elle est d'une telle force de vérité, de présence, qu'une fois lue, elle ne s'efface plus de la mémoire et nous pousse à regarder différemment les choses. Nous ne

⁵⁴ « L'apport d'Albert Cossery » par Georges Henein dans *Calligrammes*, reproduit dans *Le monde des livres* (en ligne) le 26/06/2008.

résistons pas ici à reprendre ces regards du fils et de la mère, portés réciproquement l'un sur l'autre. Autant ceux du fils sont durs, sans concession aucune, autant les regards de la mère sont faussés, englués dans une espèce de conformisme qu'il ne connaît même pas. C'est aussi dans cette scène que nous est révélée la laideur de Yeghen.

- Mère !

- Quoi donc ?

- Dis-moi, mère, est-ce que j'étais beau quand j'étais gosse ?

La malignité de la question ! Il savait qu'il la soumettait à un horrible débat de conscience [...] Il voulut l'embarrasser davantage, avança son visage dans la lumière de la lampe, pour qu'elle puisse mieux juger ce masque de la dérision humaine [...]

- Alors, mère ?

- Oui, tu étais beau, dit-elle.

- Ce n'est pas possible ! Comment ai-je pu changer à ce point !

- Tu n'as pas changé, dit la mère.

Elle devait être folle. Yeghen fut tenté d'aller se regarder dans une glace [...] Il aurait dû savoir qu'aux yeux de sa mère, un singe a la grâce d'une gazelle [...]

- Et mon père ?

- Quoi, ton père ? Ton père était un homme honorable.

- Quelle plaisanterie !

Yeghen trépignait de joie. Son père ! Combien de fois elle avait répété que son père était un homme honorable. Pourtant c'était par sa faute qu'ils avaient été réduits à la misère. Héritier d'une grande famille de propriétaires fonciers, il avait dilapidé son immense fortune dans le jeu et les orgies fabuleuses. Il était mort en ne laissant que des dettes.

Sa mère [...] devait croire que souffrir par son mari était un sort inéluctable et envié. Yeghen ne l'avait jamais entendue prononcer un seul mot de reproche à l'égard du défunt ; elle continuait à penser qu'il était un homme honorable. La richesse excuse tout, pensa-t-il. Mes incartades à moi lui déplaisent parce qu'elles gargent

l'empreinte de la misère. Pauvre, on n'avait pas le droit de se mal conduire [...] Une pareille fidélité à la classe des possédants était vraiment impensable pour Yeghen. C'était la seule chose qui la retenait encore en vie. Le souvenir du défunt n'avait d'autre but que d'entretenir ce respect de la richesse [...] Yeghen ne put s'empêcher d'éclater de rire.

- Comment peux-tu rire, mon fils ?
 - Tu voudrais me voir pleurer ?
 - Tu n'as pas honte de te moquer de ma misère ?
 - Mais non mère. C'est simplement une idée qui m'est venue.
 - Je ne comprends pas, dit-elle avec amertume. Je ne comprendrai jamais. Comment peux-tu rire dans ce logis misérable !
- C'était surtout cela qu'elle ne pouvait lui pardonner : sa frivolité devant la misère. Elle eût voulu le voir honteux et résigné, passant sa vie à se morfondre.
- Quel cynisme ! Mon Dieu ! Et dire que ton père était un homme si honorable (*Mendiants et orgueilleux*, p.48 et passim)

Mais Yeghen n'avait pas le désir d'être cynique, il n'est pas cynique. Certes, au-delà de cette complaisance dans le malheur il y avait sûrement une souffrance réelle que Yeghen n'essayait pas de nier. Il y aurait même été sensible si elle n'employait pas pour l'en persuader tout ce formalisme d'idées attristantes et veules [...] l'obligeant à se défendre contre les fantômes d'une misère dont il avait depuis longtemps reconnu le caractère illusoire et frivole (*Mendiants et orgueilleux*, p.62).

Ceci nous fait penser aux premières pages de *Mort à crédit* de Céline, où Ferdinand montre sa mère Clémence pour rappeler au bon souvenir de son fils, son père Auguste :

Elle raconte son existence à Madame Vitruve ... Elle recommence pour qu'elle comprenne combien j'ai été difficile ! ... Dépensier, insoucieux ! ... Paresseux ! Que je tenais pas du tout de mon père... Lui si scrupuleux alors ... si laborieux, si méritant, si

déveinard ... qu'est décédé l'autre hiver ... Oui ... Elle lui raconte pas les assiettes qu'il lui brisait sur le cocon [...]

Ma mère raconte pas non plus comment il la trimbalait, Auguste, par les tiffes, à travers l'arrière boutique [...] Sa mémoire, c'est tout ce qu'il a laissé mon père et des tombereaux d'emmerdements. Ça la possède le souvenir ! Plus qu'il est mort et plus qu'elle l'aime ! C'est comme une chienne qu'en finit pas... Mais moi je suis pas d'accord ! Même à crever je me rebiffe ! Je lui répète qu'il était sournois, hypocrite, brutal et dégonflé de partout. Elle retourne à la bataille. Elle se ferait tuer pour son Auguste⁵⁵.

Le ton n'est certes pas le même. Chez Céline, ce n'est pas le dialogue direct entre la mère et le fils qui nous est offert. La scène prend un ton confidentiel qui est absent chez Cossery. Ferdinand raconte avec l'emportement de la colère et dans son propre langage sa mère qui raconte sa vie. Céline nous prend ainsi directement à témoin. Yeghen reste égal à lui-même. Deux êtres qui s'affrontent. Cependant, par delà cette différence de ton et d'intention littéraire, nous retrouvons chez Ferdinand et chez Yeghen une même liberté morale et d'expression face à l'intouchable respect des parents.

Maintenant, qui est Yeghen ? C'était un poète misérable, il menait une vie sans honneur et sans gloire, faite de mendicité et de joyeux déchirement. Le roman nous en dit davantage, dressant de lui un portrait moral haut en couleurs :

L'usage immodéré de la drogue l'avait plusieurs fois conduit en prison [...] il demeurait toujours égal à lui-même. Son aptitude à passer outre aux tortures de l'esprit et aux remords de la conscience en faisait un compagnon délicieux [...] Etre vivant suffisait à son bonheur. [Sa poésie] était le langage même du peuple parmi lequel il vivait ; un langage où l'humour fleurissait malgré les pires misères [...] Les poèmes de Yeghen étaient

⁵⁵ CELINE Louis Ferdinand., *Mort à crédit*, Paris, folio, 2012

composés avec les simples mots quotidiens ; ils étaient à la portée de compréhension d'un enfant comme d'un adulte, sentis avec un instinct infailible de la vie avec tout ce qu'elle a de plus authentique (*Mendiants et orgueilleux*, pp. 34-35)

S'il nous fallait retenir un seul trait caractéristique du personnage de Yeghen, ce serait sa totale liberté. Elle imprègne son être même au point d'être encore présente, tangible lorsqu'il est en prison. *Jamais on eût pu faire croire à Yeghen qu'il n'était pas libre* (*Mendiants et orgueilleux*, p.51)

Cette liberté se manifeste dans son attachement à la joie, dans son détachement de tout ce qui ne peut la lui procurer. Ceci n'élimine nullement la générosité chez lui, bien au contraire, cela permet une générosité beaucoup plus ample et beaucoup plus authentique que, par exemple, le désir de sacrifice dont se gargarise sans cesse El Kordi :

Procurer cette parcelle de joie à un homme [offrir à Gohar sa portion quotidienne de haschich] – ne fût-ce que l'espace de quelques heures – lui paraissait plus efficient que toutes les vaines tentatives des réformateurs et des idéalistes voulant arracher à sa peine une humanité douloureuse. En ce domaine, Yeghen se glorifiait d'être l'apôtre de l'efficacité immédiate et tangible. Les lentes élaborations, les théories savantes destinées à soulager la misère du peuple n'étaient à son sens que sinistres plaisanteries (*Mendiants et orgueilleux*, p.96)

Yeghen peut atteindre le cynisme, mais en aucun cas il ne cherchera à apparaître autrement qu'il n'est. Ce n'est pas le cas d'El Kordi, métaphore de la mauvaise foi généreuse. Ce dernier apparaît comme l'antithèse de Yeghen. Autant Yeghen est libre, par exemple, autant El Kordi est accablé par sa propre aliénation interne : il ne cherche pas à être libre, il cherche à avoir une idée de la liberté :

[Il] s'était érigé tout seul en justicier, il persistait en toute occasion à prendre le parti des faibles. C'était là le résultat d'une morale puérile qu'El Kordi haussait au rang d'une vertu révolutionnaire. Ne pouvant atteindre à un destin dramatique et glorieux, il éludait le problème de sa propre liberté en bondissant de fureur à la moindre tentation d'injustice (*Mendiants et orgueilleux*, p.99)

C'est qu'El Kordi se veut le défenseur de la liberté du peuple. Il se veut un *révolutionnaire* au service des opprimés. *Il avait des idées sur l'avenir des masses et la liberté des peuples ; pourtant il était futile et n'échappait pas à ce monde dérisoire. Il avait beau s'insurger contre l'oppression, se croire persécuté, lui et tout un peuple, dès qu'il était livré à son instinct, il devenait superficiel, se complaisait dans les actions les plus frivoles* (*Mendiants et orgueilleux*, p.118). Gohar sait le voir et s'amuse à le dévoiler pour percevoir derrière cette façade bienpensante, la futilité à laquelle le personnage ne peut échapper.

El Kordi est fonctionnaire malgré lui dans un ministère. Malgré lui parce que cet emploi ne correspond pas exactement à son rêve d'être un homme d'action, ne lui permet pas d'apaiser *sa soif de la justice sociale*. Voyons le tableau que nous offre Cossery avec beaucoup d'humour d'El Kordi, rémunérant chaque fin de mois ses collègues sur qui il s'était déchargé de son travail :

A ce moment là, El Kordi prenait l'air excédé d'un patron payant ses salariés. Toutefois, avec le peu d'argent qu'il lui restait, il arrivait à se débrouiller pour vivre. Il menait une vie d'extrême pauvreté, mais décente, et, croyait-il, très digne. Sauver les apparences était son souci constant. Par exemple, lorsqu'il était obligé de se nourrir de fèves bouillies, il racontait au marchand qu'il était dégoûté de manger toujours du poulet, et qu'un met populaire exciterait certainement son appétit blasé. Le marchand

n'était pas dupe, mais l'honneur était sauf (*Mendiants et orgueilleux*, p.115).

Au fond, El Kordi n'approchera jamais la vraie misère telle que décrite dans les nouvelles et dans *La maison de la mort certaine*. Il ne voit l'oppression qu'à travers son travail au ministère. *De sa place, il contemplait distraitemment ses affreux collègues et croyait voir partout les chaînes de l'esclavage. Cette contrainte de quelques heures par jour, imposée à sa liberté, le rendait extrêmement sensible à la douleur des masses opprimées de l'univers.*

Nous sommes loin, ici, de la véritable *douleur des masses opprimées* qui, dans les premières œuvres, constituait directement la matière de l'écriture. Ici, c'est une douleur qui n'existe que dans l'imagination d'El Kordi, et le ton ironique sur lequel cela nous est écrit, nous suggère presque que c'est effectivement une douleur imaginaire. Nulle part dans *Mendiants et orgueilleux* nous ne trouverons directement l'évocation de la misère réelle, de la faim par exemple, subies malgré soi. Ici, la misère est soit une *idée*, soit encore, et c'est le cas le plus courant, elle a le moyen de s'effacer dans l'humour.

L'attitude la plus farfelue d'El Kordi sera de se dénoncer à l'officier de police qui enquête sur le crime commis par Gohar, comme étant l'assassin d'Arnaba la prostituée. Pourquoi fait-il cela alors que personne, bien sûr, ne pourra le croire, et surtout pas le policier ? C'est encore une histoire d'apparence. En fait, c'est Naïla, la jeune prostituée dont – théoriquement – il est amoureux qui le lui suggère en lui faisant jurer qu'il n'est pas l'assassin. *Une idée diabolique venait alors de germer dans son cerveau. Et s'il lui faisait croire qu'il était l'assassin de la jeune prostituée ! Qu'est-ce qu'il risquait ? C'était une chance inespérée pour lui de se couvrir d'une gloire romanesque, de jouer les héros ténébreux* (*Mendiants et orgueilleux*, p.132)

Et Gohar qui observe El Kordi alors que celui-ci se dénonce devant un policier dans la maison de Set Amina n'est pas dupe de ses intentions. Il *regardait la scène, impassible et souriant. Assurément El Kordi ne changerait jamais. Il venait de se mettre dans une sale situation pour le simple plaisir d'étonner une assemblée de miteux (Mendiants et orgueilleux, p.197).* El Kordi agit ainsi pour étonner et se couvrir de gloire, mais aussi pour se donner l'occasion d'affronter le pouvoir, et l'officier de police Nour El Dine dont l'interrogatoire juste après le crime l'a laissé quelque peu sur sa faim.

C'est au cours de cet interrogatoire qui ouvre le chapitre IV du roman qu'apparaît pour la première fois Nour El Dine. Il représente le pouvoir dans sa fonction, mais le montre à un moment où il ne s'intègre plus vraiment à sa fonction. Est-ce du fait de son *vice clandestin* (c'est un inverti) ? Est-ce parce qu'un éveil de la conscience s'opère en lui ? Toujours est-il que dès le début il ne fait pas *un* avec sa fonction et ne s'identifie pas à la pratique qui lui est imposée. Nour El Dine aime le Beau, mais il doit le *pratiquer* dans la fange, réduit qu'il est à *patauger toujours dans la boue des quartiers populaires en compagnie de délinquants mineurs et de criminels bornés à l'état de sauvages.*

Alors qu'il procède à l'interrogatoire de routine sur le lieu du crime, il se met à méditer :

Comment faire pour s'arracher à ce borbier ? La trivialité de semblables enquêtes le laissait toujours amoindri, avec le sentiment d'une sorte de frustration. Cet incessant refoulement de ses tendances esthétiques dans l'exercice de ses fonctions finissait par le rendre amer et injuste. Pourtant il était au service de la loi [...] Malheureusement le sentiment de cette puissance commençait à s'effriter en lui ; il en arrivait à ne plus croire à l'efficacité de la cause qu'il servait. Cela était grave (*Mendiants et orgueilleux, p.81*)

Pourtant, à propos de cette enquête, il aurait plutôt un regain d'enthousiasme : il se trouve en présence d'un *crime gratuit*, la fille Arnaba n'ayant été ni volée ni violée. Un crime gratuit *impliquait des raisonnements très poussés, une intelligence sournoise, que seul un individu instruit – ayant même une culture européenne – pouvait mettre à exécution. C'était la sorte de crime qu'on rencontrait dans les livres occidentaux* (*Mendiants et orgueilleux*, p.74)

Cette évocation de la part de Nour El Dine renforce surtout son ridicule : assez intelligent, ou instruit, pour pouvoir évoquer un crime gratuit, il ne l'est pas assez pour que cette évocation le mène quelque part. Il cherche dans l'assistance *un individu assez intelligent* à qui il pourrait imputer le crime, mais personne ne répond à cette *fameuse description*, aucun n'offre *la moindre ressemblance avec cet assassin fantaisiste décrit dans les livres*. *Nour El Dine se sentit si seul avec son crime gratuit sur les bras qu'il en fut un instant effrayé.*

Il finira par abandonner sa fonction et par décider de suivre le chemin de Gohar, mais ce ne sera pas sans avoir accompli son *rôle* jusqu'au bout : il ira en effet jusqu'à torturer Yeghen afin de le faire parler au sujet du crime. Ce n'est qu'après cela qu'il changera de route, pas par remords, non, mais simplement parce qu'il se sentira vaincu définitivement par la dernière facétie de Yeghen, l'invulnérabilité de celui-ci. Ce n'est qu'après, donc, qu'il décidera de vivre en mendiant.

La première gifle manqua lui emporter la tête ; il ressentit une douleur atroce, qui fut aussitôt neutralisée par une seconde gifle, puis par toutes celles qui suivirent.

Alors la douleur grossit, forma un bloc compact, sans mesure. Yeghen se trouva plongé au fond d'un gouffre noir rempli d'éclairs fulgurants. Parfois lui parvenait la voix de Nour El Dine qui demandait toujours :

- Vas-tu parler, fils de chien ?

Soudain, dans le tumulte de son cerveau, il entendit un bruit lointain. Ce bruit lui rappela quelque chose, et il essaya de savoir quoi. Il mit longtemps à trouver. Le coup de canon de midi ! Il était midi et le canon venait de tonner. Il ouvrit les yeux et s'cria :

- Il est midi, bonnes gens !

Le gendarme qui levait le bras pour l'assommer s'arrêta, stupéfait :

- Et alors ? demanda-t-il
- Eh bien, je pense qu'il est l'heure de manger, dit Yeghen d'une voix faible. J'ai faim.

Nour El Dine se cacha la tête dans les mains ; il avait envie de hurler.

- Jetez-le dehors, dit-il. Je ne veux plus le voir.

En sortant du commissariat de police, Nour El Dine pensa que Gohar était sans doute l'assassin. Mais que lui importait maintenant. Il avait décidé de donner sa démission et de vivre désormais en mendiant. Mendiant, c'était facile ; mais orgueilleux ? Où trouverait-il de l'orgueil ? Il n'y avait plus en lui qu'une infinie lassitude, un immense besoin de paix, simplement de paix (*Mendiants et orgueilleux*, p.154).

Cette dernière victoire de Yeghen – et de Gohar – marque la fin du roman. C'est une fin abrupte, presque trop directe. Nour El Dine décide de suivre les pas de Gohar, il n'a plus le choix. N'ayant pas l'esprit de ses modèles, c'est vaincu par son angoisse et sa conscience torturée qu'il doit suivre ce chemin, et non triomphant de vie.

Nous avons dans cet excipit le titre du roman. *Mendiant, c'était facile, mais orgueilleux ? où trouverait-il de l'orgueil ?* Cette énonciation, sous forme de question, émise par un vaincu, donne finalement un ton plutôt

dogmatique : soyons mendiants, certes, soyons nus, abandonnons tout, mais soyons orgueilleux. Bien avant, le titre du livre nous était déjà donné, et c'était aussi par la méditation de Nour El Dine, alors qu'une *étrange faiblesse, une lassitude de l'âme* commençait à faire son chemin destructeur en lui, celui-ci s'étonnait de *cet orgueil qu'il découvrait partout autour de lui, et parmi les êtres les plus déshérités, les moins faits pour en avoir [...]* Oublier, vaincre sa douleur, ce n'était point si facile. A chaque instant dans l'accomplissement de sa tâche, il se heurtait à *l'orgueil imbécile de cette misérable racaille* (Mendiants et orgueilleux, p.224).

Nous voyons là l'évolution interne du personnage de Nour El Dine. A ce moment-là, la question restait dans toute sa cruauté. Nour El Dine était en pleine angoisse, torturé par la contradiction entre son aspiration à la paix et son intégration à sa fonction. Par la suite, son expérience jouera le rôle de révélateur, d'exemple, de modèle et, par là même, prendra un caractère édifiant : l'orgueil n'est plus perçu comme *imbécile* et inutile. C'est son manque qui est constaté afin qu'il soit comblé.

Les personnages de ce roman n'apparaissent vraiment dans toutes leurs dimensions que dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Par exemple, Gohar et Yeghen n'apparaîtraient pas dans toute leur vérité si on escamotait leurs relations pour ne les considérer qu'individuellement.

Gohar trône, que ce soit sur son unique chaise, ou sur un fauteuil d'une boutique de barbier déserte, ou encore à la terrasse d'un café. Ceci n'implique pas une hiérarchie dans les rapports des personnages entre eux et dont Gohar représente le sommet. Mais Gohar est un pôle d'attraction, dans le sens plein du terme. C'est autour de lui que les

personnages évoluent et c'est vers lui que s'orientent leurs pensées. Tous l'appellent *Maître*⁵⁶

Il est logique que les personnages de la maison de Set Amina aient pour lui une haute considération : par ses fonctions d'écriture, il y garde la place qu'il a quittée et qu'il occupait au sein de la société, c'est-à-dire son rôle d'*intellectuel omnipotent*. Il est encore logique qu'il fascine Nour El Dine, esprit assez complexe pour entrevoir certaines subtilités, mais pas assez pour les voir sans désarroi. Il le fascine d'ailleurs au point de lui faire changer de vie.

Lui qui n'avait jamais douté du pouvoir sacré qu'il détenait, il commençait à se demander où était la vérité. Il n'était plus sûr de rien. Malgré sa conviction que Gohar était l'assassin qu'il recherchait [...] il continuait à s'intéresser à la personnalité de Gohar bien plus que par l'action d'arrêter un criminel. Il se rendait compte que Gohar posait un problème dont la solution serait fondamentale pour son avenir (*Mendiants et orgueilleux*, p.221)

Mais ce qui est moins logique c'est qu'il garde cette même position influente auprès d'un être à la personnalité si forte comme Yeghen. Certes, il ne se présente pas, et n'est pas considéré comme l'intellectuel dogmatique et exigeant, rien de tout cela, mais l'amitié chez Gohar est entendue comme le respect absolu de l'autre, la tolérance sans restriction de la personne telle qu'elle est. *Gohar n'était pas un réformateur, ni un moraliste ; il prenait les gens tels qu'ils étaient* (*Mendiants et orgueilleux*, p.59).

⁵⁶ Dans une étude sur l'emploi des titres en Egypte, Irène Fenoglio Abdel Al précise : il faut savoir qu'en Egypte les titres sont en quelque sorte obligatoires. Il est quasiment impossible de s'adresser à quelqu'un sans lui donner un titre quelconque depuis le ('um) ou ('abu), mère de ... ou père de ..., à (ductur), docteur, ou saâdet el Bacha, son excellence (survivance d'un véritable titre d'avant la révolution). Il y a un titre pour chaque genre d'individus ou de fonction ou de profession. *Maître* est la traduction de ('ustad) qui signifie professeur et qui est un titre couramment employé pour marquer un respect certain, même lorsqu'aucune fonction ne peut être effectivement précisée.

Cette amitié n'est cependant pas d'une réciprocité équilibrée. Gohar, malgré toute sa tendresse envers Yeghen, car *l'attachement et la sympathie qu'il portait à Yeghen n'avaient pas seulement la drogue comme mobile* nous rapporte le roman, *il éprouvait pour lui l'amour qu'on a pour une idée vivante* (Mendiants et orgueilleux, p. 34). Malgré cette tendresse, Gohar laisse s'instaurer un rapport de force à son avantage. Pour Yeghen, en effet, l'existence de Gohar est nécessaire. Lorsque Yeghen aura su que Gohar était l'assassin, il n'aura de cesse de le sauver :

- Pourquoi ne pas laisser le destin suivre son cours, dit Gohar, que crains-tu ?
- Ce que je crains, Maître ! Mais je crains de te perdre ! Je m'excuse d'un tel égoïsme. Je sais que toi, tu te moques de ce qui peut t'arriver. Mais pense à moi. Je ne peux supporter l'idée de te perdre (Mendiants et orgueilleux, p.202)

Et Yeghen qui est poète, libre, vivant s'aperçoit finalement que *l'amitié qu'il avait pour Gohar était la seule justification de sa vie. Il fallait tout mettre en œuvre pour le sauver, lui, et ce qu'il représentait.* (Mendiants et orgueilleux, p.167). Si les pitreries de Yeghen amusent toujours Gohar, Yeghen, lui, envisage avec sérieux le sacrifice de sa vie pour son maître. *Il se leva, resta un instant interminable à regarder Gohar, puis il s'approcha de lui, se baissa, lui saisit la main et la porta à ses lèvres. Tu es la seule personne que j'aime et que je respecte au monde, dit-il. Tu peux prendre ma vie* (Mendiants et orgueilleux, p.172)

Nous retrouvons là, presque, le *maître* au sens chinois du mot qu'est le vieux Gisors pour Tchen dans *La condition humaine* de

Malraux, *sans doute le seul homme dont Tchen eût besoin*⁵⁷. Nous disons presque car, par ailleurs, aucun rapprochement n'est possible entre Yeghen et Tchen.

Pour ce qui est d'El Kordi, il est tellement préoccupé par le fait de sauver les apparences, de sauvegarder sa *dignité*, qu'il ne sort pas de son propre monde fait d'intentions généreuses mais d'actions frivoles et égocentriques. Ce n'est pas exactement qu'il *passse à côté* de Gohar, mais pensant pouvoir le défier au fond, il n'arrive qu'à prolonger ses rêves de sauveur de l'humanité malheureuse, sans approfondir ni réaliser ce qu'il peut percevoir de Gohar.

Nous retrouverons dans *La violence et la dérision* cette présence d'un maître, mais qui prendra alors la forme d'un dirigeant, d'un meneur d'hommes.

Mendiants et orgueilleux, roman le plus célèbre d'Albert Cossery, est avec *La violence et la dérision*, le plus important, le plus clair quant à l'exposition des thèses de l'auteur. Nous reviendrons sur ces thèses le moment venu, mais ce que pour l'instant nous noterons, c'est que ce roman, dans son ensemble, constitue une définition de la liberté, non seulement directement, par les affirmations des personnages, mais aussi indirectement, par la trame même du roman.

On est libre – et il est entendu que la liberté est la valeur suprême – lorsque l'on n'a pas peur de perdre quelque chose et donc seulement lorsqu'on n'a rien à perdre. Gohar ne sera plus libre lorsqu'il aura peur de manquer de drogue, perdant alors sa sérénité, il se perdra lui-même et accomplira un acte qui n'est pas de lui, qui ne devrait pas lui appartenir. Yeghen ne sera pris par le désespoir, et perdra la joie qui ordinairement l'habite tout entier, qui constitue son être même, que lorsqu'il croira avoir perdu la pièce de monnaie qui devrait lui permettre de trouver un lit pour la nuit. Quant à El Kordi, lui, il n'est jamais libre.

⁵⁷MALRAUX André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 2017, p.69.

Il pense toujours être sur le point de perdre une occasion d'apparaître. Toujours à cheval entre ce qu'il est et ce qu'il voudrait être, il nous rappelle un peu Serag des *Fainéants dans la vallée fertile*. Encore que Serag, parce qu'il ne cherchait à apparaître que devant lui-même, avait un peu plus d'authenticité. Mais c'est bien la critique de l'intellectuel révolutionnaire, directement désigné cette fois, que nous retrouvons en El Kordi. Seulement, ici, son importance ne réside pas dans le fait de montrer qu'il se trompe, mais dans le fait de montrer qu'il n'est pas libre.

Le dépouillement représente donc, ici, la véritable richesse. Cela entraîne une vision de la misère tout à fait différente de celle des premières œuvres. Plus exactement, la misère est considérée par les personnages différemment qu'elle n'est directement présentée dans les premières œuvres. Suivons par exemple, Nour El Dine, marchant dans un quartier populaire :

Dans ce quartier mal famé, son uniforme d'officier de police n'impressionnait personne. Pour craindre la police, il faut avoir quelque chose à perdre et ici personne ne possédait rien. C'était partout une misère totale et inhumaine [...] Il n'y avait en eux ni rancœur, ni hostilité, simplement un mépris silencieux, un énorme dédain envers la puissance qu'il représentait [...] Comment répondre à cette monstrueuse indifférence, plus féroce que la plus implacable des haines. Rien dans leur comportement n'exprimait l'aversion ou la révolte (*Mendiants et orgueilleux*, pp.146 et 147)

Ici donc, les misérables ne cherchent plus à se révolter, ne cherchent plus à s'opposer aux représentants de la loi, ni à se défendre. Ils sont indifférents. L'auteur ne prend plus la peine de faire vivre devant nous ces hommes misérables, ni de les individualiser comme il l'avait fait dans les premières œuvres. On ne voit plus comment ils vivent. On se contente d'inférer de leurs réactions qui restent les réactions d'une masse globale et indifférenciée.

L'œuvre romanesque d'Albert Cossery, à ce moment de son évolution, ne se préoccupe plus de la souffrance à laquelle sont soumis les hommes dans la misère. L'attention est plutôt portée sur l'eau qu'ils peuvent apporter au moulin de sa thèse selon laquelle il ne faut pas collaborer à ce monde régi par des *gredins*. Gohar *ne reconnaissait plus à la misère aucune valeur tangible*, d'ailleurs. *Elle demeurait toujours, pour lui, une abstraction.*

Cet aspect des choses ira, s'accroissant, dans *La violence et la dérision* où la misère ne sera plus du tout visible. Elle sera simplement évoquée par un personnage qui est la reprise d'El Kordi, fondamentalement sérieux, Taher, le révolutionnaire qui sacrifiera sa vie à la défense du peuple.

Ici donc, aucun appel à un rassemblement collectif et militant. C'est le sauve-qui-peut individuel, la fuite du *sérieux* des choses afin d'essayer d'atteindre à la sérénité, à la paix quelle qu'elle soit : le bien-être procuré par la drogue chez Gohar, la joie de vivre de Yeghen, la rêverie chevaleresque d'El Kordi ou le courage de suivre ses instincts chez Nour El Dine. Tout cela avec l'aide d'une amitié fraternelle, simple et directe, franche et généreuse, sans heurts et presque sans passion. Heureux d'être vivants, de pouvoir vivre à leur propre manière, la vie devient le seul critère de distinction. Il ne s'agit plus de devenir vraiment des hommes, comme le souhaitait la première écriture, mais il s'agit d'être vivant :

Il semblait que tous ces gens ignoraient l'angoisse, la pénible incertitude d'un destin misérable. Certes, la misère marquait leurs vêtements composés de hardes innommables, inscrivait son empreinte indélébile sur leurs corps hâves et décharnés ; elle n'arrivait pas cependant à effacer de leurs visages la criante allégresse d'être encore vivants (*Mendiants et orgueilleux*, p.95)

2- La violence et la dérision, ou la paresse anarchiste

Nous avons là un roman important : *c'est dans La violence et la dérision que sont exprimées mes idées sur la vie*, confie Albert Cossery dans l'interview accordé à Michel Mitrani⁵⁸. Effectivement, c'est dans ces pages que les notions abordées ailleurs, déjà dans *Les fainéants dans la vallée fertile*, et surtout dans *Mendiants et orgueilleux* seront le plus clairement définies. Pour cela, sans doute, *La violence et la dérision* reste un des romans d'Albert Cossery les plus connus et pour lequel l'auteur a obtenu, en 1965, le Prix de la société des gens de lettres.

Le titre du roman donne le ton. Il suffirait de remplacer *et* par *ou* pour avoir exactement le contenu du roman, aussi bien le thème, celui de l'action, que la façon dont celui-ci est traité : exposition d'une alternative nette et tranchée avec prise de position pour l'un de ses pôles. *La violence et la dérision* est un roman sinon d'action, du moins sur l'action. Le problème posé est celui de la réaction à adopter face à un pouvoir tyrannique, étant entendu que cette réaction doit être action.

A l'instar de *Mendiants et orgueilleux* et des romans qui vont suivre pour illustrer cette écriture mûre, *La violence et la dérision*⁵⁹ moins sur la misère du monde *oublié de Dieu* que, plus ponctuellement, sur la dictature. Le récit s'éloigne des lieux référentiels où l'auteur ancre les personnages de ses textes antérieurs. Il a pour cadre une ville du Proche-Orient dirigée par un gouverneur dictatorial, figure de la *sottise dirigeant le monde* (*La violence et la dérision*, p.40) qui se propose d'assainir les rues : *après les prostituées, les vendeurs aux terrasses des cafés, les ramasseurs*

⁵⁸ MITRANI Michel, *Conversation avec Albert Cossery*, Paris, Joëlle Losfeld, 1995

⁵⁹ COSSERY Albert, *La violence et la dérision*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 1993. Toutes les citations tirées de ce roman sont empruntées à cette édition.

de mégots (...) il s'était attaqué aux mendiants (La violence et la dérision, p.40)

En dépit de l'analogie déjà signalée entre les deux textes, ce roman dépeint un univers différent de celui de *Mendiants et orgueilleux*. On y constate en effet la bêtise oppressive du pouvoir sans vouloir l'affronter. On s'y oppose de façon passive en essayant de s'extraire individuellement de cette oppression. Dans *La violence et la dérision*, le problème posé est écriture ? A un appel à la révolte collective et solidaire ? Non. Car ici, comme dans *Mendiants et orgueilleux*, ce qui compte ce n'est pas la masse. Elle se dissoudra dans les paroles de Taher qui parle pour elle, à sa place. Mais la fraternité qui lie entre eux quelques hommes intelligents, qui ont les justement celui de l'affrontement avec le pouvoir. En revient-on, pour autant, à l'univers de la première moyens de l'être et qui choisissent l'affrontement avec le pouvoir, non par conscience morale mais par conscience qu'il s'agit là – actuellement – de la seule façon intelligente de s'amuser et donc de vivre. Il faut dire que dans ce roman nous ne côtoyons plus du tout la misère, même *en passant*. Ce n'est pas que nous soyons dans un univers de richesse, ni même dans la haute bourgeoisie, mais enfin, les besoins matériel n'y sont pas à l'ordre du jour. Nous sommes plutôt, et malgré la modestie des moyens matériels, dans un espace aristocratique ordonné autour de la personne de Heykal.

Nous avons dit que le roman se construisait sur une alternative : il s'agit de l'opposition entre deux conceptions de vie exposées respectivement par deux personnages, l'un qui pourrait presque apparaître secondaire parce qu'il paraît peu dans le roman, mais qui en fait supporte seul tout le poids de son choix qui, allant jusqu'au sacrifice de sa vie, prend des dimensions importantes. C'est Taher, le révolutionnaire de parti. L'autre, Heykal, est le héros du roman. L'autorité qu'il déploie et qui est constitutive de sa personne pousse les autres à graviter autour de lui. Paradoxalement, nous avons donc face à face un groupe d'individus

individualistes qui ne représentent qu'eux-mêmes et un homme seul, mais qui se veut le représentant du peuple, des peuples.

Le roman se construit sur une trame tissée tout à fait librement, à la fois sur les rapports des personnages entre eux et sur les nécessités des actions qu'ils entreprennent. Nous pouvons toutefois noter un point culminant, le chapitre X, où Taher et Heykal, les deux personnages antithétiques, se rencontrent pour s'affronter, ce qui permet à l'auteur de préciser, sans intervenir, ses propres conceptions de vie, bien évidemment par la parole de Heykal.

Dans cette libre construction il y a cependant un fil conducteur, en l'occurrence un personnage conducteur. Il s'agit de Karim, le disciple de Heykal. Toujours présent, il est le médiateur qui permet les rencontres essentielles et l'accomplissement des actions, bref, il est un *second rôle essentiel*. Nous n'avons qu'à le suivre pour entrer dans le roman.

C'est déjà Karim qui nous situe les choses : grâce à l'une de ses farces, nous voyons le pouvoir ou l'un de ses représentants en action, bien entendu répressive, contre le peuple représenté, lui, par un mendiant. En effet, la dernière loi du gouverneur de la ville est l'interdiction de la mendicité et le ramassage des mendiants car, *l'ambition du nouveau gouverneur était d'assainir les rues et de les préserver de tout ce qui pouvait entacher leur honneur. Il parlait des rues comme de personnes morales*, souligne ironiquement le narrateur (*La violence et la dérision*, p. 06).

Un gendarme, *fonctionnaire zélé d'un état fort*, qui vient de prendre sa faction se croit donc la proie d'un mirage en voyant un mendiant, *le plus beau qu'il eut aperçu depuis longtemps, confortablement installé à l'angle d'un immeuble cossu, de construction récente* (*La violence et la dérision*, p.05)

Croyant à une provocation, il commence par l'invectiver, puis lui donne des coups de pied, enfin le secoue fortement par son turban jusqu'à

en détacher la tête, tout ceci sous les *déluges d'insultes* d'abord de la foule qui s'est peu à peu amassée, puis sous les quolibets et les rires lorsqu'on se rendit compte que le mendiant n'était qu'un mannequin.

C'est bien une mise en situation. Y sont présents tous les éléments nécessaires à la compréhension des pages ultérieures : le pouvoir oppressif, à travers son représentant, le gendarme bête et méchant, le peuple à peine présent en tant que foule spectatrice ou individu-mannequin, enfin ceux qui ne font partie ni du peuple, qui ne peut être que spectateur injurieux et moqueur, ni du pouvoir ; ceux qui ont les moyens de se tenir à distance de ces deux pôles, comme Karim, l'auteur de cette farce qui les représente.

Est déjà présent, également, le ton qui animera le roman. Ce premier chapitre est constitué d'une narration unique. Le narrateur n'étant pas interrompu par des dialogues par lesquels des personnages pourraient s'exprimer à leur manière, lâche la bride à une ironie mordante et sans réserve.

Dès le premier chapitre nous apprenons que Karim fait partie d'un groupe d'opposition au gouverneur, groupe qui pense mettre à profit l'humour, l'ironie et la joie dans la lutte contre le pouvoir.

[le gouverneur] ne connaissait qu'une seule espèce d'esprits subversifs : des individus intransigeants dans leur haine, se glorifiant de leurs actes, et prêts à mourir pour le triomphe du droit et de la justice. Bref, des gens qui comme lui se prenaient au sérieux. Comment pouvait-il se douter de l'éclosion, dans la ville, d'une sorte inconnue de révolutionnaires ; des révolutionnaires narquois et plein d'humour qui le considéraient comme un fantoche – lui et ses pareils à travers le monde – (*La violence et la dérision*, p.21)

Mais cette nouvelle forme de lutte ne se constituera pas seulement de farces, comme celle du faux mendiant. Si elle utilise la dérision comme

arme principale, elle n'en est pas moins organisée et active. Elle a d'ailleurs ses propres militants et son *chef*, Heykal, qui en a été aussi l'initiateur.

Qui est Heykal ? La question est en fait mal posée. Il faudrait plutôt se demander : comment vit Heykal ? Car Heykal est la façon dont il vit. Il n'a pas d'autre identité que son évolution princière parmi ses amis et les autres :

Heykal, lui, était indubitablement un grand seigneur, non par la fortune ou le rang social, mais parce qu'il était doué d'une nature véritablement aristocratique. La façon admirable qu'il avait de s'habiller, de marcher, de parler, n'était pas le résultat d'un entraînement laborieux ; il la possédait de naissance [...] A trente-deux ans, il n'avait encore jamais travaillé, se contentant de sa maigre rente (provenant d'un lopin de terre qu'il avait eu en héritage) plutôt que de collaborer, ne fut-ce que d'une façon épisodique, avec ce ramassis de bandits sanguinaires qui peuplaient la planète. Cependant Heykal n'était pas un oisif ; il était tout le temps occupé à dépister le côté burlesque des actions humaines (*La violence et la dérision*, p.50-51)

Avec ce sourire narquois sur les lèvres et ce regard d'un orgueil incommensurable, non pas lointain mais, au contraire, plein d'audace et de dérision, Heykal exerce un ascendant irrésistible sur toutes les personnes qu'il rencontre. Il se servira de ce charme pour entraîner les personnes dont il a besoin dans sa lutte, car Heykal est un actif. Nous ne sommes plus dans l'atmosphère de déambulation oisive de *Mendiants et orgueilleux*. Ici, nous sommes en présence de projets, d'organisations et même de manipulations.

Devant ce nouveau gouverneur qui dépasse les précédents en *bouffonnerie*, Heykal a décidé de lutter en poussant à bout l'*insolente*

bêtise de cet homme [...] il avait imaginé de combattre la bêtise par la louange démesurée du bourreau (La violence et la dérision, p.47)

L'action, d'ailleurs, est déjà *en train* :

Les flagorneries des journaux à l'égard du gouverneur dépassaient tout ce qui avait été fait jusqu'à présent dans le domaine de la bassesse et de la servilité. Par la voix de la presse, toute la ville chantait les louanges de l'infâme [...] c'est cette situation que Heykal avait résolu d'exploiter. L'astuce consistait à suivre le mouvement et à surpasser dans leurs sottises les plus acharnées des thuriféraires. Aussi faisait-il envoyer par des gens de son entourage des lettres aux journaux, si louangeuses pour les activités du gouverneur qu'aucun de ceux-ci n'avait hésité à les publier. Ils croyaient tous servir la gloire de leur maître (*La violence et la dérision*, p.44)

Mais on commence à se méfier en haut lieu, et les dernières lettres envoyées ne seront pas publiées. Aussi apparaît la nécessité d'une nouvelle initiative. Heykal, qui en garde le secret, mais qui aura besoin de subsides pour la réaliser, charge Karim de lui faire rencontrer son ami Khaled Omar, un riche négociant. Individu illettré, Khaled Omar *avait débuté dans le négoce dans un lieu où habituellement certains commerçants finissent leur carrière : en prison*. Un portrait mordant et un parcours exceptionnel nous en sont contés, critiquant indirectement une institution représentative du pouvoir en question :

Il y avait seulement quelques années, [Khaled Omar] n'était qu'un va-nu-pieds, perpétuellement affamé, et dormant à même le trottoir [...] Débarrassé de la hantise de se nourrir, sans soucis pour son entretien, son esprit frustré, mais éveillé, enregistra une masse de choses qu'il n'avait jamais eu l'occasion d'apprécier [...] Le trafic clandestin qui avait cours dans l'enceinte de la prison l'impressionna vivement [...] En peu de temps il devint un

spéculateur avisé [...] Au bout de six mois, il régnait sur toute transaction [...] A présent, il possédait plusieurs immeubles, de belles terres dans les provinces les plus fertiles, et continuait à faire des affaires en se fatigant le moins possible [...] Malgré la prospérité, il avait gardé sous des dehors cossus et une élégance tapageuse, ses manières de rustre et son langage populaire. Il n'avait d'affection que pour les vagabonds, ne se plaisait qu'en compagnie de personnages excentriques, sans profession, et libres de leur temps. La facilité avec laquelle il avait gagné tout son argent lui avait ouvert les yeux sur l'imposture de ce monde. Il comprenait qu'une pareille chose n'était possible que parmi des fous et des voleurs (*La violence et la dérision*, p.37 et passim)

Malgré un contraste absolu d'apparence et d'identité entre les deux hommes qui vont se rencontrer, il y aura une entente profonde entre eux, sur la base même de leur compréhension du monde. Khaled Omar sera enchanté de faire la connaissance de Heykal qui aura tôt fait de le séduire, et c'est à lui qu'il dévoilera d'abord son projet dont l'issue cette fois se veut directe :

Nous allons inaugurer une campagne de propagande subversive d'un genre original. Quelque chose qu'aucune police politique n'a encore jamais vue. Pour commencer, j'ai l'intention de faire imprimer des affiches avec un portrait du gouverneur glorifiant sa personne. Ce texte sera rédigé d'une manière si stupidement louangeuse que les plus naïfs seront obligés d'en rire. Avec l'aide de nos amis, nous collerons ces affiches sur tous les murs de la ville [...] Ces affiches ne sont qu'un commencement. J'ai d'autres moyens en réserve. Pour tout dire, nous allons rendre le gouverneur célèbre dans tout le pays. Il deviendra à tel point ridicule que le gouvernement sera dans l'obligation de le destituer (*La violence et la dérision*, p.74)

Ce sont les *militants* du groupe de Heykal qui fabriqueront et colleront les affiches. Qui sont-ils ? Deux nous sont précisément dépeints. Karim, dont nous connaissions déjà l'efficacité, et Urfy.

Karim est d'autant plus enthousiaste pour agir avec Heykal qu'il n'est pas venu à lui directement. Sa vie est partagée en deux périodes tout à fait distinctes. Il fut d'abord un révolutionnaire de *parti*, fervent militant. Mais paradoxalement, c'est lorsqu'il se retrouva en prison – et donc lorsqu'enfin il côtoya le peuple véritablement – que ses yeux s'ouvrirent sur la fausseté de sa position. *Sais-tu, explique-t-il à Urfy, qu'avant d'aller en prison je croyais que le peuple était de nature maussade et ne complaisait que dans le drame ? Je n'aurais jamais cru qu'il fût si spirituel, si plein d'humour (La violence et la dérision, p.95)*

C'est à partir de là que sa vie bascule dans la bouffonnerie. Karim, en effet, pratique l'humour et, pour l'entretien de son existence pacifique, il vit très modestement de la fabrication de cerfs-volants pour enfants. Il *trouvait merveilleusement génial, à l'époque des avions à réaction, de riposter au progrès néfaste d'un monde halluciné par la mécanique, en fabriquant des cerfs-volants, jouets superbes et futiles (La violence et la dérision, p.23)*

Urfy, quant à lui, est d'une autre nature. Lui aussi fut un révolutionnaire *orthodoxe*, mais timide, plus sensible peut-être que ses compagnons. Sa modestie le préservera de la prison. Après des années passées dans un ministère, il décide, en réaction contre l'instruction officielle, d'ouvrir une école privée. Dans sa classe se *formait d'ailleurs une génération d'esprits caustiques devant laquelle aucune autorité ne trouvait grâce (La violence et la dérision, p.86)*

D'une nature plus complexe que ses compagnons, Urfy se verra affligé d'un problème personnel que son affectivité approfondit et transforme en véritable plaie ouverte et souffrante. *Il subissait un supplice que nulle dérision ne pouvait alléger, décrit le narrateur. Sa mère devenue folle était*

réduite à une sorte de caricature humaine. Et sa piété filiale lui interdisait de reconnaître comme dérisoire cet être effrayant qui avait été une femme et une mère pleine de douceur et d'abnégation (La violence et la dérision, p.89)

Ce problème qui affecte Urfy ne se situe pas en dehors de la trame du roman comme nous pourrions le penser tout d'abord. Il y est au contraire directement inscrit car c'est par ce nœud que nous connaissons les rapports Heykal-Urfy, et finalement que nous découvrirons un aspect essentiel de la personnalité de Heykal, que nous aurions pu ne pas apercevoir.

Urfy est terriblement gêné face à Heykal. Il se sait envahi par cette plaie et sait ne pas pouvoir la cacher. Un malentendu s'établit entre eux : *Il n'y avait pas de doute : Heykal aurait voulu le voir, se moquer de la folie de sa mère [...] Pourquoi s'affliger, avait-il l'air de dire. La folie ne mène-t-elle pas le monde ?* (p.90) Mais bien que manifestant régulièrement le désir de rendre visite à la mère de Urfy, Heykal garde ses distances habituelles, Urfy prend ainsi pour un entretien de la dérision ce qui en fait, chez Heykal, est un refuge de tendresse et de pureté :

Toute la tendresse accumulait en lui affluait vers ce visage de vieille folle, la mère de Urfy. Sa folie la lui rendait admirable car elle planait au-dessus de la contagion, dans une sorte d'univers extra-terrestre, d'une pureté inviolable [...] [Les moments où il la voyait] étaient les seuls moments où Heykal éprouvait une émotion réellement authentique ; il devenait prodigue de dévouement et de gentillesse, capable enfin d'une abnégation sans limite. Devant cette vieille folle, ce débris d'humanité, il sentait sourdre en lui les larmes de la tendresse et de l'amour (*La violence et la dérision*, p.125)

Il ne pouvait se sentir entièrement en paix avec ce monde qu'en face de cette vieille folle, oublieuse des tourments de la vanité et du lucre, et

devenue, pour lui, l'incarnation d'une créature humaine sans rancunes et sans ambitions

Enfin le malentendu se dissipe lors d'une conversation entre Urfy et Heykal au sujet d'un éventuel envoi en clinique de la mère folle, projet auquel Heykal s'oppose vivement, suppliant Urfy de ne pas abandonner la vieille à un monde de bruts où elle ne servira qu'à de sales expériences et expliquant que dans son monde, elle n'avait aucune idée de la souffrance.

Parallèlement à cette évolution dans les rapports des personnages entre eux, l'action avance et nous verrons les affiches avec photo du gouverneur être fabriquées, collées puis regardées. Heykal, en grand seigneur, organise le travail mais n'y participe pas directement, ou plutôt se garde le travail de prestige. Il ne collera pas les affiches dans les rues mais ira en coller une dans les toilettes du casino dont l'effet sera littéralement foudroyant puisqu'un homme, ennemi personnel du gouverneur, mais de son bord, en mourra de saisissement. La scène est tout à fait remarquable. Tous les éléments sont présents pour en faire une scène caricaturale et exagérée, et pourtant elle échappe tout à fait à la caricature et à l'invraisemblable. Nous y participons avec intérêt et rire.

Le succès des affiches fera persévérer le groupe et, toujours à l'initiative de Heykal, ils enverront une *lettre circulaire* à tous les journaux demandant l'ouverture d'une souscription en vue d'ériger une statue du gouverneur. Là aussi, le succès semble assuré.

Notons par ailleurs que chez Heykal comme chez Karim, le jeu avec le pouvoir se combine avec le désir de s'inscrire dans un espace naturel, élémentaire, éloigné de la ville, de la foule (cet aspect constitue une caractéristique des textes cossériens ultérieurs). Comme dans d'autres récits, la société est présentée comme une *réalité étouffante* (*La violence et*

la dérision, p.5) dans laquelle Heykal et Karim introduisent un jeu, qui est corrélé aux thèmes du soleil et de la mer.

Il est ainsi révélateur que l'impression des tracts appelant à souscrire au projet de statue pour le gouverneur se fasse dans un entrepôt du quartier du port où une *légère brise annonce la mer proche* (*Mendiants et orgueilleux*, p.86). Mais en même temps, cette libération reste limitée : à travers les trouées du bâtiment, on aperçoit *les longs paquebots amarrés aux quais, somnolents et placides sur leur ancre* (*La violence et la dérision*, p.82)

On observe le même phénomène quand Heykal se rend à la plage pour y rencontrer Soad, la fille d'un des proches collaborateurs du gouverneur qui est amoureuse de lui. L'endroit est investi par la facticité des symboles du pouvoir, car on y a implanté un *casino* et un *dancing en plein air* (*La violence et la dérision*, p.87), où au milieu d'un décor de plantes vertes, de jets d'eau et de palmiers nains, des couples se mouvaient pareils à des marionnettes manœuvrées par un fou (*La violence et la dérision*, p.88). Le casino même est décrit comme un *bâtiment en stuc, orné de mosaïques, rappelant par son architecture un opulent tombeau hindou* et il y règne une *chaleur suffocante car aucun souffle ne pénètre par les vastes baies ouvertes sur le panorama de la mer* (*La violence et la dérision*, p.96). Soad, par contre, est fortement liée à l'élémentarité : *l'odeur de la mer se mêle à son parfum, et elle se roule sur le sable* (*La violence et la dérision*, p.87). Par ailleurs, elle se tient comme Heykal, à l'abri des lumières scintillantes du dancing dans une zone d'ombre où *l'unique clarté provenait de la lumière de la mer où se reflétaient les étoiles* (*La violence et la dérision*, p.91)

Ce même rapport à l'élémentarité caractérise Karim. Le cerf-volant qui apparaît initialement comme *un jouet superbe et futile bricolé avec la gravité austère d'un savant* (*La violence et la dérision*, p.18), est à la fin du récit corrélé au soleil : c'est au moment où un gros nuage cache le soleil et qu'on aurait pu croire *qu'un orage se préparait que le cerf-volant faisait une tâche jaune sur le fond sombre du ciel* (*La violence et la dérision*, p.169). Mais ce symbole solaire s'avère instable : *le cerf-volant est en effet*

bousculé par les rafales de vent et sa queue frangée se tortillait et se contorsionnait comme un serpent sorti du ventre du nuage, affolé par le vide (La violence et la dérision, p.169). Peu après, le cerf-volant parvenu à son apogée s'immobilise dans le ciel, solitaire et royal, et quand le soleil réapparaît, ses rayons se réfléchissent sur l'armature jaune du cerf-volant qui étincelait dans l'azur semblable à une traînée d'or (La violence et la dérision, p. 171). Quand Taher évoque ses projets d'attentat, Karim s'effraie et cela faillit provoquer la chute du cerf-volant, comme un avion en perdition (La violence et la dérision, p.173). Finalement, il réussit à faire atterrir le cerf-volant avec souplesse comme un énorme oiseau blessé resplendissant dans le soleil (La violence et la dérision, p.176). Le cerf-volant devient un symbole solaire, un symbole qui demeure, néanmoins, précaire.

Ce symbolisme se retrouve encore dans la figure de l'allumeur de réverbère qui donne au crépuscule un air de fantaisie charmante : *il accomplissait sa besogne nocturne en sautillant d'un réverbère à l'autre, tel un funambule (La violence et la dérision, p.47). C'est dans ce sens aussi qu'on peut lire les hauts lampadaires qui éclairent la corniche de leur collier de perles brillantes (La violence et la dérision, p.129), éclairage qui se combine avec une odeur de maïs grillé émanant de quelque baladeuse de marchand ambulant (La violence et la dérision, p.130)*

3- Un complot de Saltimbanques : un activisme politique paradoxal

Ce roman fait partie des œuvres cosseryennes qui ont été adaptées au cinéma. Il a donné naissance à un film homonyme paru en 1998. Sa philosophie est parfaitement résumée en un jugement porté sur *les comploteurs* :

- Tu veux dire qu'ils méprisent trop ce monde pour le changer ?
- Je dirais plutôt que c'est de l'indifférence et non du mépris (...) Ils n'espèrent rien. La vie, Excellence, le vie seule les intéresse (Un complot de saltimbanque, p.193)

Six ans après *La violence et la dérision*, l'attitude de Cossery telle qu'elle s'énonce par ses personnages ne surprend pas. Elle suit, en effet, une progression logique. Dépassant la question posée dans *La violence et la dérision*, à savoir : *Que faire contre la tyrannie universelle de la bêtise ?* Elle réunit la sérénité de Gohar à l'appétit de vivre de Karim.

Si les héros de ce roman sont des comploteurs d'une espèce particulière, ils ne cherchent pas à être ces *révolutionnaires d'un nouveau cycle* qui entouraient Heykal. Ces derniers, pour satisfaire *leur humour à l'échelle mondiale* avaient besoin d'éclats et de machinations. Bien que Heykal ait reconnu que le désir de s'amuser primait sur tous les autres, il n'en avait pas moins une action destinée à peser sciemment sur le cours des choses. *Un complot de saltimbanques* démontrera, au contraire, que le spectaculaire et l'exceptionnel ne sont pas nécessaires pour profiter de la farce du monde.

Le dérisoire, l'inattendu, sont présents partout pour peu qu'il y ait des hommes réunis, une société constituée. La médiocrité la plus affligeante d'aspect cache l'occasion de joies profondes qu'il faut savoir extraire.

A dessein, l'action de ce roman est plus circonscrite que jamais : une petite ville de province, obscure et assoupie, au bord d'un fleuve aux eaux lentes⁶⁰, *tout au plus bonne à tenter des archéologues au chômage* (p.08)

Cette ville, si étrangère au mouvement de la vie, va devenir le centre d'une comédie qui comprend et rassemble tous les éléments de la comédie du monde. Puisque tout est futilité, gesticulation dérisoire, la fantaisie fleurit partout. L'erreur est de s'imaginer que l'ailleurs, les métropoles,

⁶⁰ Comme dans *La violence et la dérision*, la ville n'est pas nommée. Mais le cadre : les bords du Nil et la proximité de la mer, désigneraient Damiette, seule ville provinciale de ce type que Cossery ait fréquentée régulièrement. Quelques années après la parution du roman, dans un entretien accordé à Irène Fenoglio (déjà cité), l'auteur confirme : *Mon père était propriétaire terrien à Damiette, dans le delta du Nil, c'est là que se passe Un complot de Saltimbanques*. Il confirme aussi que certains personnages du roman sont inspirée de personnes réelles, à l'instar de Chawki qui évoque un des oncles de l'auteur.

l'Occident tentateur offrent plus de richesses qu'une poussiéreuse cité provinciale.

Un personnage découvrira cette vérité essentielle au bonheur : Teymour, revenu désespéré dans sa ville natale après des années de fête en Europe. Un ami d'enfance, Medhat, lui fera *voir* la ville et la façon d'y vivre, le convertira à un style d'existence sans égal puisqu'il méprise toutes les fausses valeurs pour la seule véritable : la fantaisie.

Medhat, s'il est donc le maître de ce roman, n'a pas la stature idéale de Heykal. Sa clairvoyance, cependant, la façon dont il initiera Teymour aux joies insoupçonnées de la petite ville, le rattachent à la lignée des héros cosseryens authentiques.

Comme toujours, le groupe restreint qui l'entoure s'oppose aux tenants de l'ordre de l'ennui et du sérieux. Un chef de la police en disgrâce, Hillali, incarne ce rôle peu glorieux. A la différence de *La violence et la dérision*, toutefois, il ne sera plus l'objet impuissant d'une *joyeuse conspiration*, comme l'était le gouverneur, mais le créateur d'un complot imaginaire auquel il s'acharnera à donner corps en dépit des évidences. Identité de structure, donc, avec les romans précédents, *Un complot de saltimbanques* suit la trame assez large d'une intrigue, en l'occurrence la mystérieuse disparition des notables, jusqu'au dénouement en forme d'ultime leçon. Une psychologie plus complexe à l'intérieur du camp des *salauds*, des paradoxes inaccoutumés, apportent cependant une dimension nouvelle, ou, du moins, un sens de la nuance auquel Cossery ne nous avait pas toujours habitués.

Le roman s'engage par une description de Teymour prostré à la terrasse du *grand* café de la ville : *Teymour se sentait aussi malheureux qu'un pou sur la tête d'un chauve* (*Un complot de saltimbanques*, p.07). L'ironie du ton prouve que, si le jeune homme appartient aux *élus*, il ne pourra rejoindre l'idéal accompli que représentait Heykal, jamais effleuré, lui, par l'ironie du narrateur.

L'accablement de Teymour vient de ses illusions. De retour chez lui, après six ans dans une capitale d'Europe, il s' imagine, en effet, avoir laissé la plénitude d'une existence fertile pour un vide désespérant, le centre des plaisirs pour une lugubre périphérie. Ce décalage réel, et pourtant largement illusoire, apparaît dans sa mise, dans une apparence extérieure qui l'isole de la ville et de ses habitants.

C'était un jeune homme de vingt-six ans environ, vêtu avec une élégance néfaste pour cette ville de province particulièrement arriérée ; en effet, il arborait des vêtements d'un goût excentrique et raffiné dont le style, la qualité des étoffes employées, dénotaient une provenance manifestement étrangère. À certain détail – par exemple son imperméable à ceinture couleur mastic – ont l'eût pris pour un touriste, s'il n'était pas avéré que jamais aucun touriste ne s'était aventuré dans cette ville depuis sa lointaine fondation (*Un complot de saltimbanques*, p.36)

Cette élégance qui le tient à l'écart de ses concitoyens – et dont il se défera en même temps que son aveuglement – tranche sur le sordide de l'environnement : un café lamentable et prétentieux peuplé de clients amorphes, une place sinistre sur la rive d'un fleuve boueux.

Fils d'un rentier assez à l'aise (on notera que l'origine sociale des personnages ne cesse de croître, réglant ainsi commodément leurs problèmes matériels) Teymour a été envoyé en Europe pour satisfaire le caprice providentiel de son père. Celui-ci voulait, pour son propre prestige, que son fils acquière un diplôme d'ingénieur chimiste.

Cette idée saugrenue d'un père qui *aimait trop ses fils pour les voir travailler*⁶¹ (*Un complot de saltimbanques*, p.12) va permettre à Teymour de connaître les délices infinis d'une capitale occidentale.

⁶¹ Ceci nous fait penser inmanquablement à Cossery et à son éducation.

Dès les premiers temps de son séjour à l'étranger, il dut s'avouer qu'il n'aurait jamais pu imaginer une pareille magnificence dans la débauche. Stupéfait par la variété des jouissances, la multiplicité des tentations, il s'y consacre avec frénésie, remettant toujours à plus tard ses ennuyeuses études (*Un complot de saltimbanques*, p. 13)

Seule l'impatience du père devant l'étrange durée de ces études, au point qu'il enjoint son fils de rentrer sous peine de lui couper les vivres, a contraint Teymour à s'arracher à cette existence idéale. D'un si long séjour, Teymour n'a rapporté qu'un faux diplôme d'ingénieur. Une escroquerie qui ne le préoccupe guère puisque le savoir et la compétence sont eux-mêmes des formes moins adroites de l'imposture.

Selon lui, personne n'était compétent. N'importe quel imbécile était prêt à exhiber un vrai diplôme, mais ce n'était pas là l'essentiel ; l'essentiel était de se donner la mine de quelqu'un qui répugne à divulguer son savoir, du moins devant les subalternes (*Un complot de saltimbanques*, p. 18)

Le règne universel de l'imposture est d'ailleurs représenté par un signe majeur : la statue du Réveil de la nation dressée au milieu de la place déserte, dans l'indifférence et la somnolence générale.

Sous le ciel gris de novembre, la statue du "Réveil de la nation" trônait sur son socle, prodiguant éternellement son appel stérile ; elle figurait une paysanne en robe stylisée, le bras tendu en un geste énergique vers les quartiers pauvres, au-delà du fleuve, comme pour fustiger la torpeur de ses habitants, mais qui, en vérité, semblait vouloir se plaindre qu'on l'eût réveillée, elle, pour voir cette domination (*Un complot de saltimbanques*, pp. 08 et 09)

Tout, pour Teymour, semble donc plongé dans un sommeil sans espoir de réveil, une torpeur vers laquelle lui-même se sent glisser, persuadé que, loin des métropoles géantes, le temps est immobile, la joie inexistante.

Il sera distrait à deux reprises de sa contemplation morose par l'apparition soudaine et quasi onirique d'un fiacre chargé de *filles en toilettes pailletée et aux décolletés impudiques* (*Un complot de saltimbanques*, p.21), les pensionnaires de l'unique maison close de la ville.

... alors une immense clameur libératrice déferla sur la terrasse.
« Voilà le réveil de la nation » pensa Teymour, tandis que le fiacre s'éloignait (*Un complot de saltimbanques*, p.23)

Ce premier événement, si misérable qu'il désespère Teymour, le portera toutefois à une première réflexion lucide sur lui-même. Entendant la réflexion d'un garçon de café sur une des jeunes prostituées, *on dirait la fille d'un ministre*, Teymour s'aperçoit qu'il tarde à comprendre le sens de la formule, qu'il a oublié que *c'était là une expression usitée parmi les gens du peuple pour rehausser la valeur d'un être ou d'un objet (...) cet oubli le mortifia et lui fit comprendre à quelle point il était devenu imperméable à cette ville et au langage imagé de ses habitants* (*Un complot de saltimbanques*, p.25)

C'est précisément ce que devra faire Teymour : se réapproprier le langage et l'humour du peuple, retrouver avec la couleur de la langue populaire le sens de la vie simple.

La seconde esquisse de réveil survient au passage d'une gracieuse jeune fille de quatorze ans et dont la vision fugitive place Teymour, sans qu'il en ait conscience, sur la voie du salut.

Dans le sourire chaleureux de la jeune fille, il avait deviné la secrète tendresse d'une complicité fraternelle. Quoi qu'il advînt désormais, il savait qu'une infime joie se cachait parmi les replis ténébreux de cette ville. Il se leva

et quitta le café, hanté par ce souvenir magique comme par une vague promesse de bonheur (*Un complot de saltimbanques*, pp. 31-32)

La vague promesse qui permet à Teymour d'échapper au complet désespoir, quelqu'un va la confirmer et guider le jeune homme vers des joies encore insoupçonnées : Medhat, l'ami d'enfance, resté dans la ville. Son rôle sera celui des autres maîtres, un rôle d'initiateur et de révélateur. Dans le cas de Teymour, il suffira de prouver que derrière l'apparent sommeil, l'apathie mortelle de la ville, la saveur du moment et la fantaisie existent.

Medhat est l'ami nécessaire au bonheur de Teymour. Il n'a jamais cessé de se tourner vers lui dans son exil doré de noceur :

Chaque épisode de sa vie aventureuse, chaque plaisir éprouvé au hasard des rencontres fortuites (...) n'avaient de sens que parce qu'il se voyait déjà les racontant à Medhat. C'était cette complicité accordée à son camarade resté au pays qui avait donné un certain relief et une émouvante mélancolie à ses aventures les plus insignifiantes (*Un complot de saltimbanques*, p.26)

Avant même que Medhat n'apparaisse, nous reconnaissons le héros cosseryen à la ferveur de Teymour, à cette amitié fascinée et absolue. Teymour en aura la fulgurante certitude à la seule vue de son ami d'enfance et de jeunesse, le complice d'autrefois, *de leur soif irraisonnée de jouissance* :

La vue de son ami lui fit battre le cœur et l'espace de quelques secondes, il s'arrêta interdit, frappé d'une heureuse stupeur. Tout son amour pour Teymour venait d'éclater d'un coup (*Un complot de saltimbanques*, p. 43)

Si Medhat, comme Heykal, subjugué ceux qui l'entourent, il n'a pas avec eux ce rapport de "douce autorité". Le pouvoir, sous toutes ses formes, ne l'intéresse pas. Seule vaut à ses yeux la relation qui conduit à la joie partagée.

Medhat, lui, n'a jamais quitté l'obscurité ville de province où Teymour s'effraie de revenir. Son refus de partir, de voyager, est fondé sur une raison qu'il entend faire découvrir (ou redécouvrir) à son camarade. Les hommes, partout, sont identiques, et la comédie burlesque du monde est représentée de la même façon dans une petite ville sans gloire ou dans la plus brillante métropole. La futilité, l'absurde, sont les traits majeurs du comportement humain. Un changement d'horizon n'est donc rien d'autre qu'un changement de décor, une illusion qui éblouit celui qui ne sait pas voir. Voyager trahit une incapacité fondamentale : trouver le bonheur où il est, c'est-à-dire partout.

À quoi servait de changer de continent, d'aspirer à d'autres climats, si l'on n'était pas d'abord capable de regarder autour de soi ? Medhat n'avait rien à reprocher à la ville dans laquelle il vivait depuis toujours. Sous ces apparences trompeuses – et, il faut le reconnaître, assez dépressives – elle recélait des trésors d'insanités et de folie meurtrière pouvant rivaliser avec n'importe quelle capitale du monde. Pour s'en convaincre, il suffisait simplement de ne pas être aveugle (*Un complot de saltimbanques*, p.36)

Ce présupposé qui dénie toute portée au changement spatial ou géographique implique aussi l'indifférence au devenir social. La problématique – il est vrai déjà de pure forme – violence ou dérision pour combattre l'imposture n'a cette fois aucune raison d'être posée. Il n'y a rien de mieux à faire de sa vie qu'à la tourner vers la recherche de plaisir pour soi. Le bonheur personnel se construit sur une perception du monde qui réduit à un espace unique : la réunion d'humains suffisamment divers pour qu'un esprit supérieur y trouve un inépuisable divertissement. Si Medhat

écrit, dans un journal auquel il collabore, des articles favorables aux ouvriers, c'est par goût de la provocation et parce que les possédants lui semblent atteindre le degré suprême de dérision.

Ce mépris découlait d'un instinct profond et non d'une attitude visant à la critique sociale ; il y avait longtemps que la réforme de ses contemporains avait cessé de l'intéresser. Il avait mieux à faire. Le combat qu'il menait était son combat personnel, journallement renouvelé, et ne tendait qu'à détourner à son profit une parcelle de cette joie égarée parmi les hommes, souvent imprévisibles et méconnaissables (*Un complot de saltimbanques*, p.39)

Ce désengagement absolu conduit à l'activité et non à l'effacement, à la recherche de la vie multiple et réjouissante. *Un complot de saltimbanque* est le premier roman de Cossery où le bonheur est clairement défini comme le but à atteindre, l'unique valeur qui mérite l'effort. L'affirmation d'une philosophie, la place où se situer dans l'espace social, les relations avec le pouvoir, toutes les situations que les romans précédents mettaient au net, sont dépassées dès le début du roman. La question n'est pas de savoir comment ou avec qui il est possible de vivre, mais tout simplement de susciter et d'animer le divertissement.

Medhat sait que Teymour est de retour et lui non plus n'a pas oublié les joies qu'ils partageaient autrefois. Le départ et l'enthousiasme de Teymour pour des ailleurs trompeurs n'ont été, à son sens, que l'erreur d'un esprit immature, *presque de l'infatigisme*. Il accueillera donc son ami comme si rien ne s'était produit, comme si Teymour l'avait quitté la veille, effaçant ainsi une absence stérile.

Il entraîne Teymour vers un mystérieux rendez-vous, recréant dès cet instant une atmosphère de conspiration et de jeu dont le premier effet est de lui révéler l'aspect caché de la ville. Les éléments qui l'avaient précédemment consterné semblent avoir subi une métamorphose :

Il semblait à Teymour qu'il respirait plus à l'aise et que l'immense poids qui oppressait sa poitrine s'était définitivement dissipé, laissant en lui une espèce de curiosité pathétique pour cette ville endormie dans sa laideur. Chose étrange, il eût soudain le pressentiment de tout ce qu'il y avait de caché derrière les apparences méprisables et, pour la première fois, il regarde autour de lui, la place, les maisons, et la statue ridicule avec l'intérêt ravi d'un homme contemplant ses trésors perdus et retrouvés (*Un complot de saltimbanques*, p.46)

Chercher la vie en profondeur, c'est ce que lui dira Imtaz, objet du rendez-vous. Imtaz, ex-acteur au succès triomphal, dont la myopie croissante a brimé la carrière, s'est retiré dans sa ville natale plutôt que de détruire son mythe en portant des lunettes. Il n'en conçoit aucune aigreur, bien au contraire. Comme pour Medhat, la ville suffit à son bonheur :

Il continuait à jouer son rôle sur la scène de la petite ville (...) Le drame avait ses racines partout, il proliférait dans tous les recoins de la ville (...) Chaque jour, un rôle nouveau lui était offert dans un déchaînement de passions grotesques et de futilités majeures auquel ses concitoyens se livraient avec une orgueilleuse ténacité (*Un complot de saltimbanques*, p.64)

Il faut aller chercher la vie en profondeur redira Imtaz à Teymour, *et ne pas se contenter des apparences*. N'y a-t-il pas déjà, dans cette ville d'aspect si morne, un système qui réjouit Medhat et exaspère les autorités : la disparition régulière des notables qui s'évanouissent sans laisser de traces ?

Medhat, esprit critique et donc suspect, est soupçonné par la police d'être l'organisateur de ces enlèvements pour mieux miner l'ordre établi.

Il n'ignorait pas qu'il était sous la surveillance directe du chef de la police, lequel le prenait pour un terrible conspirateur. Cette

méfiance des autorités le réjouissait par son humour ineffable, car si Medhat conspirait, ça n'était nullement dans un but politique, mais toujours dans l'espoir de susciter un quelconque divertissement. Au moment même où le chef de la police soupçonnait des pires desseins contre le gouvernement, Medhat déployait des trésors d'ingéniosité et de patience en vue de débaucher une fille trop bien gardée par ses parents (...) Medhat entretenait ce malentendu depuis des années et en retirait des satisfactions inouïes telles que Teymour n'avait jamais pu en connaître à l'étranger (*Un complot de saltimbanques*, pp. 40-41)

Imtaz mettra Teymour dans la confiance de ces complots de saltimbanques qu'ourdit Medhat pour leur plus grand plaisir. Le dernier en date a pour cible Chawki, personnage grotesque, riche et libidineux, dont le fantasme de toujours est de coucher avec une jeune collégienne.

Si par certains aspects Chawki s'apparente à Si Khalil, *le propriétaire dégoûtant de La maison de la mort certaine*, il est ici perçu d'une toute autre manière. Tout, à présent, doit être matière à divertissement, y compris *les salauds qui souillent le sol de la terre et Chawki est un salaud de génie* (p.66)

Le gouverneur de *La violence et la dérision* était aussi imbécile de génie et Heykal avait presque du regret d'avoir contribué à son éviction. Medhat et Imtaz, eux, utilisent sans remords Chawki comme un pantin à leur disposition, ne songeant qu'à s'en amuser. Ils lui extorquent également l'argent nécessaire à l'organisation de voluptueuses soirées chez Salma, ancienne maîtresse de Chawki, à qui elle voue maintenant une haine féroce.

Ces personnages, prisonniers de passions dérisoires, dont Medhat et ses amis se jouent, confortent l'image de l'universelle bouffonnerie à laquelle ce roman réduit les hommes. Ils apportent également la preuve que la ville, microcosme parfait, est bien cet exact reflet d'un monde partout risible.

Cela, Teymour le reconnaîtra bientôt, mais il a déjà su retrouver le chemin de sa ville et d'une fantaisie dédaigneuse des apparences. La distance géographique et mentale qui l'avait séparé de ses amis s'est abolie. Replacé au centre d'une allégresse authentique qui mêle fraternité et joie individuelle, il lui reste à entrer dans le cours des complots réels et imaginaires qui s'entrecroisent de manière plus serrée à mesure que le roman progresse.

Si Teymour est redevable à ses amis d'avoir su dissiper les illusions rapportées d'Europe, il est toutefois conscient d'avoir récupéré un statut privilégié, celui que confère *cette lucidité aiguë qui l'avait amené à saisir le sens véritable de la vie.*

Cette absolue lucidité ne s'acquiert pas. Les individus sont touchés par la grâce de l'intelligence, du sens de la dérision, ou en sont pour toujours exclus. L'écheveau des intrigues, imaginaires ou véritables, va mettre en lumière cette ligne de partage comme elle contribuera à démontrer que le monde, y compris dans le reflet que renvoie une ville si obscure, est une perpétuelle comédie.

S'affirmant au fil des pages comme le nœud narratif du roman, il existe en effet une énigme réelle : où et comment disparaissent ces notables dont la trace se perd mystérieusement ?

Le chef de la police, Hilali, aveuglé par sa paranoïa, est persuadé que la solution se trouve dans les activités subversives de Medhat et ses amis, révolutionnaires audacieux et particulièrement habiles :

Leurs motivations lui étaient si familières qu'il n'avait nul besoin de s'interroger sur le but final de cette entreprise subversive. Il lui paraissait évident que ce but était la destruction du régime et de l'ordre établi (*Un complot de saltimbanques*, p.188)

Hillali, cependant, n'entre pas dans la vaste catégorie des salauds qu'avait déjà définie Gohar dans *Mendiants et orgueilleux*. Cossery, pour la première fois, renonce à la caricature pour dépeindre un représentant du pouvoir.

Homme intègre, c'est à son honnêteté, à son *mépris des bassesses* qu'Hillali doit son exil en province d'où il s'épuise à convaincre le pouvoir de son efficacité et de son dévouement.

Medhat, par son comportement en dehors des normes, représente à ses yeux le type parfait du révolutionnaire moderne. Quant aux réunions discrètes qu'il organise de nuit avec ses complices, elles sont autant de preuves de son dangereux activisme. L'obsession du complot s'accompagne pourtant, chez Hillali, d'une forme inusitée d'admiration pour ceux-là même qu'il doit éliminer.

Il n'était pas, lui-même, un partisan inconditionnel de l'ordre existant et il demeurait toujours sensible aux séductions de la révolte, mais il était là pour défendre cet ordre et déjouer les machinations de ses adversaires. Sa fonction ne comportait aucune haine contre ceux qui plaçaient leur idéal de justice au-dessus des honneurs et des bienfaits de l'esclavage et, dans sa difficile requête, il se sentait plus proche des conspirateurs que des tenants du pouvoir qu'il servait (*Un complot de saltimbanques*, p.162)

La clairvoyance, la droiture d'Hillali, ne l'empêchent pourtant pas de rester prisonnier d'un *délire autoritaire qui touchait à la perfection* (p.188). Ce délire lui fait interpréter chaque geste des amis de Medhat dans le sens de ses obsessions. Teymour est ingénieur chimiste, c'est pour mieux fabriquer des bombes. S'il est revenu dans sa ville natale, c'est pour y accomplir une mission terroriste, servir d'agent de liaison auprès de Medhat.

Le pouvoir – et Hillali en est un exemple frappant qu’il n’est ni une canaille ni un sot – conduit à une perversion délirante qui participe à l’infantilisme du monde *sérieux*. En dépit de son intelligence, le chef de la police ne conçoit d’autre finalité à sa vie que la lutte contre un adversaire qu’il est contraint d’inventer lorsqu’il n’existe pas.

Son incapacité de se libérer de ce rôle médiocre qu’il s’est lui-même assigné apparaît dans les rapports complexes qu’il entretient avec Rezk, son fils adoptif, qu’il entoure d’une affection maladroite. De ce jeune homme *devenu aussi nécessaire à sa solitude que le moindre battement de son cœur ulcéré* (p.108), il a fait un indicateur de police, le réduisant à une fonction dont il est le premier à sentir l’abjection.

Si Hillali ignore la haine, c’est elle qui fait vivre Rezk. Paradoxalement, au terme du roman, Rezk sera sauvé, retrouvera ses frères et la paix d’une vie d’amour.

Encore enfant, Rezk vit son père humilié à en mourir par le sinistre Chawki. L’attente de la vengeance sur un ennemi haï soutient seule l’existence misérable du jeune indicateur. Mais, en lui, une force existe que son contact avec le groupe de Medhat qu’il doit espionner n’a cessé de faire croître. La haine qu’il entretient et dont, pourtant, il souffre, lui semble par instants vaciller :

... il sentait la bonté et l’amour l’envahir et il ne voulait pas céder à leur charme amollissant. Il refusait la paix et le prix de cette paix qui était le pardon de l’injure (*Un complot de saltimbanques*, p.111)

C’est pour ranimer cette haine que Rezk, une nuit, sort dans les rues que les disparitions insoupçonnées ont rendues plus désertes encore. Au pied de la statue du Réveil de la nation, un homme tente de se dissimuler, persuadé d’avoir vu dans la silhouette de Rezk l’ombre du mystérieux assassin. Cet homme qu’une peur abjecte fait grelotter, c’est Chawki, enfin

à la merci de celui qui le hait. Mais Rezk ressent alors comme le choc d'une révélation

Et soudain, comme par l'effet d'un déclic libérateur, sa raison fut éblouie par une vérité d'évidence qui le laissa quelques secondes hébété mais rempli d'une joie stupéfiante. Il venait de se rendre compte que Chawki, malgré sa richesse ancestrale et la puissance intangible de sa race, n'était qu'un pitoyable bouffon. Comment avait-il pu haïr et prendre au sérieux cet histrion d'une société en putréfaction (...) Son rire fusa, éclaboussant la nuit (*Un complot de saltimbanques*, p.221)

La transformation de Rezk a été aidée et préparée par la fréquentation du groupe des "comploteurs". Elle est, cependant, la réalisation de sa nature profonde semblable à celle des jeunes gens qu'il devait épier et dont il admirait l'élégante insouciance.

Libéré de la haine, retrouvant d'instinct la puissance de la dérision, Rezk accède à l'art de vivre suprême : aimer et se divertir. Cette découverte soudaine ne le transforme pas, à proprement parler, elle dévoile l'être réel qui est le sien et que la haine étouffait dans la douleur. Il lui suffit de voir Chawki tel qu'il est : *de loin il lui avait toujours paru d'une importance démonique*, de près, le masque tombe, l'apparence s'efface au profit de *la trivialité innée* (*Un complot de saltimbanques*, p.220) du personnage. Comme pour Teymour, le salut de Rezk est venu de ce qu'il a su voir.

Depuis *Mendiants et orgueilleux*, nous savons que, pour Cossery, les hommes vivent dans une imposture qu'ils confortent, se complaisant dans un jeu enfantin et dérisoire. L'authenticité supposerait une révision déchirante de leurs certitudes, du personnage qu'ils représentent. L'incapacité à sortir de son rôle est justement ce qui limite Hillali à son absurde aveuglement, à son désir forcené de voir de noirs complots là où n'existe que fantaisie raffinée. Rezk le comprend maintenant d'autant

mieux qu'il est redevenu lui-même lucide sur les autres. Il l'expliquera à Medhat qui le cherchait pour s'informer sur une disparition nouvelle, celle de Samaraï, un étudiant de passage, amoureux transi de Salma.

L'insistance de Hillali à soutenir sa thèse d'un complot ourdi par ces jeunes gens pour renverser le gouvernement ne pouvait provenir que d'une altération psychique ayant pour origine une ambition déçue. Cette analyse cruelle et cynique d'un homme pour lequel il professait de la vénération choquait son sens de l'honneur, mais Rezk se trouvait acculé à cette ultime trahison. Il se sentait redevable à Medhat d'une explication qui éclairerait son véritable rôle dans cette affaire et le disculperait d'une honte éternelle

(...)

Je crois que vous êtes sa drogue (...) c'est un homme d'une intelligence supérieure et qui a besoin de mettre à l'épreuve ses facultés intellectuelles. (...) Les voleurs et les assassins ordinaires ne l'intéressaient pas. Il voudrait pouvoir lutter contre des criminels plus raffinés, poussés non par le lucre mais par un idéal politique. Un ennemi rusé et invisible, prônant le désordre et la violence et qui serait digne de sa réflexion (...) Dans son idée, une ville sans révolutionnaires, est une ville morte ou simplement sans histoire (*Un complot de saltimbanques*, pp. 245-246)

Si Rezk offre une forme de compassion impuissante et navrée pour l'égarement de Hillali, Medhat se réjouit de cette folie absurde. Les tourments du chef de la police représentent la juste conséquence d'une compromission méprisable. Ceux qui participent à l'imposture – surtout dans son expression extrême : l'ambition du pouvoir – sont responsables de leur malheur ; idée force présente chez Cossery depuis *Les fainéants dans la vallée fertile*.

Ce Hillali qui avait accepté l'imposture avait travaillé pour elle et bâti sa carrière sur des structures et une morale mensongère, le voici pris dans le piège de la vieillesse et inventant une autre forme d'imposture pour prolonger sa domination chancelante. Pour lui et ses pareils, l'heure de la retraite était aussi la terrible faillite de leurs rêves de fraudeurs patentés (*Un complot de saltimbanques*, p.247)

Ce jugement sans concession et qui rappelle l'étendue de ce qui sépare les élus des imposteurs, s'énonce avec moins d'égards encore au sujet de Samaraï.

Samaraï est donc un étudiant vétérinaire venu dans la ville toucher un héritage. Medhat qui l'a rencontré au café a tenté de le rallier à son joyeux système d'existence. Il l'a même présenté à Selma dont il est devenu le soupirant empressé, épuisant à force d'insistance, malgré les rebuffades et les sarcasmes.

Personnage apparemment secondaire, son rôle est pourtant capital dans le déroulement de l'intrigue puisque c'est grâce à lui que sera enfin élucidée l'énigme des disparitions.

Rezk, en effet, l'a suivie jusqu'à la maison close de Wataniya où il l'a vu entrer, ivre-mort, brandissant les billets de banque de son héritage. Sa disparition explique donc toutes les autres et le complot subversif imaginé par Hillali n'était rien d'autre qu'une série de crimes crapuleux perpétrés dans un lupanar. La vérité ramène donc tous les fils d'un écheveau qui paraissait complexe à la trame unique du dérisoire.

Medhat ne sera guère affecté par la mort probable de Samaraï, assassiné comme tous les autres par le mari de la tenancière. L'étudiant était un représentant de l'espèce commune des hommes, incurablement bête, pour qui le salut était impossible. *C'était le genre de garçon irrécupérable, entièrement subjugué par l'idiotie courante* (*Un complot de saltimbanques*, p.228). Sa fin lamentable sonne comme la condamnation de sa totale

aliénation, de son incapacité foncière à *rester tranquille et [à] savourer un bonheur si simple* (*Un complot de saltimbanques*, p. 235)

Le malheur résulte bien d'un choix, qu'il soit celui d'Hillali qui a besoin pour vivre de l'illusion d'un pouvoir menacé par la subversion, ou celui de Samaraï qui ambitionnait la médiocre existence d'un homme installé. Sa mort n'est pas celle d'une victime innocente puisqu'il s'est délibérément placé, même par inertie et mollesse, dans le camp des imposteurs. *Ce Samaraï*, explique Medhat à Teymour, *avait une mentalité d'esclave. Et les esclaves ne sont pas innocents. Ils collaborent à l'administration de cette duperie universelle* (*Un complot de saltimbanques*, p.258). Medhat suivra jusqu'au bout la logique de ce refus de collaborer. Il n'interviendra pas dans la comédie sanglante dont il se réjouit. Il taira ce qu'il sait sur la disparition des notables.

Paradoxalement, il donne raison à Hillali : sa volonté arrêtée de laisser les contradictions de ce monde d'imposture le mener à sa perte, revient à pratiquer une forme efficace de subversion. C'est, d'ailleurs, ce qui ressort des explications qu'il fournit à Teymour. Ce dernier se rendra aux arguments de Medhat :

(...) ensuite j'ai l'intention d'aller ce soir chez Watanya. Je veux lui baiser la main et la remercier pour tout ce qu'elle a fait et fera pour cette ville.

- Pourquoi baiser la main de cette horrible femme ?
- Est-ce que tu ne baiserais pas la main de qui te débarrasse de la peste ?
- Mais la peste est innombrable. Il en faudrait plus que ces minables assassinats. À ce rythme, ça prendra des millions d'années pour la voir disparaître.
- Un peu de patience, mon cher Teymour. Cela n'est qu'une entreprise artisanale. J'en conviens. Mais les salopards ne s'entendent pas entre eux et vont bientôt s'entretuer d'un bout à l'autre de la planète avec des moyens colossaux et foudroyants.

Cependant, nous ne devons pas mépriser ceux qui prennent l'initiative de commencer l'holocauste avec leurs faibles moyens. La moindre petite bombe qui éclate quelque part devrait nous réjouir, car le bruit qu'elle fait en explosant, fût-il à peine audible, dissimule le rire d'un ami lointain (*Un complot de saltimbanques*, pp. 260-261)

Si, dans ce roman, la dérision est pensée comme gratuite, sans autre finalité qu'elle-même, rien ne peut cependant l'empêcher d'opérer. Quel que soit son usage, elle reste la plus subversive des forces puisqu'elle est l'antinomie de l'imposture régnante.

Tourner le monde en dérision, c'est aussi le menacer, même s'il est, par ailleurs, source inépuisable d'amusement. Medhat et Teymour se réjouissent ainsi de contribuer à la faillite de l'imposture, sans pourtant désirer agir contre elle. Garder le silence contre les crimes de Wataniya est certes une démonstration de leur total désengagement, mais c'est aussi, d'une certaine manière, rejoindre les agissements moins fantaisistes des "amis lointains" poseurs de bombes. Les dernières lignes du roman, si elles célèbrent la jubilation de deux êtres libres et vainqueurs, prolongent également cette ambiguïté :

En traversant le pont de fer, ils furent soudain saisis d'un rire inextinguible et se mirent à courir, à tourner sur eux-mêmes et à se poursuivre, émerveillés de leur liberté et comme enivrés par l'ampleur de leur terrible secret (...). Devant eux, se dressait maintenant la statue de la paysanne à la robe stylisée et dans la nuit tombante, son bras levé semblait non plus exiger le réveil d'une nation à l'esclavage mais plutôt désigner à sa vindicte le pouvoir infâme qui s'étendait loin, très loin à travers le monde (*Un complot de saltimbanques*, p.261 et fin)

Depuis *Les fainéants dans la vallée fertile*, les romans de Cossery présentent des personnages qui se situent délibérément à l'écart des autres, hors d'un monde fondé sur l'imposture et la folie. *Un complot de saltimbanque* accroît cette marge davantage encore avec les œuvres qui précèdent, créant une nette rupture avec l'écriture militante qui ouvre les voix d'un changement possible à travers un engagement direct et avéré. Insaississables par les consciences ordinaires, ces saltimbanques *à l'allure libre et dansante* se veulent et se sentent profondément dégagés du souci d'autrui. *L'humanité demeure aussi détestable qu'au premier jour de sa création* (*Un complot de saltimbanques*, p.140). Elle ne mérite donc pas qu'on lui sacrifie son temps, encore moins son bonheur.

Les connotations politiques qui, dans *La violence et la dérision*, obligeaient Heykal à s'interroger sur la nécessité d'un combat, n'existent plus que dans l'imagination délirante d'un vieillard. Comme l'avoue Imtaz sans détour, la seule révolution digne d'intérêt commence *les fesses*, la quête de chair fraîche étant le seul objet qui justifie qu'on ourdisse un complot. *Les représentants d'une secte étrange (...) prodiges de fraternité* (*Un complot de saltimbanques*, p.194) à laquelle se rallie Rezk, gardent cette fraternité pour un usage strictement interne. L'abject Chawki, reflet lointain mais discernable de Si Khalil de *La maison de la mort certaine*, inspire le rire plus que le dégoût et personne ne songe à le combattre.

Tous les hommes sont des bouffons, des bouffons sanguinaires, mais des bouffons quand même (*Un complot de saltimbanques*, p.194) et rien de ce qu'ils font ou pensent ne peut affecter Medhat ou Teymour, comme rien ne peut entraver leur recherche permanente du plaisir. La valeur d'un fait ou d'un comportement ne se mesure qu'à l'échelle de la joie ou du rire qu'il procure. Le roman, dans son élaboration, en apporte la preuve en accordant une égale importance à des digressions, à des personnages éphémères, à des faits mineurs et aux événements capitaux. Le lieu de l'action n'a donc plus d'importance, et une ville anonyme et morne compte beaucoup moins que le regard qui sait déjouer les apparences trompeuses.

*Une ambition dans le désert*⁶² consommera ce mépris pour l'éclat illusoire des métropoles prestigieuses en se situant hors de l'espace réel. Ce roman qui suivra *Un complot de saltimbanques*, reviendra cependant, dans une certaine mesure, sur l'absolu désengagement des personnages, leur indifférence à la marche du monde. Ceux d'*Un complot de saltimbanques* ont certes l'amour comme raison sociale, mais leur dérision d'apparente trop à un cynisme frénétiquement égoïste pour qu'un infléchissement n'intervienne pas.

La vie est d'essence futile et en même temps d'un intérêt extrême (*Une ambition dans le désert*, p.215). Cossery ne reviendra pas sur ce jugement, conséquence logique d'une évolution de l'œuvre, mais il saura redonner à ces élus si immanquablement lucides, une dimension de conscience et d'amour qui manque aux saltimbanques, en dépit de leurs proclamations.

4- Une ambition dans le désert : Ressassement ou renouvellement

Fidèle à un rythme de vie (et de travail) en accord avec celui de ses personnages, Albert Cossery attendra dix ans après *Un complot de saltimbanques* pour ajouter un sixième roman à son œuvre. Sa lecture laisse d'abord perplexe. Rien ne semble avoir changé dans une thématique fixée depuis *Mendiants et orgueilleux*. Les personnages principaux sont étroitement apparentés dans leur psychologie et leur attitude à une typologie familière et, pourtant, comme une fièvre nouvelle ou renouvelée parcourt le roman. Nous essaierons à travers cette étude de délimiter la part et le sens de la permanence et du changement afin de pouvoir situer ce roman par rapport à l'évolution générale de l'œuvre.

Dans *Un complot de saltimbanque*, nous avons vu comment l'espace clos de la ville, figée dans une immobilité d'apparence immuable,

⁶² COSSERY Albert, *Une ambition dans le désert*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 2000. Toutes les références à cette œuvre sont prises de cette édition.

recélait un univers riche de joies multiples. Le monde extérieur, l'histoire, n'y pénétraient pas et la statue du Réveil de la Nation incarnait, en fait, une réalité arrêtée dans la paresse et l'insouciance générales.

L'espace et le temps d'*Une ambition dans le désert* semblent seulement parfaire ces conditions idéales pour le divertissement du héros cosseryen. Le lieu est celui d'un émirat qui n'existe pas, le temps celui d'une Egypte qui n'existe plus. Le monde contemporain, en effet, a rendu presque impossibles une situation géographique et une allure de vie qui soient autres que de pure fiction. La *manière* égyptienne dont Cossery nourrit ses romans, la nonchalance d'un peuple profondément futile, ont subi les assauts de l'histoire et, entre les mutations économiques, le retour de certains interdits moraux ou religieux, Gohar, pas plus que Medhat, ne pouvaient mener en Egypte une existence aussi délibérément marginale⁶³.

Ce poids de l'histoire est justement l'élément nouveau qui donne à ce roman son mouvement profond. Dofa, émirat microscopique et dénué de ressources, est *le dernier endroit au monde* (*Une ambition dans le désert*, p.168) où le style de vie dont les personnages de Cossery sont indissociables puisse encore s'inscrire.

Si les thèmes sont inchangés, ils fonctionnent dans ce roman non plus comme une somme à illustrer pour en démontrer la supériorité, mais comme un héritage à défendre. Il ne s'agit plus d'accroître le désordre d'un monde bouffon et de s'en réjouir, mais de maintenir cette oasis miraculeuse qu'est Dofa, de sauver un ordre fait d'harmonie et de calmes jouissances, menacé par les forces du mal.

⁶³ Il est à signaler également que l'éloignement de l'auteur de l'Egypte natale est nettement perceptible dans ces dernières œuvres. Loin de son Egypte, Cossery est obligé de la créer à travers le souvenir qu'il en garde. C'est ce qui explique, à notre sens, le fait que l'espace est plutôt métaphorique dans les dernières œuvres, alors qu'il faisait l'objet de descriptions détaillées, ponctuées par des noms de villes, de quartiers et de rues dans les tous premiers textes.

Samantar, personnage central du roman, doué de la même clairvoyance que ses prédécesseurs, Heykal ou Medhat, a conscience que le privilège de l'intelligence ne suffit plus. A Shaat, son ami d'enfance dont le discours aurait pu être tenu par Karim ou Teymour, Samantar répondra que l'essence même de leur art de vivre est en jeu :

- D'après toi, dit Shaat, combien de personne dans le monde vivent librement ? Quelques milliers tout au plus. C'est-à-dire les plus intelligents. Et nous sommes de ceux-là. Aucune force ne fera de nous les esclaves d'un régime, quel qu'il soit, pour la bonne raison que nous ne prenons, contrairement aux imbéciles, aucun régime au sérieux. Nous nous défendrons toujours bien parce que nous savons en rire.

- Tu ne comprends donc pas que c'est notre rire qui est en danger ? Comment aurais-tu le goût de rire en voyant notre malheureux peuple embrigadé dans des travaux ambitieux et stériles ? Ils n'auraient plus rien d'humain. (*Une ambition dans le désert*, p.148)

Rattrapé par une histoire à laquelle ses prédécesseurs pouvaient se soustraire, par une humanité qu'il méprisait, Samantar, nouvelle incarnation d'un même idéal d'homme, devra renoncer au moins provisoirement à son désengagement.

La marche du temps et l'évolution du monde, qui semblaient sans prise sur le détachement souverain sur les héros d'Albert Cossery, obligent Samantar à agir, à retrouver donc une forme d'engagement.

Il lui faudra également renouer avec ce rôle d'éveilleur des consciences égarées qui semblait révolu depuis *La maison de la mort certaine*. Il n'est évidemment pas question d'un combat social ou politique, malgré la véhémence du ton, elle aussi retrouvée. Mais l'indifférence aux événements extérieurs si hautement revendiquée

dans *Un complot de saltimbanques*, équivaldrait ici à laisser détruire l'ultime espace d'une civilisation de l'oisiveté et de l'insouciance.

À la différence des autres, la problématique de ce roman n'est pas de savoir où et comment occuper une marge choisie hors de la norme commune, mais de sauver les conditions mêmes qui rendent cette marge possible. Dès lors, la récurrence des thèmes, des personnages et de l'atmosphère prend une autre dimension. La forme de vie qu'ils supposent sera, certes, sauvegardée, mais dans l'espace fictif du roman, hors d'une réalité que l'*imposture universelle* a, toute entière, subjuguée.

Premier lieu ouvertement fictif, l'émirat de Dofa est aussi le premier à bénéficier d'une description relativement précise. Cet effort descriptif, cependant, n'a pas pour fonction, pensons-nous, de rendre *plausible* un pays imaginaire, mais de préciser les contours d'une situation idéale à plusieurs titres.

La qualité première de Dofa, paradoxalement, réside dans son irrémédiable pauvreté. C'est elle qui l'a maintenue à l'écart d'une évolution économique partout ailleurs fatale et lui a épargné les visées de *la grande puissance impérialiste*⁶⁴ dont la domination politique et culturelle a réduit les habitants des émirats voisins à l'état d'esclaves sans âmes. Le renoncement aux richesses superflues, aux illusions de l'*avoir*, est pour Gohar l'une des conditions essentielles de sa liberté et de sa sérénité. Une même pauvreté, imposée cette fois par la nature, apporte au pays tout entier une paix identique. Dofa était une *oasis certes misérable, mais où régnait une paix souveraine due à cette même misère* (*Une ambition dans le désert*, p.15). Elle était comme en suspens hors de l'histoire et de la géographie économique du monde.

Les sociétés pétrolières, venues forer le sous-sol dans l'espoir d'un gisement, ont finalement lâché prise, ne laissant derrière elles qu'un

⁶⁴ Comment ne pas penser à la guerre du Golf ?

quartier moderne aux bâtiments maintenant désertés, et un derrick lentement rongé par la rouille. L'image de ce derrick abandonné, *planté dans le désert comme une statue de la dérision* (*Une ambition dans le désert*, p.10), reviendra régulièrement au fil des pages, à la manière de cet autre symbole dérisoire : celui de la statue du Réveil de la nation qui exhortait vainement à l'effort les habitants de la ville dans *Un complot de saltimbanques*.

Dofa est également harmonie, *la merveilleuse harmonie dont jouissait l'émirat à cause de l'aridité de son sous-sol* (p.10) et qui va constituer l'enjeu même du roman. La beauté du paysage à laquelle Cossery était jusqu'à présent indifférent – la seule beauté intéressante étant, pour lui, celle de quelques humains d'exception – est un des éléments de cette harmonie cernée par la laideur du monde. Samantar y est sensible non seulement parce qu'il la sent menacée, mais aussi parce qu'elle fait intégralement partie de son bonheur de vivre.

La terrasse dominait une baie où les eaux bleues du golfe étincelaient sous la réverbération solaire comme un joyau incandescent serti dans le sable doré du rivage. Immobiles sur l'horizon et ressemblant dans le lointain à d'innocentes miniatures, des tankers géants voguaient vers les hémisphères cruels, emportant dans leurs flancs alourdis la substance vitale aux parfaits génocides. Des pêcheurs reprisaient dans un silence sacré leurs filets déployés sur la plage, symbolisant par la sobriété de leurs gestes, la prééminence de la paix sur la vaine agitation des hommes. Tout le paysage semblait pétrifié sous l'ardent soleil d'après-midi, d'une beauté statique et invulnérable, comme indifférent à la lente marche séculaire du temps (...) À chaque fois que Samantar regardait ce paysage, il était envahi d'une félicité intense, comme si un destin sagace lui avait octroyé ce privilège pour en être le seul et insatiable témoin. Ce sentiment délicieux d'orgueil avait sa source dans une réalité concrète ; partout ailleurs, ce calme prodigieux et

cette douceur immuable n'étaient plus qu'un souvenir. Partout ailleurs, le despotisme industriel avait dégradé les espaces émouvants de la nature (*Une ambition dans le désert*, pp. 14-15)

Les espaces émouvants de la nature constituent une nouveauté dans le discours de Cossery, et le prix qui leur est accordé souligne une aspiration à la sérénité, à la paix immobile et riche du simple fait de vivre, loin du mouvement et du bouillonnement inventif des comploteurs et des saltimbanques de naguère.

La douce harmonie de Dofa, la pauvreté bienfaisante de *ce désert magnifiquement aride*, la quasi-absence d'un gouvernement trop pauvre pour se mêler de la vie des habitants, dessinent les contours d'un pays idéal où rien n'entrave la liberté d'une vie heureuse et simple. Telle est la vie que Samantar mène, dans sa maison à l'écart de la ville, au-dessus de la mer, où les heures se partagent entre l'amour avec une jeune adolescente, le haschich et les amis.

Samantar possède la sérénité de Gohar, son refus de l'ambition, et la sensualité des héros cossériens qui, depuis Heykal, ont la grâce de la jeunesse. Ce chef-d'œuvre d'équilibre qui, à Dofa, assure un bonheur que chaque jour renouvelle, est soudain menacé par une série d'explosions dans la capitale de l'émirat. Une entreprise révolutionnaire sur *ce territoire exsangue et désertique (...)* où le *partage des richesses eût été une farce grotesque* (*Une ambition dans le désert*, p.10) va très vite apparaître à Samantar comme une tentative scélérate pour arracher l'émirat à son obscurité bénie.

Samantar représente le personnage de l'oisif contraint à l'action. *Je suis d'une autre civilisation, celle qui met au-dessus de tout le simple fait de vivre* (*Une ambition dans le désert*, p.69), déclare-t-il à Ben Kadem, son parent et premier ministre, dont nous apprendrons rapidement qu'il est à l'origine de cet *étrange et nébuleux complot* (*Une*

ambition dans le désert, p.132). Samantar, donc, à quelques variantes près, endosse les qualités habituelles du héros cosseryen. Cette identité avec les jeunes hommes qui ont éclairé les romans précédents s'explique par la cohérence même de la réflexion de Cossery. Renoncer à ce type, toujours reproduit, d'homme accompli, serait renoncer à l'exemple qu'il incarne, au discours dont il est porteur et qui est, pour Cossery, la seule justification de l'écriture.

Samantar, comme Heykal, tire ses ressources d'une petite rente. Une ferme lointaine qui rapporte un peu d'argent et de haschich. L'oisiveté est la source de son bonheur, son plaisir, sa raison d'être.

La sérénité de Samantar n'endort pas, bien au contraire, une clairvoyante critique. Il est *connu dans toute la ville comme dénonciateur forcené des mensonges sur lesquels reposait tout système social* (*Une ambition dans le désert*, p.24). Son désir de paix ne l'empêche pas d'être toujours prêt à *s'esclaffer devant l'insondable bêtise humaine* (*Une ambition dans le désert*, p.12). Samantar sortira, malgré lui, de cette bienheureuse distance, faite d'ironie et de sagesse, non par souci de justice ou volonté de combattre, mais parce qu'il est le seul capable de saisir l'importance de l'enjeu. Dans le conflit qui l'opposera à Shaat, complice depuis l'enfance, Samantar s'évertuera à démontrer qu'en sauvant Dofa du chaos, c'est un système essentiel de valeurs et de vie qu'il défend.

Samantar songea avec amertume qu'il lui faudrait dilapider une énergie destinée au seul plaisir, briser le rythme délectable d'une réflexion pacifique (...) Il y était cependant résigné car cette tâche lui incombait plus que toute autre. Ce qu'il avait à sauver était une chose fabuleuse, une conception tellement simpliste de la vie qu'elle échappait à la conscience de la majorité des humains (*Une ambition dans le désert*, p.13)

Dans les romans précédents, les maîtres, quel que soit leur âge, résumaient leur perception du monde à la ligne de partage qui sépare

les salauds des autres, de la rare élite. Cette délimitation au simplisme revendiquée s'accompagnait d'une autre conviction : *les bouffons sanguinaires*, pour peu qu'on refuse de les prendre au sérieux, ne peuvent avoir d'influence sur l'existence des esprits éclairés. Or, dans *Une ambition dans le désert*, *les salauds* acquièrent une force et une efficacité telle que le territoire des saltimbanques et des mendiants s'est réduit à la seule enclave de Dofa. Le mal n'est plus l'apanage dérisoire d'un gouverneur fantoche ou d'un pantin comme Chawki que le rire désarmait. Il est devenu économie, impérialisme, ordre planétaire. L'ennemi principal de Samantar c'est *la grande puissance impérialiste* et son corollaire, *l'expansion économique* :

Sous cette formule de sorcière, les anciens colonialistes s'efforçaient de perpétrer leurs rapines en introduisant leur psychose de consommation chez les peuples sains qui n'avaient nul besoin de posséder une automobile pour attester leur présence sur terre (*Une ambition dans le désert*, p.16)

Le vocabulaire et l'âpreté du ton ne doivent pas nous tromper. Ce roman ne marque pas un retour au discours des premières œuvres dont le fond – espérance d'un surgissement révolutionnaire – sera à nouveau dénoncé comme absurde et caduque. On peut, cependant, y lire la fin d'une époque, quand s'inscrivaient sans heurt la fantaisie et la liberté de vies insouciantes.

Il faut donc, maintenant, agir, sauver la paix à tout prix. Samantar va s'y employer, se muant en enquêteur pour déjouer cette subversion sacrilège dont les motivations réelles lui semblent bien douteuses.

Sa recherche doit s'accompagner d'une entreprise de dévoilement. Seux amis avec qui Samantar entretient des liens étroits sont, en effet, chacun à leur manière, égaré dans des discours, des comportements naïfs ou dangereux.

L'un, Hicham, croit encore aux vertus de la révolte violente, l'autre, Shaat, est enfermé dans une futilité radicale qui n'est plus de mise en ces heures menaçantes. Persuadé que ces attentats revendiqués par une *soi-disant "Force de libérations du Golf", totalement inconnue de réputation (Une ambition dans le désert, p.12)* cachent une imposture, tourmenté d'être *seul à connaître avec certitude l'imminence d'un péril (Une ambition dans le désert, p.28)*, Samantar va trouver Hicham dont la notoriété ouvre les portes et délie les langues.

Hicham *n'avait aucun préjugé et aimait tous les êtres sans distinction, s'interdisant de les juger : il ne jugeait que les abominables structures sociales qui les maintenaient en esclavage. Un caractère aussi noble était par prédestination la proie de tous les pièges (Une ambition dans le désert, p.35)*. La sympathie de Hicham va donc aux fantomatiques révolutionnaires de Dofa, et Samantar n'aura de cesse de le convaincre qu'ils ne peuvent être que des imposteurs, complices objectifs de *la grande puissance impérialiste*. Il essayait de le *détromper sur les intentions et les mérites de ces faux héros, malgré l'intrépidité apparente de leurs turbulences (Une ambition dans le désert, p.38)*.

Après avoir été successivement illustré par El Kordi, frivole et incapable de la moindre action, par Taher, révolutionnaire professionnel et sans amour, le discours révolutionnaire trouve en Hicham une incarnation plus complexe. Ses qualités de générosité fraternelle, un ordre du monde trop injuste pour ne pas appeler la violence, donnent à sa révolte une dimension qui échappe à la dérision comme au mépris. Cet abord renouvelé d'un problème qui semblait définitivement réglé depuis *La violence et la dérision* est, lui aussi, imposé par la pression de la réalité contemporaine. Les effets destructeurs du mercantilisme occidental et de *la grande puissance impérialiste* qui arrive à *abrutir les peuples même les plus évolués (Une ambition dans le désert, p.108)*, réactivent un débat qui semblait clos.

Peut-on vivre dans une marge heureuse, indifférents aux pauvres et aux humiliés, sans être lâche et égoïste ? Faut-il esquiver le combat à mener au profit d'une paix orgueilleusement solitaire dans un microcosme providentiel ? En dépit des démonstrations argumentées de Samantar, telles sont, précisément, les interrogations de Hicham :

Il était plus que tout autre un homme pacifique qui propageait à travers ses chansons une morale de paresse et d'amour, mais il commençait à avoir honte de cet homme-là. Peut-être était-il temps que cette violence éclatât sur la terre, la violence des pauvres et des humiliés (...) La paix commençait à le tourmenter comme un remords (*Une ambition dans le désert*, p.100)

Ce remords va croissant, alors même que Samantar est arrivé à la conviction que les attentats qui continuent relèvent d'une volonté délibérée, celle de susciter une intervention étrangère à Dofa. Cette intervention, dans l'esprit tortueux des commanditaires du terrorisme, provoquerait un soulèvement en chaîne dans les émirats voisins. Le bouleversement qui en résulterait est, sans doute, attendu par ceux que l'ambition du pouvoir dévore au point de lui sacrifier la paix harmonieuse de Dofa. S'imaginer, donc, rejoindre une juste révolte en épousant la cause des poseurs de bombes, relève de la plus désarmante candeur :

(...) ne crois-tu pas que le moment soit venu où cette humanité si misérable devrait crier : ça suffit !

Samantar sourit. De pareilles naïvetés venaient de si loin qu'il fut tenté de croire qu'il avait mal entendu. Or ce n'était pas le cas. Hicham avait bien proféré cette insanité désuète avec la grandiloquence d'un tribun (...)

Mais elle existe depuis des millénaires et elle continue à accroître par son labeur la richesse des monstres qui l'exploitaient (...) Le jour où je descendrai dans la rue avec une mitraillette ce ne sera ni pour l'amour du peuple, ni pour la

justice, ni pour personne mais parce que j'aurai éprouvé le besoin viscéral d'abattre les sinistres salopards qui gouvernent ce monde (...) Il n'y aura aucun sacrifice de ma part dans cet acte solitaire et purement aristocratique (*Une ambition dans le désert*, p.186)

L'humanité, par sa soumission, est responsable de son sort. Cossery le dit depuis *Les fainéants dans la vallée fertile*. Si la violence peut être un recours ultime, c'est dans le cadre volontairement étroit de l'acte individuel, pour soi.

Solitaire et *aristocratique*, ces deux adjectifs pourraient définir certains aspects du héros cossérien dont Samantar possède l'aura et le charisme. L'influence qu'il exerce sur Hicham, la révélation du motif réel des pseudo-révolutionnaires, feront retrouver au vieux chanteur la juste vision des choses et des hommes.

Dans la bonté de son âme, il avait publié que la dignité de l'homme résidait essentiellement dans sa qualité de vivant et que la lâcheté n'était qu'une notion inventée par les possédants pour donner aux pauvres le courage de mourir pendant la guerre. Ces vérités lui revinrent en mémoire et il s'attrista de s'être intéressé à l'honneur d'une humanité qui n'avait jamais connu d'honneur. Il était surtout honteux d'avoir manifesté d'une façon si solennelle sa naïve croyance en l'homme (*Une ambition dans le désert*, p.188)

Avec Shaat, les termes du problème sont inversés. Lui n'a jamais cru en l'homme et n'y croira jamais. Au contraire, *rien ne pouvait infléchir sa croyance en la duperie universelle* (p.48). Mais, faute de comprendre où s'arrête la comédie et que le drame peut exister, sa réjouissante futilité est devenue un danger pour la paix, donc pour Samantar.

Le rôle de Shaat est en effet double. Il représente un élément capital dans le déroulement de l'intrigue, dans la recherche entreprise par Samantar ; ce dernier est persuadé que Shaat est mêlé de près à la conspiration terroriste. Mais Shaat n'est pas seulement ce révolutionnaire de fantaisie, il est l'ami de Samantar, ami sans qui *la paix qu'il revendiquait pour cette parcelle de désert aride ne serait qu'une paix insipide et sans gloire* (*Une ambition dans le désert*, p.200)

Cossery a toujours affirmé que ses romans, à leur façon, racontaient des histoires d'amour. Nous l'avons vu, en effet, dans les rapports qui lient Yeghen à Gohar, Karim à Heykal. Nous pouvons citer aussi Teymour et Medhat. *Une indéfectible complicité contre l'ennemi et la mort* (*Une ambition dans le désert*, p.92) lie depuis l'enfance Shaat et Samantar, amitié forte que minent maintenant le doute et le soupçon.

Un complot de saltimbanques amenait à la conclusion selon laquelle la futilité menait le monde. La fantaisie était donc le seul comportement possible. Shaat semble se rattacher étroitement à cette vision des choses. *Promouvoir la futilité partout où il se trouvait* (*Une ambition dans le désert*, p.52) est sa philosophie, sa force que rien ne peut contrarier car elle dénie à tout et à tous la moindre charge de sérieux.

Nous ne pouvons conclure notre étude de ce roman sans remarquer que, datant de 1984, son propos reste d'une actualité poignante. Roman prémonitoire, il offre une anticipation incontestable sur les conflits et les guerres qui ont ébranlé le monde depuis la guerre du Golfe jusqu'aux fameux printemps arabes qui ont mené dans la dérive plusieurs états et nations. La machine terroriste mise au service de l'avidité impérialiste alléchée par les richesses sous-terraines continue à œuvrer pour causer la perte de Dofa, métaphore de tous les états meurtris par l'horreur.

Si les personnages de la première écriture arrivaient jusqu'à former masse – les habitants d'une rue, les balayeurs, les locataires d'une maison, le peuple –, si les individualités dégagées d'une façon ou d'une autre de cette masse s'efforçaient sinon de s'y fondre, du moins d'amener celle-ci dans son ensemble à une action commune et de s'y intégrer, dans l'écriture de la maturité, rien de tel.

Un mouvement inverse s'opère. Le peuple n'y est présent qu'indirectement. On en parle mais il ne parle plus. On ne le voit plus vivre. Il devient un concept dont l'évocation seule suffit à servir de pilier à l'attitude ou à l'action de certains individus qui n'en restent pas moins des individus agissant seuls, et peut-être pour eux-mêmes. Les autres personnages, les plus nombreux, ceux qui n'ont besoin de l'évocation du peuple pour vivre (alors même qu'ils aiment à se fondre dans la foule, comme Yeghen par exemple), les autres donc, ne projettent rien qu'ils ne puissent vivre ici et maintenant. Ils ont des rapports d'individu à individu sans intermédiaire ; c'est dire qu'ils se choisissent. Leurs rencontres n'obligent pas leurs liens. Ceux-ci ne se tissent que sur une appréciation mutuelle et personnelle. Ils n'ont d'autre motif qu'eux-mêmes et n'ont d'autre but que celui de défendre la possibilité d'une telle appréciation. D'où leur vient ce pouvoir de s'apprécier les uns les autres ? Tous ces personnages sont *hommes d'esprit*.

Le propos de cette écriture de la maturité serait finalement de témoigner qu'il n'y a de salut dans cette existence dérisoire que par la possibilité de ces rencontres intenses d'individu à individu, où la connaissance de l'*autre* permet l'amour et la générosité, et donc la tolérance, où l'entente est possible parce qu'elle est fondée sur un même niveau d'intelligence. Car on peut apprécier l'humour d'une foule et rire d'une réplique populaire mais on risque de n'en être que le spectateur, et donc de se retrouver seul. Pour partager la joie et la futilité, il faut retrouver l'*autre*, celui qui saura l'apprécier : la futilité

n'est futilité que pour celui qui a les moyens matériels ou mentaux de la savoir futilité. La disponibilité est certes nécessaire, mais sans l'*autre* avec qui s'entendre, elle demeure attente vide.

La lecture attentive des œuvres d'Albert Cossery que nous avons tenté d'accomplir dans cette partie va nous permettre de déterminer les caractéristiques de son style. Celui-ci va nous apparaître comme le moyen strictement approprié pour transcrire ce que nous appellerons la thèse de l'auteur. Cette thèse, facilement décelable, reste cependant soumise à l'évolution de l'œuvre.

Nous pourrions dire que l'œuvre d'Albert Cossery est triplement ordonnée. Elle suit à la fois et au même rythme trois ordres différents qui se rencontrent aux mêmes points d'articulation. C'est dire que l'évolution interne de l'œuvre suit à la fois la vie de l'auteur et l'évolution générale de l'Égypte.

Nous avons montré l'évolution interne de l'œuvre : d'abord révolutionnaire par son appel à la révolte collective, elle marque comme un temps d'arrêt l'espace d'un roman que nous considérons comme un repli avant la métamorphose. Après, un changement de perspective s'opère et caractérise les romans suivants.

Quel est ce temps d'arrêt ? Le roman qui le marque, *Les fainéants dans la vallée fertile*, est publié en 1948. D'une part, il est le premier roman publié, et vraisemblablement écrit en France. D'autre part, par rapport à l'Égypte, l'année 1948 est très significative, entre l'agonie de la monarchie, donc la préparation à un changement de régime, et la question palestinienne.

Les œuvres précédentes ont été écrites alors que Cossery était en Egypte, celle de l'occupation anglaise et de la monarchie alors bien en place. En Egypte, Cossery dénonce la misère insupportable et montre que la seule façon de s'en sortir est d'acquérir une conscience de classe, de s'unir et de lutter pour reprendre ce qui a été spolié, de lutter pour sauvegarder, sinon pour acquérir sa dignité d'homme. Nous évoluons ainsi dans un milieu de travailleurs, de petits métiers, de sous prolétaires.

Quant à seconde écriture, définitivement adoptée, elle est introduite par *Mendiants et orgueilleux* publié en 1955. Cossery est alors définitivement installé en France, depuis dix ans, et la révolution égyptienne qui a eu lieu depuis trois ans, s'installe aussi. Ces dernières œuvres, par leur côté répétitif quant à l'exposition de la thèse de Cossery, indiquent ce caractère décisif et achevé. Cossery a eu le temps de considérer la vie en Europe. Il voit qu'elle devient exclusivement une vie de travail, une course à l'emploi, au salaire et à la consommation (il en parlera souvent dans ses entretiens d'ailleurs) où l'homme se perd dans le désir d'avoir sans plus avoir le temps d'être. À ce moment-là, les notions d'oisiveté et de paresse seront développées : elles vont apparaître comme une sorte d'art de vivre pour qui veut pouvoir exister.

Cette évolution est inscrite dans l'œuvre-même. Elle est indiquée, dévoilée par un personnage. Karim de *La violence et la dérision* croit d'abord à la misère du peuple, à sa tristesse profonde et s'engage dans une action collective afin de participer à sa libération. C'est ainsi qu'il sera militant au sein d'un parti révolutionnaire. Cela est bien le domaine des premières œuvres de Cossery. Mais Karim se rendra compte de son erreur : un séjour en prison lui fait découvrir les choses sous leur véritable jour. Enfin, après sa rencontre avec Heykal, il saura qu'il ne s'agit plus de combattre la misère de façon urgente, mais que le seul intérêt dans la vie est de savoir qui sont les *gredins* et surtout de savoir ne pas les prendre au sérieux. C'est cela que nous trouvons dans les dernières œuvres.

La lecture que nous venons d'accomplir de l'œuvre d'Albert Cossery va nous permettre de déterminer les caractéristiques de son style. Celui-ci va nous apparaître comme le moyen strictement approprié pour transcrire ce que nous appellerons la thèse de l'auteur. Cette thèse, facilement décelable, reste cependant soumise à l'évolution de l'œuvre que nous essayerons d'abord de fixer.

Il est relativement simple de dégager la thèse de Cossery de ses œuvres car lui-même l'expose clairement, nettement par certains de ses personnages, en général les maîtres. Non que ce soit sous un aspect tout à fait dogmatique, encore qu'il y ait parfois de cela. Notons encore que si la thèse est énoncée progressivement puisque son expression suit l'évolution de Cossery dans son œuvre, on la repère essentiellement dans les dernières œuvres, ce qui est logique, car à ce moment-là elle est consciemment est définitivement adoptée.

La vie est simple : il y a les salauds et les autres

C'est Rafik, dans *Les fainéants dans la vallée fertile* qui ouvre la série de cette constatation : *les hommes sont tous des assassins ou des criminels*. L'expression revient plusieurs fois (p.60, 64, 170). Seulement, nous nous souvenons aussi que Rafik, constatant cela, avait peur des hommes et ne désirait qu'une chose : s'enfermer dans le sommeil et dans la solitude sécurisante. Il ne recherchait aucune fraternité, aucun vrai contact. Si les personnages de Cossery en étaient restés là, ils auraient pu tomber dans la pure et simple constatation de l'absurdité de la vie. Or rien de tel. Dès *Mendiants et orgueilleux*, la vie est proclamée comme étant une valeur par elle-même. Elle est simple, sans complication, et elle est toujours là pour qui veut bien savoir la vivre.

Gohar s'insurgeait de toute son âme contre la conception d'un univers absurde. En fait, c'était sous le couvert de cette soi-disant absurdité du monde que ce perpétraient tous les crimes. L'univers n'était pas absurde, il était seulement régi par la plus abominable bande de Gredins qui n'ait jamais souillé le sol de la planète. En vérité ce monde était d'une cruelle simplicité mais les grands penseurs à qui avait été

dévolue la tâche de l'expliquer au profane ne pouvaient se résoudre à l'accepter tel quel de peur d'être taxés d'esprits primaires (*Mendiants et orgueilleux*, p.60)

La vie est simple, égale à elle-même. Elle n'est pas susceptible de progrès.

- (...) car la vie est simple, monsieur l'officier. Que faut-il à un homme pour vivre ? Un peu de temps suffit.

- Mais c'est la négation de tout progrès, s'exclama Nour El Dine.

- Il faut choisir, dit Gohar. Le progrès ou la paix.
(*Mendiants et orgueilleux*, pp.209-210)

Car qu'est-ce que le progrès ? Rafik déjà l'expliquait à Serag :

- Je connais mieux que toi les hommes. Ils ne tarderont pas longtemps à gâcher cette vallée fertile et à la transformer en un enfer. C'est ce qu'ils appellent le Progrès. Tu n'as jamais entendu ce mot-là ? Eh bien, quand un homme te parle de progrès, sache qu'il veut t'asservir. (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.75)

Cossery insiste sur cette simplicité de la vie. Gohar la réaffirme plusieurs fois avec une véritable volonté de convaincre :

- (...) La vie, la vraie vie, est d'une simplicité enfantine. Il n'y a pas de mystère. Il y a seulement des salauds.

- (...) c'est plus compliqué que ça, dit enfin Nour El Dine. Il n'y a pas que des bons et des salauds.

- Non, dit Gohar. Je refuse d'admettre ces nuances. Ne viens pas me raconter que c'est plus compliqué que ça. Comment ne comprends-tu pas que cette soi-disant complication ne profite qu'aux salauds. (*Mendiants et orgueilleux*, p.235)

Que faire alors devant ce monde peuplé de salauds ? Ne pas coopérer.

Heykal, dans *La violence et la dérision*, dira les choses de façon encore plus tranchée. Le propos reste strictement le même, mais avec

toute l'autorité que lui prête son orgueil, Heykal pourra très vite affirmer la solution :

- Je sais seulement deux choses très simples. Tout le reste est sans importance (...) La première c'est que le monde où nous vivons est régi par la plus ignoble bande de gredins qui ait jamais souillé le sol de la planète. (...) La seconde c'est qu'il ne faut surtout pas les prendre au sérieux, car c'est ce qu'ils désirent. (*La violence et la dérision*, pp.67-68)

Ne pas prendre au sérieux Gohar, déjà, s'en était rendu compte.

(...) Gohar avait résolu l'énigme. Prendre au sérieux ce monde dérisoire ? Là avait résidé sa folie. De longues années de folie. (*Mendiants et orgueilleux*, p.191)

Heykal redonnera le Conseil plus d'une fois, et tous les protagonistes d'*Un complot de saltimbanques*, sans le dire expressément, ne parlerons que de cela, et n'agiront qu'en fonction de cette position.

Mais ne pas prendre au sérieux ne suffit pas, ou plus exactement doit être intégré dans une pratique, dans un comportement tout aussi négatif que l'attitude morale qu'il actualise : ne pas coopérer, ne pas collaborer. Et qu'est-ce à dire sinon s'abstenir de tout activisme au bénéfice d'un monde qui n'a pas été choisi.

El Kordi saura poser la question essentielle à Gohar : celle de l'efficacité d'une telle attitude :

- Maître, je ne comprends pas. Comment peux-tu rester insensible aux agissements des salauds qui abusent de ce peuple ? Comment peux-tu nier l'oppression ?

Goha éleva la voix pour répondre :

- Je n'ai jamais nié l'existence des salauds, mon fils !
- Mais tu les acceptes. Tu ne fais rien pour les combattre.
- Mon silence n'est pas une acceptation. Je les combats plus efficacement que toi.

- De quelle manière ?
- Par la non-coopération, dit Gohar. Je refuse tout simplement de collaborer à cette immense duperie.
- Mais tout un peuple ne peut se permettre cette attitude négative. Ils sont *obligés de travailler pour vivre. Comment peuvent-ils ne pas collaborer ?*
- Qu'ils deviennent tous mendiants. Ne suis-je pas moi-même un mendiant ? Quand nous aurons un pays où le peuple sera uniquement composé de mendiants, tu verras alors ce que deviendra cette superbe domination. Elle tombera en poussière, crois-moi. (*Mendiants et orgueilleux*, pp193-194)⁶⁵

Dans *La violence et la dérision*, le choix sera plus clair devant l'urgence de l'action, mais la non-collaboration sera toujours appliquée. Et un tyran ridiculisé, c'est-à-dire non pris au sérieux sera préféré à un tyran mort dont il nous sera montré que par sa mort, il sera automatiquement récupéré par le sérieux, renaissant ainsi, lui ou un autre, de ses cendres. Aussi rien ne sert de haïr, car haïr c'est prendre au sérieux, c'est considérer celui qu'on hait :

(...)la haine était un sentiment qui manquait totalement à Heykal. Son profond mépris de l'humanité en général lui interdisait de donner une importance quelconque aux bouffons qui se pavanaient sur la scène de ce monde pavoisé de leurs crimes.

De la même façon rien ne sert d'user de la violence que rien ne pourra jamais disculper, et qui oblige à prendre sa victime au sérieux.

Si la thèse centrale de Cossery est celle exprimée par Gohar puis Heykal, à savoir que *le monde est régi par la plus abominable bande de gredins* et qu'il

⁶⁵ Nous remarquons comment la réponse de Gohar montre que Cossery se sépare de Camus. Pour Cossery, ce n'est finalement pas le rythme quotidien de travail, le rythme général de la vie socialisée, qui est absurde. Plus exactement, ce n'est pas parce que l'homme assimile la vie à un rythme infernal tel que le décrit Camus dans *Le mythe de Sisyphe*, que la vie est absurde. Non. Ce qui reste seul absurde, c'est que l'homme accepte que la vie soit cela, alors qu'il y a toujours une autre façon de vivre.

ne faut surtout pas les prendre au sérieux, nous retrouvons ces deux assertions dans l'évolution même de l'œuvre. La première est une constatation, et les premiers livres de Cossery constatent la présence des agissements, des abus de cette bande de gredins. La seconde assertion est un conseil, un mot d'ordre presque, par sa présence insistante qui indique l'attitude à adopter devant cette situation de fait. Nous trouvons bien durant les œuvres de la seconde d'écriture l'illustration des diverses réactions possibles : de la paresse à la dérision, en passant par la drogue et l'indifférence, toutes attitudes également valables. Une seule sera interdite : la violence.

DEUXIEME PARTIE

UNE VERITABLE COMEDIE HUMAINE

La vie est le meilleur terrain pour
jouer la comédie humaine

Besma Benslimane

CHAPITRE 1 : l'univers de l'œuvre

Nous caractériserons, dans cette partie, l'univers naturel et social dans lequel qui abrite l'œuvre dans son ensemble, et dans son évolution.

1- Une œuvre de la cité

Albert Cossery est un écrivain de la cité. L'œuvre cossérienne toute entière évolue dans un milieu urbain. On reconnaît la plupart du temps le Caire, et pour un roman, Alexandrie ou Damiette. Quand il s'agit d'un milieu provincial, la vie décrite s'attache aux caractéristiques citadines de la province. Pourquoi cet attachement à la Cité ⁶⁶?

Un passage de *Un complot de saltimbanques* est très significatif à ce sujet. Teymour ne se sent pas encore complètement réintégré à sa ville et avoue à Imtaz le vide qui l'accable :

- Je crois qu'il ne me reste plus qu'à me retirer en pleine campagne.
- Quelle horreur ! se récria Imtaz. La nature est ce qu'il y a de plus morne. Tu ne feras qu'y perdre ton sens de l'humour. Ne pouvant critiquer les arbres, tes facultés s'émousseront dans la contemplation des champs labourés. Après cela, tu pourras très bien chanter les louanges de l'humanité. Ça te sera facile, puisque tu ne seras pas là pour la voir et l'entendre (...) Il ne faut jamais se couper de l'humanité car on risque dans l'éloignement de lui trouver des circonstances atténuantes. (*Un complot de saltimbanques*, p.73)

Imtaz explique qu'à la campagne on verra le résultat ordonné du travail (les champs labourés) et on croira donc en l'efficacité possible de l'homme. Mais

⁶⁶ Nous voudrions signaler, là, qu'Albert Cossery fait partie des rares écrivains égyptiens qui n'en viennent pas, à un moment ou à un autre de leur œuvre, à se référer à l'ère grandiose des pharaons. La référence à la *Grandeur révolue* l'aurait fait passer, peut-être, à côté de la vie présente qui n'a pas besoin, pour lui, d'être grandiose pour être intéressante. Nous ne trouvons d'ailleurs que deux évocations de cette période grandiose, et elles sont toutes les deux connotées négativement. L'époque pharaonique, habituellement évoquée pour sa civilisation, devient chez Cossery une époque barbare dans *La maison de la mort certaine* : "Ses vêtements étaient en lambeaux. Il ressemblait tout à la fois à une momie, une très ancienne momie, venue des temps lointains et barbares" (p.20) et son architecture grandiose devient du simple gigantisme dans *Un complot de saltimbanques* : "La villa de Chawki (...) était une grande baraque, conçue par un architecte sans renom, mais hantée par le gigantisme des constructions pharaoniques" (p.77)

paradoxalement, on ne verra pas l'homme. *Les champs labourés sont vides d'humanité, pour voir les hommes il faut aller en ville*⁶⁷. La ville, parce qu'elle est le lieu des hommes qui sont au cœur de l'œuvre cossérienne, permet seule à l'auteur d'exercer le regard critique chargé de curiosité et d'intelligence. Malraux ne dira-t-il pas dans *Les conquérants* que *la ville est ce qu'il y a de plus social au monde, l'emblème même de la société*⁶⁸.

Pour les citadins que sont tous les personnages de Cossery, le divorce entre la vie citadine et la vie rurale est ressenti. La campagne c'est l'angoisse. Qu'on se souvienne de l'angoisse de Sérage après ses marches à travers les champs vers l'usine⁶⁹. La ville, par contre, est la vie, l'expansion, la joie même pour les personnages secondaires. Qu'on se souvienne alors de Faïza, la jeune partenaire du haschache qui, pour évoquer sa joie et le plaisir de ses sens se servait de l'image de la ville :

Faïza était toute saisie par le tumulte soudain de ses sens en délire (...) C'était comme une ville qui s'étalait, s'agitait paresseusement en elle ; une ville orientale avec ses palais et ses lumières (...) Elle avança la main pour le toucher ; elle le trouve

⁶⁷ Andrée Chédid, écrivaine égyptienne, exprime de façon très catégorique cette même nécessité de la ville et de la présence de l'homme dans *Le sixième jour*, Paris, Gallimard, 1981 (p.25) :

- Où vas-tu ?
- Je n'ai pas pu m'habituer. Où il y a trop d'hommes, l'air se pourrit. On respire mal ici. Je retourne dans mon désert.
- Je ne te reconnais pas, lui répondit-elle sèchement (...) Je ne te comprends pas, je ne pourrais pas vivre loin de ceux-là.

D'un geste large, elle lui montre ceux qui allaient et venaient dans l'entrelacement des ruelles (...)

- Sans eux, je ne pourrais pas vivre.

Et Paul Nizan ajoute dans le même sens : J'aime les champs, j'aime même un seul champ, je m'en contenterais pour le reste de mes jours, pourvu qu'il y passe des voisins (*Aden Arabie*, Paris, Maspero, 1989, p.130)

Et enfin, Henri Miller, dont l'esprit reste très proche de Cossery, écrivait à Lawrence Durrell : si je découvrais un endroit qui me plût vraiment, je quitterais Paris pour de bon (...) Mais lorsque je vois la campagne, les paysans, les dégénérés, le désert de l'esprit (...) la panique me prend (Henri Miller, *Lettre à Lawrence Durrell*, in : Une correspondance privée)

⁶⁸ André Malraux, *Les conquérants*, Paris, Grasset, 1928 (p.266)

⁶⁹ Une angoisse semblable à celle qu'exprimera Céline dans son *Voyage au bout de la nuit* (op. cit. p.76) : La nature est une chose effrayante et même quand elle est fermement domestiquée, (...) elle donne encore une sorte d'angoisse aux véritables citadins

chaud comme une ville en plein midi. (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.33)

La ville, théâtre presque exclusif du récit cossérien, est le réceptacle des mutations et des mouvances de l'homme, c'est la proximité constante de l'homme qui est au centre de l'œuvre et de la philosophie d'Albert Cossery.

Les villes qui abritent l'œuvre cossérienne sont exclusivement égyptiennes. L'Égypte est assez souvent citée par des désignations nominatives de lieux précis. Nous en donnerons quelques exemples, et nous préciserons, par ailleurs, que chaque roman, chaque nouvelle, ne serait-ce que de façon rare ou rapide, indique cet enracinement.

Le premier roman, *La maison de la mort certaine*, est localisé dès la première phrase : *C'était l'hiver, le terrible hiver de l'Égypte misérable*. Plus loin seront nommés plusieurs lieux du Caire comme la Citadelle, l'Île de Guezireh, le quartier de Manchieh, le cimetière de l'Imama El Chafei. (*La maison de la mort certaine*, pp. 46 – 47 - 79)

De même, *Les fainéants dans la vallée fertile* sera directement localisé dès la page 09 où nous pouvons lire : *C'était l'immuable campagne égyptienne*. Dans *Mendiants et orgueilleux*, grâce aux déambulations des personnages dans la ville, nous avons plusieurs indications de lieux du Caire, comme la rue El Azhar, l'avenue Fouad, le fameux "Café des miroirs"⁷⁰. L'auteur localise ce roman aussi dans le temps : il évoque l'éclairage par lampes à acétylène du Café des miroirs.

⁷⁰*Mendiants et orgueilleux*, p.14 – 176 – 178. L'auteur localise ce roman aussi dans le temps : il évoque l'éclairage par lampes à acétylène du Café des miroirs, le port du Tarbouche. Il évoque aussi, dès les toutes premières pages, la crue du Nil qui, après la construction du barrage d'Assouan, ne peut plus avoir lieu. La discussion en anglais entre l'officier de police et El Kordi, lors du premier interrogatoire chez Set Amina, situe également ce texte dans le temps.

Dans *La violence et la dérision*, c'est Alexandrie qui nous est évoquée. Même si la ville n'est jamais nommée, la présence de la mer, les nombreuses évocations de la corniche⁷¹ et des promeneurs, nous la dépeignent.

2- Le paysage romanesque

Malgré certaines œuvres qui évoquent l'hiver et le froid, l'atmosphère générale des œuvres de Cossery est celle de la chaleur et du soleil, un soleil que rien n'arrête.

Le soleil ruisselait avec une telle abondance qu'il semblait vouloir détruire toutes les ombres, s'imposer partout, au dehors, au-dedans, malgré les façades, incendier les retraites, les demi-obscurités, là où les hommes s'étaient réfugiés pour fuir la masse meurtrière de ses rayons. (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.30)

Les premières lignes de *La violence et la dérision* annoncent cette chaleur qui sera présente tout le long du roman. Nous suivons Karim et Urfy dans la fournaise de la rue ensoleillée, et nous assisterons ainsi à un tableau tout à fait quotidien de l'Égypte.

Ce soleil qui profite au bien-être quand il brûle, permet aussi le maintien en vie. Le retour toujours rapide de sa présence après le mauvais temps, rare en Égypte, permet la réparation des dégâts causés par le froid meurtrier. Ces dégâts causés par le froid et la chaleur sont ressentis ardemment dans les premiers textes où l'on assiste de façon crue à la promiscuité de la misère. La présence constante et pesante du soleil, les morsures venimeuses du froid ne sont pas subies avec égalité. Le froid amplifie chez les miséreux le mal-être que le soleil, également, provoque par sa forte présence.

Le soleil, là-haut dans le ciel, épouse la terre en des étreintes folles (...) Une substance chaude pénètre, coule à travers la vie, brûlant les êtres, réveillant des monstres dans les corps des enfants sans défense, saccageant tout dans sa rage infernale, et donnant soif,

⁷¹ Le mot corniche employé tel quel dans le parler égyptien désigne les bords aménagés de la mer, mais aussi du Nil (qu'ils appellent d'ailleurs communément "el bahr", la mer.)

soif à tout : aux lèvres, à l'âme, aux yeux, à la chair. Ah ! qui délivrera les hommes de cet enfer ; des tourbillons de poussière qui aveuglent, de la poussière qu'on respire, qu'on avale toujours et partout, de la sueur qui vous noie avec son eau tiède, dégouline le long de votre peau et fait vos vêtements les plus légers, insoutenables, poisseux, jusqu'à vous donner envie de mourir. Des excréments doivent sécher quelque part au pied d'un mur, sans compter les mouches, l'horrible peuple des mouches, se posant en vainqueurs sur les plaies cherchant nourriture au creux des orbites crevées et saignantes ; près des nez enfantins où la morve luisante attire leur essaim affreux ; empoisonnant la grossière nourriture destinée aux pauvres, aux pauvres qui ne peinent plus, qui ne bougent plus, parce qu'ils sont dégoûtés du monde et toutes ses choses. (*Les hommes oubliés de Dieu*, pp.18-19)

Evocation exceptionnelle, réaliste ou néo-réaliste qui, ne se permettant aucune complaisance parvient, par l'état de gêne qu'elle provoque, à la restitution parfaite de cette atmosphère. Nous sommes en Egypte. Le paysage naturel rejoint le paysage social dont il ne peut se distinguer, nous allons le voir, que de façon artificielle.

Dans le dernier paysage cité ci-dessus, Cossery nous disait beaucoup à ce propos. Y sont présent les aspects constitutifs du paysage social égyptien : la souffrance, les enfants, la résignation et ce que celle-ci fait du temps.

Devant l'immensité et l'immobilité de la misère on ne peut avoir qu'une conception de ce temps : *c'est un jour comme les autres : lent, féroce et affamé de victimes humaines.* (*Ibid.* p.70)

L'ensemble de l'œuvre de Cossery s'inscrit dans cette élasticité du temps. Toute l'œuvre sans son ensemble donne cette impression d'une évolution libre des personnages et des choses, sans armature imposée, sans horaires, sans précipitation, sans aucune obligation temporelle. Le temps ne se fait pas social. Pour illustrer ce que nous disons là, il faudrait tout citer : depuis les

artisans sans travail des premières œuvres, jusqu'à la jeunesse oisive des dernières œuvres, d'*Un complot de saltimbanques* par exemple, en passant par les longues séances de café de *Mendiants et orgueilleux* où des sages laissent s'écouler une à une les heures. Ils arrivent sans hâte superflue et s'installent sans bruit inutile. Ils ont cette richesse incomparable autant qu'idéale : ils ont le temps. (*Mendiants et orgueilleux*, pp. 19-20).

Une manifestation très précise de cette élasticité se trouve dans le chant égyptien classique en vogue à l'époque⁷². Un clin d'œil chargé d'humour à l'égard de ce patrimoine est servi par l'auteur dans *La maison de la mort certaine*, à travers lequel il ne manque pas de souligner l'étendue infinie du temps

Dans un café lointain, un poste de radio diffusait une chanson douloureuse. Elle répétait la même phrase, longue, étirée comme un spasme. Elle finissait par arracher le cœur des hommes qui avaient le malheur de l'entendre. (*La maison de la mort certaine*, p.200)

De cette élasticité du temps surgit, dans l'œuvre de Cossery, une certaine forme de *fatalisme*. Dans chacun des textes cossériens, l'auteur nous présente en effet un personnage qui attend les manifestations du destin tout en sachant, de même que le lecteur, que ces manifestations ne sont dues qu'à sa disponibilité : c'est parce qu'il est littéralement disponible qu'il pourra prêter attention à ce qui correspondra à un possible intérêt pour lui. Il dispose de lui-même et du temps.

Le constat de fatalité ne peut se faire que dans le cadre de cette disponibilité sans limite. En pleine *catastrophe*, c'est à l'attente du miracle que Gohar finira par s'en remettre :

⁷² Les chansons arabes classiques dont l'Égypte était le plus grand producteur se caractérisent par une répétition interminable de quelques paroles, en général d'une grande poésie. Il s'agit d'une psalmodie de quelques vers, avec un allongement indéfini des voyelles. Une seule chanson d'Oum Kalthoum, par exemple, une chanteuse égyptienne très célèbre, dure plus d'une heure de temps, avec un texte qui peut être pourtant très réduit. Une sorte de variation qui semble improvisée prolonge indéfiniment certaines voyelles du texte et répète indéfiniment des phrases, donnant cette impression de psalmodie et d'infini.

Il lui semblait qu'il fallait faire quelque chose pour arrêter cette inondation. Mais quoi ? Le mieux était d'attendre. Un miracle se produirait certainement. Cette situation absurde réclamait un dénouement par des forces surnaturelles. (*Mendiants et orgueilleux*, p.10).

Dès que Teymour commence à se retrouver dans sa ville et parmi ses amis, c'est à la disponibilité et à l'attente qu'il demande de fêter sa guérison :

Mais maintenant j'ai l'impression que je me dois de demeurer constamment disponible. Je suis comme en attente. Qu'est-ce que j'attends ? c'est ça que je ne saurais t'expliquer. (*Un complot de saltimbanques*, p. 70).

Avoir le temps ne renvoie pas nécessairement à une forme de paresse. Dans certains moments de l'œuvre, cela signifie un peu plus d'humanité et de disponibilité pour la rencontre de l'autre. En ce sens, l'a-social devient un plus d'humanité. L'a-social renvoie à la marginalité. La plupart des personnages de Cossery sont en effet des marginaux (détail auquel nous nous intéresserons plus loin dans notre travail).

La drogue anime la vie de ces marginaux et constitue un élément récurrent dans le paysage social de l'œuvre cossérienne. Elle est presque toujours présente et fait l'objet exclusif de la seconde nouvelle du premier recueil. Elle provoque et conserve l'usage fait du temps.

La présence du haschich, récurrente dans l'ensemble de l'œuvre, l'est cependant à des degrés variables. La première nouvelle, *Le facteur se venge*, mentionne que Hanafi le repasseur utilise sa boutique comme fumerie pour les *personnalités avantageuses du quartier*. *La jeune fille et le haschache* suit le cours désordonné des rêves obsessionnels d'un fumeur sevré depuis cinq jours.

Ahmed Safa, l'ancien conducteur de tramway, haschache invétéré et vendeur de chats, mais que les habitants de *La maison de la mort certaine* ont chargé de rédiger la lettre au gouvernement, relève de la typologie populaire du

drogué délirant et doué d'une finesse critique qui s'exerce très souvent au détriment du pouvoir et de ses représentants.

Intégré au peuple de la ville indigène où il a sa place, le haschache, en dépit ou à cause de ses extravagances, est redouté pour son humour acerbe. Par la distance que la drogue introduit entre lui et la société, mieux que quiconque, accuser et jouer de ses contradictions. Le lien entre lui et l'humour est d'ailleurs patent. Il prête à rire aussi bien qu'il sait rire sans retenue, et les autorités répriment, quand elles le peuvent, cette forme particulièrement insaisissable de la dérision. Les rieurs qui s'esclaffent à grand bruit devant la fameuse affiche sur le gouverneur de *La violence et la dérision* sont interpellés par la police pour *usage de stupéfiants*.

L'arrière-plan que dessinent la figure populaire du haschache, sa fonction sociale, met en relief l'utilisation plus aristocratique qu'en font les personnages importants des textes de Cossery.

Les effets varient suivant les utilisateurs : angoisse paranoïaque chez Mahmoud dans *La jeune fille et le haschache*, deuxième nouvelle du recueil, bien-être et détachement pour Gohar, *remarquable lucidité* (*Une ambition dans le désert*, p.35) pour Samantar. Ces effets d'apparence contradictoire ne sont pas imputables à des fantaisies littéraires, (mais correspondent à une réalité décrite avec exactitude.

Des personnages de Cossery, Gohar est le seuls haschache véritable, les autres sont des fumeurs occasionnels, des amateurs au sens strict du terme. Toutefois, chez tous, le but recherché n'est pas d'atteindre l'hilarité débridée ou la confusion délirante des usagers populaires. Gohar, d'ailleurs, a recours à une méthode peu orthodoxe – il avale le haschich en boulette – qui choque Yeghen :

La drogue par voie buccale que Gohar appréciait à cause de sa facilité l'étonnait toujours comme un escamotage. Selon lui, l'usage de la drogue réclamait un rituel plus compliqué. (*Mendiants et orgueilleux*, p.100).

Cette indifférence aux apprêts et au décor est significative d'une approche à la fois plus simple et plus intellectuelle, plus intérieure, de la drogue. Le haschich est un *adjuvant* essentiel à la paix spirituelle de Gohar. Il est donc utilisé comme tel, non comme une façon de rejoindre, à travers un rituel codifié, la tradition, la convivialité des haschachine populaires.

Le haschich, en plus de l'attente qu'il est censé combler, apporte également au héros cossryen le plaisir simple et diffus du "kief". Cet état qui, l'espace et le temps devenus incertains, exalte la distance qui le sépare d'un monde médiocre ou sanguinaire. La sympathie populaire pour le haschache, le mépris des seigneurs de la dérision pour l'ordre moral et ses défenseurs, ne doivent pas cependant faire oublier la charge de condamnation qui pèse sur l'amateur de haschich.

L'humour exacerbé, l'éclat avivé de l'esprit critique, l'incapacité à s'insérer dans le courant social, font du fumeur de chanvre, fût-il occasionnel, un adversaire potentiel des pouvoirs établis.

Sans constituer un élément fondamental, la drogue et l'innocence revendiquée avec laquelle elle est utilisée, situent un peu plus à l'écart, s'il en était besoin, l'individu qui s'estime seul responsable de sa liberté.

La drogue, omniprésente dans l'œuvre d'Albert Cossery, suit elle aussi l'évolution de l'écriture. Consommée, dans le premier cycle par les personnages qui proviennent du petit peuple miséreux, elle sert à lui faire oublier son existence lourde et écrasante. Dans le second cycle, ce sont les maîtres, héros cosseryens par excellence, qui la consomment sans aucune volonté de s'évader à un quelconque vécu car, leur situation, ils l'acceptent, l'ont choisie, s'y confortent et la façonnent selon leur art de vivre.

CHAPITRE 2 : L'organisation sociale

1- Une vision particulière du pouvoir

Par-delà ces paysages naturel et social, l'organisation sociale offerte à travers les microcosmes qui habitent les textes cosseryens rendent compte de la singularité dont l'auteur traite, au fur et mesure de l'évolution de son œuvre, des thèmes communs de la vie de l'homme.

Socialement parlant, le travail est sérieux alors que le loisir ne l'est pas. Cossery, lui, renverse cet ordre : le loisir, c'est-à-dire le temps d'appartenance à soi, ne doit surtout pas devenir sérieux, le travail, lui, doit être démystifié et même démythifié.

Nous avons déjà remarqué que c'est seulement dans le premier cycle de l'œuvre de Cossery que les gens travaillent. C'est le seul moment de l'œuvre où le travail pourrait apparaître comme une valeur : les personnages semblent regretter de ne pas avoir d'ouvrage. Le lecteur est amené à penser que si ces hommes sont malheureux et misérables, c'est qu'ils ne peuvent travailler pour vivre décemment. Le passage dans *La maison de la mort certaine* où Abdel Al pense avec nostalgie à la période où il était à l'œuvre pourrait l'illustrer

Une amère nostalgie s'emparait d'Abdel Al, chaque fois qu'il pensait à sa charrette. Elle lui rappelait trop le temps où il travaillait et où il gagnait de quoi vivre honnêtement pour lui et sa famille. Car le charretier était un homme foncièrement honnête et travailleur. Il supportait mal cette oisiveté forcée qui tuait l'âme. (*La maison de la mort certaine*, p.84).

Dans *Les fainéants dans la vallée fertile*, l'enjeu du roman est le travail. La conclusion, cependant, confirme que *le travail ne pouvait être qu'une damnation et une souffrance*. (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.72).

Dans le reste de l'œuvre, la conclusion sera la même sans qu'il n'y ait plus la nécessité de l'affirmer : le travail disparaît purement et simplement de l'univers des derniers romans. Il est seulement envisagé sous la forme d'une trahison :

Par quelque moyen que tu collabores à cette saleté du monde, fût-ce par le plus infime travail, tu deviens immanquablement traître à quelqu'un. Nous vivons dans une société fondée sur la trahison. (*Un complot de saltimbanques*, p. 243).

Pourrions-nous considérer alors que Cossery fait l'éloge de la paresse pure ? Si l'on considère le mot paresse dans son acception première, celle de ne rien faire, *paresser* deviendrait synonyme d'*entretenir du vide*. En effet, cette paresse-néant apparaît dans l'œuvre de Cossery dans le sommeil des personnages des premières œuvres et la fainéantise des *Fainéants dans la vallée fertile*. Ce n'est qu'une solution provisoire qu'il ne faut pas opposer à l'esclavage du travail socialisé.

Ce qui est important c'est le loisir. Cossery ne condamne pas l'activité. Il refuse le travail obligatoire, non choisi, qui ne rapporte que de l'avoir qui oblige de se lever à nouveau esclave le lendemain⁷³.

Cossery ne prône pas la passivité : Heykal, par exemple, qui ne travaille pas, est loin d'être passif. *A trente-deux ans, il n'avait encore jamais travaillé (...)* Cependant [il] *n'était pas un oisif ; il était tout le temps occupé à dépister le côté burlesque des actions humaines (La violence et la dérision, p.51)*. Karim, lui, ne paresse pas dans le néant. Cependant, son travail pacifique s'oppose au travail mécanisé. *A l'époque des avions à réaction, [il] trouvait merveilleusement génial de riposter au progrès néfaste d'un monde halluciné par la mécanique, en fabriquant des cerfs-volants, jouets superbes et futiles. (Idem, p.23).*

⁷³Dans une interview au journal le *Figaro-Magazine*, au journaliste qui lui a demandé : « pourquoi écrivez-vous ? », Cossery a rétorqué spontanément : « *pour que quelqu'un qui vient de me lire n'aille pas travailler le lendemain* »

S'il avait eu à théoriser ses propos, Cossery aurait certainement fait siens les propos de Nietzsche sur l'activité machinale dans *La généalogie de la morale*. Nous pourrions ainsi lire : "Beaucoup plus fréquemment, au lieu d'un pareil étouffement hypnotique de la sensibilité (...) on emploie un autre training, en tous les cas plus commode : l'activité machinale (...) on appelle aujourd'hui ce résultat un peu hypocritement *la bénédiction du travail*. L'allègement provient de ce que, constamment, l'activité et encore l'activité occupe la conscience (...) L'activité machinale et tout ce qui s'y rapporte – la régularité absolue, l'obéissance ponctuelle et passive, l'habitude prise une fois pour toutes, l'emploi complet du temps, une certaine discipline permise et voulue d'*impersonnalité*, d'oubli de soi " (Nietzsche, *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1987 (p.203-204)

Ce que réclame Cossery à travers ses personnages c'est le loisir qui permet de réfléchir et de ne pas être dépourvu de son humanité. Les exemples de cette démonstration ne manquent pas. Chaktour, par exemple, ne se met à penser que parce qu'il travaille très peu et qu'il est interrompu dans son travail par l'arrivée de l'enfant réclamant le mouton. Sa réaction serait alors : *Malheur au pauvre qui a des loisirs* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.46). De même, Abdel Al, qui justement n'est pas paresseux, ne se mettra à réfléchir que lorsqu'il sera privé de travail, regardant sa charrette devenue inutile.

Tout cela sera exposé de façon quasi dogmatique par Medhat dans *Un complot de saltimbanques* :

Il soutient qu'un progrès spirituel ne peut se concevoir que dans un monde de loisirs. Qu'en dis-tu ?

- C'est bien simple, reprit Medhat. Depuis toujours le destin besogneux de l'homme l'empêche de rêver à un idéal qui ne soit pas matériel et en conformité avec ses besoins et sa sécurité. Gagner sa vie est l'unique chose qui le préoccupe et qu'on lui enseigne dès son enfance. Il ne vise qu'à devenir plus astucieux et plus salaud que les autres. Durant toute son existence, il met son ingéniosité à subvenir à sa nourriture et, une fois rassasié, à se construire une ambition sordide. Quand donc a-t-il le temps d'élever son esprit ? La moindre réflexion dans ce sens lui est comptée comme un délit, aussitôt sanctionné par la famine et la réprobation des siens. Aussi, j'ose affirmer que seuls des gens ayant des loisirs peuvent accéder à une forme de pensée vraiment civilisée. (*Un complot de saltimbanques*, pp. 141-142)

Travail et loisir, Cossery enseigne à travers son œuvre que l'usage qu'on en fait, la considération qu'on leur consacre et l'emploi qu'on leur réserve indiquent si l'on est esclave ou non. L'enjeu de cette question est pour l'auteur de la même importance que celui de la question de la liberté. Nous savons par ailleurs que cette liberté est la première valeur pour Cossery et peut-être même la seule.

Cette liberté se manifeste dans l'œuvre cossérienne dans la façon dont l'auteur désigne – ou élimine de son univers – tout ordre hiérarchique sur lequel est fondée la société.

Tous les personnages de l'œuvre, marginaux de leur état, se situent hors du circuit de la hiérarchie administrative, exceptés, justement, ces quelques personnages-fonctionnaires, facteur, gendarme ou gouverneur, qui, comme nous allons le constater, sont présents pour évoquer le pouvoir, dépourvus de toute ascension sociale positive. Un seul personnage est ancré nommément dans cet univers administratif. Il s'agit d'El-Kordi de *Mendiants et orgueilleux* dont la substance tient, justement, dans l'impossible adaptation et le refus de cet univers :

Il était onze heures du matin. Assis derrière son bureau au ministère des Travaux Publics, El Kordi s'ennuyait tout en regardant voler les mouches. La grande pièce éclairée par de hautes fenêtres, et contenant plusieurs bureaux derrière lesquels besognaient d'autres fonctionnaires lui était aussi odieuse qu'une prison. C'était même une prison d'un genre sordide, où l'on était éternellement en contact avec des prisonniers de droit commun (...) Comment réfléchir à l'aise à des problèmes d'une portée universelle devant ces figures figées et poussiéreuses, vouées à un esclavage sans fin. (*Mendiants et orgueilleux*, p.113).

Dans l'œuvre de Cossery, l'importance est accordée à la personne. Aussi oppose-t-il l'individu à la société, la personne à la famille. Nous avons déjà remarqué en étudiant *Les fainéants dans la vallée fertile* qu'il s'agissait de la seule représentation d'une famille dans l'œuvre, et encore était-elle bien particulière. Par le moyen de la marginalité familiale et sociale, l'auteur ne fait apparaître que l'individu au détriment des rapports de fils, frère et même citoyen. Dans la maison des fainéants, le père est en haut, à l'étage supérieur, et prétend à une autorité sur ses enfants. L'oncle Mustapha est un intermédiaire pour la transmission de cette autorité. Sa présence dans le roman se réduit à des interventions auprès des enfants afin qu'ils obéissent et

respectent leur père. Les enfants, eux, libérés et cyniques, font référence au père, lui obéissent tant qu'il respecte l'éthique qui régit l'univers de la maison. Ce microcosme familial est une représentation caricaturée du schème familial et des rapports conditionnés qui le gèrent. Dans un tel univers hiérarchisé, la personne est tenue de se référer à des règles et à des instances qui la dépassent et qu'elle n'a pas choisies. Cossery, à travers cette famille étrange, remet en question l'autorité de l'instance familiale en faveur de la liberté de la personne.

Pourtant, la présence d'un chef ou d'un guide est une nécessité dans les textes de Cossery. S'agit-il d'une concession à cet univers étalé qu'il veut rejeter ? Est-ce l'affirmation que la liberté entre personnes débouche naturellement sur l'acceptation d'une certaine forme d'autorité ? Avant d'essayer de répondre, revoyons l'attitude de ces chefs et guides.

Dans le texte cossérien, les chefs naissent devant la nécessité de l'action. Nous avons vu ces personnages qui, devant la nécessité d'actes à accomplir, savent se lever et imposer leur autorité aux autres, une autorité qui est largement acceptée et parfois même attendue :

[Le balayeur] avait remporté un immense succès auprès de ses camarades qui l'écoutaient maintenant comme un chef. A vrai dire, ce nouvel état d'esprit des balayeurs devait beaucoup à la hardiesse magnifique de cet homme c'était un homme d'action qui méprisait toute forme d'autorité, et à qui l'extrême misère avait appris à se faire justice soi-même. Tout en lui réclamait une vie plus solide et l'on sentait en lui une conscience plus nette de son destin et de celui de ses compagnons (...) ces hommes épouvantés avaient mis tout leur espoir en lui, car il semblait porter dans ses mains puissantes la force qui devait anéantir les bourreaux (*Les hommes oubliés de Dieu*, pp.58-59).

Ce qui caractérise donc ce "chef" c'est l'autorité qui lui semble inhérente, qui est reconnue et acceptée d'emblée par tous, une autorité personnelle pleine

fondée sur une conscience claire des choses, incomparable agressive et vide, de pure forme, incarnée par les représentants du pouvoir.

Dans les œuvres du second cycle que nous appellerons désormais les œuvres de la maturité, nous rencontrons les héros cosseryens par excellence, qui n'ont pas besoin des nécessités de l'action pour apparaître comme des guides ou des maîtres. Leur autorité fait partie intégrante de leur personne. Leur personnalité est faite de prestance spirituelle et physique. Leur apparence rend les autres attentifs et même aimables. Plusieurs personnages de la seconde écriture caractérisent l'œuvre dans ce sens. Les porte-parole en sont Gohar appelé nominativement *maître* par ses adeptes, et Heykal dont l'orgueilleuse prestance fascine et subjugué immanquablement son entourage :

Ils étaient tous sous le charme de la conversation [de Gohar] ; certains même le considéraient comme une sorte de prophète et tenaient en particulière estime sa vision sereine du monde. Mais Gohar n'abusait jamais de ces heureuses dispositions. (*Mendiants et orgueilleux*, p.31).

De très nombreux fragments insistent sur le pouvoir naturel de Heykal sur les personnes qui l'écoutent et la façon dont il en joue. Nous n'en reprendrons qu'un :

Heykal avait spécifié qu'il désirait s'entretenir avec le négociant en tête-à-tête ; sans doute voulait-il abuser de son charme sans témoin. Karim était sans inquiétude sur le résultat de cet entretien. Khaled Omar sera certainement subjugué par l'ascendant irrésistible qu'exerçait Heykal sur toutes les personnes qu'il rencontrait. On ne résistait pas à Heykal. (*La violence et la dérision*, p.22).

Ainsi Cossery garde bien la nécessité d'un chef ou d'un maître mais loin de toute autorité hiérarchique ou familiale. Les personnages de "maîtres" dans l'œuvre cosseryenne ne sont jamais des imposteurs. Leur autorité est fondée de leur esprit, quel que soit son état de développement. Abdel Al, avec son

esprit primaire, est aussi influent parmi son entourage que le sage et instruit Gohar l'est parmi les siens.

Si les personnages reconnaissent l'autorité spirituelle vraie de certains d'entre eux, ils ne respectent ni n'acceptent – sinon d'une façon toute extérieure – l'autorité vide des imposteurs, pour employer un terme cher à Cossery. Il s'agit là d'une reconnaissance et même d'une apologie de la seule personne qui ne doit, quelles que soient ses conditions de vie, se vendre au Pouvoir.

Ce pouvoir est constamment montré du doigt dans l'œuvre d'Albert Cossery, parfois pour s'y opposer (ce qui caractérise les premiers textes) mais surtout pour s'en moquer (caractéristiques des œuvres matures).

Les représentants du pouvoir sont extrêmement nombreux. Chaque nouvelle ou roman en comporte un type particulier et quelques subalternes : il s'agit des porteurs d'uniformes.

Le premier personnage-type porteur d'uniforme est le facteur qui donne son titre à la première nouvelle et qui met en scène toute la psychologie des personnages porteurs d'uniformes.

Le facteur se venge, titre de la nouvelle, indique l'action en jeu. L'intrigue présente des motifs de vengeance : les moqueries constantes et cruelles de la population. Impuissant, le facteur décide de les contrecarrer en tant que porteur d'un certain pouvoir désigné par son uniforme. Tous les autres représentants du pouvoir suivront cette même psychologie primaire, chacun à son niveau et chacun dans son domaine. A travers les moqueries, le non-respect de ceux qu'ils doivent soumettre, donc l'utilisation d'une force non personnelle, ils entreprennent leur vengeance.

Le facteur est chargé de porter les lettres aux habitants du quartier. Or, ceux-ci en reçoivent très peu, leur vie ne dépassant pas ce quartier. Une lettre est considérée comme quelque chose d'inutile venue troubler leur léthargie. Ils en tiennent le facteur pour responsable. D'autre part, ces habitants ne savent pas lire. Le facteur leur est indispensable afin qu'ils puissent prendre connaissance de leur courrier. Le facteur est à la fois celui qui dérange mais

dont on a besoin. On s'en moque et on le chasse, mais dans la nécessité on fait appel à lui.

Le facteur va réagir selon ces attitudes. L'animosité des habitants à son égard va élever chez lui un désir de vengeance qu'il essaiera d'assouvir en se servant de ce qu'il considère comme une supériorité : savoir lire et écrire.

Tout commence avec l'uniforme qui le distingue du commun sans pour autant réussir à le faire respecter :

On en voulait surtout à son uniforme de toile kaki qui irritait les esprits par son aspect militaire et presque belliqueux (...) L'homme était court et fluet. Tout dans son aspect favorisait la malveillance et attirait l'hostilité. Avec son grand sac postal qui lui pendait au côté, il avait l'air d'un produit falsifié de l'espèce humaine, une sorte d'inconvenance particulière et très significative

Et Hanafi le repasseur lui conseillera sur un ton qui reste encore malveillant :

- Ecoute Zouba, dit le repasseur, il serait préférable pour toi que tu mettes une galabieh. Ce costume militaire ne te va pas du tout. Crois-moi, tu me fais pitié (*Les hommes oubliés de Dieu*.10).

L'uniforme gêne et excite la population car le porter c'est accepter de recouvrir sa personne, de se cacher derrière quelque chose qui n'appartient pas à soi-même et essayer, à travers ce vêtement, de se faire prendre au sérieux. S'appuyant sur son *savoir*, le facteur se prendra tellement au sérieux qu'il se détachera de la réalité. Il croit mépriser *les administrés* en compensation de son sacrifice alors que c'est lui qui est méprisé profondément en se laissant maltraiter. Se perdant dans la représentation du pouvoir qui lui a été confiée, il est incapable de se défendre des attaques et insultes qui lui sont prodiguées.

Le personnage du gendarme est aussi le représentant-type du pouvoir dans le texte cosseryen. Lui aussi porte un uniforme. Le gendarme-type chez Cossery

c'est Gohloche qui a su matraquer les balayeurs en révolte. Sans le contexte qui le fait vivre, sa description frôle la caricature :

A ce moment passa le gendarme Gohloche, arrogant et fier comme toujours. Il s'arrêta devant la boutique et promena son regard exécrationnel sur l'homme et son enfant. Le gendarme Gohloche était né bourreau. Il avait dans son regard une bêtise qui tuait (*Ibid.* p.51).

Le gendarme est bête et arrogant, deux qualités qui, ensemble, le dépossèdent de toute possibilité de réflexion et de compréhension et qui donc le rendent méchant. Sa situation est à l'opposé de celle du facteur dont la situation était maintenue dans la faiblesse par l'absence d'arme. Ce sera par la force que le gendarme Gohloche viendra à bout des balayeurs en faisant *preuve en l'occurrence d'une brutalité excessive et désintéressée* (*Ibid.* p.60). Brutalité désintéressée, comme l'était celle du facteur dans son *martyre*, parce que plus rien n'est à gagner car tout a été vendu.

Le sadisme du gendarme sera littéralement dénoncé dans *Un complot de saltimbanques* lorsqu'un gendarme *solitaire et affamé de puissance* en veut au *pauvre gueux* endormi contre la grille de la statue du Réveil de la nation :

Le gendarme se baissa, saisit l'homme par l'épaule et le secoua avec ce savant sadisme qui caractérise les forces de l'ordre dans l'exercice de leur fonction. (*Un complot de saltimbanques*, p.156).

L'officier est également une figure récurrente des représentants du pouvoir dans l'œuvre d'Albert Cossery. Contrairement aux précédentes, il n'est pas toujours bête, il n'a pas toujours recours à la force et il ne porte pas toujours son uniforme. Seulement, étant au sommet de la représentation quotidienne du pouvoir, c'est lui, par l'ampleur de ses responsabilités, qui se prend le plus au sérieux et qui doit transmettre ce sérieux aux plus petits. A cet effet, il doit mettre son intelligence et sa subtilité au service des plus grands que lui : tout son *sérieux* se trouve pris dans cet équilibre entre le haut et le bas de la hiérarchie du pouvoir.

Il semblerait que Cossery ait une prédilection pour l'ambiguïté de ce genre de personnage que nous trouvons très souvent dans son œuvre, sous plusieurs de ses aspects. Hatim, l'officier de police de *La violence et la dérision* en est un exemple parfait. Il est assez instruit pour donner l'impression de savoir, mais ne l'est pas assez pour comprendre et changer de camp :

En haut lieu, Hatim passait pour avoir étudié tous les traités relatifs à l'action subversive ; on le prenait pour un officier éminemment cultivé, capable de tenir tête aux funestes théories de tous ces jeunes fous qui voulaient renverser le pouvoir. En effet, toutes ses connaissances en la matière se résumaient aux bribes arrachées à l'interrogatoire de quelques prévenus politiques. Aussi en voulait-il à Karim de son attitude grotesque. Ce fils de putain ne l'avait éclairé sur rien de positif dont il pût faire étalage devant ses supérieurs. Qu'il faisait moins chaud que sous les autres régimes ? Ils se moqueraient de lui, bien sûr

Deux personnages, plus subtils, incarnent aussi particulièrement bien le type de l'officier. Il s'agit de Nour El Dine qui enquête sur la mort de la jeune prostituée dans *Mendiants et orgueilleux* et d'Hillali qui s'efforce avec beaucoup de sérieux à démonter le complot que lui-même a imaginé dans *Un complot de saltimbanques*. Nour El Dine résoudra sa situation contradictoire car, à la fin du roman, il en vient à la résolution que *le pouvoir dont il tirait sa force n'existait plus, n'a jamais existé* (*Mendiants et orgueilleux*, p.223). Il finira d'ailleurs par suivre Gohar dans sa paisible nonchalance.

Hillali, lui, ne la résoudra pas. Voulant à tout prix maintenir son sérieux, il sombrera dans la paranoïa. Il perd son intelligence et sa subtilité d'esprit et n'en garde qu'une logique infernale qui n'a rien à voir avec la réalité. Si Nour El Dine se rachète, Hillali continuera à se vendre bien qu'il condamne moralement ses supérieurs. Il prend trop au sérieux son honnêteté. Il ne peut quitter le conformisme qui l'aliène :

L'inconcevable lubie de cet homme investi d'une haute responsabilité témoignait, s'il en était encore besoin, de la fragilité

d'un système croulant sous le poids de ses iniquités. Ce Hillali qui avait accepté l'imposture, avait travaillé pour elle et bâti sa carrière sur des structures et une morale mensongères, le voici pris dans le piège de la vieillesse et inventant une autre forme d'imposture pour prolonger sa domination chancelante. Pour lui et ses pareils, l'heure de la retraite était aussi la terrible faillite de leurs rêves de fraudeurs patentés. Ainsi meurent les chiens délaissés par leurs maîtres après avoir vainement cherché un os à ronger dans les poubelles étrangères (...) Medhat compatit à la détresse de Hillali qui, rejeté par les siens dans cette cité décadente et exclu des magnificences que sa collaboration avec le pouvoir auraient dû lui prodiguer, n'avait pour peupler sa solitude que le mirage d'un complot. (*Un complot de saltimbanques*, p. 247).

La dimension de ces représentants du pouvoir est importante dans l'œuvre de Cossery, d'où l'importance que nous lui avons accordée. Ainsi, dans *Un complot de saltimbanques*, ou dans *La violence et la dérision*, les personnages, tous instruits, connaissent les mécanismes du pouvoir, de ses dirigeants, de ses représentants et de sa répression. Dans *La violence et la dérision*, c'est un changement de régime qui est évoqué, ce qui suppose que l'on sait faire la distinction entre les concepts de "gouvernement", "Etat", "régime", "pouvoir". Ce savoir est mis au service de l'ironie. Cossery insistera sur la dérision au détriment du bénéfice de la connaissance du pouvoir. Le savoir n'est pas mis au service de l'ambition, mais plutôt à celui de la liberté. Les personnages cosseryens quand ils prennent la peine de savoir, c'est pour pouvoir mieux se dégager.

C'est grâce à la connaissance du pouvoir en place, de ses mécanismes et de la psychologie de ses représentants que Karim pourra tourner en dérision –au sens littéral du terme– l'officier Hatim, et se libérer de l'interpellation que lui avait lancé le pouvoir (Cf. *La violence et la dérision*, pp. 157 à 162). Un exemple moins personnel de cette connaissance du pouvoir nous est servi dans le même roman avec la connaissance de tout le groupe autour de Heykal des machinations de la presse officielle. La personnalisation constante du pouvoir entretenue par la presse à

l'usage de la masse qui, de ce point de vue, reste dupe, sera utilisée par ceux qui savent pour tourner en dérision le sujet de cette personnalisation.

Dans *La maison de la mort certaine*, ce gouvernement qui est la représentation du pouvoir, on ne sait où le trouver car on n'en connaît pas l'adresse personnelle. On ne peut faire autrement que de le personnifier bien qu'on n'ait pu le nommer. La lettre commence par : *Cher gouvernement, nous voulons te dire ...* et se termine par : *nous espérons que tu viendras voir la maison pour que tu puisses te rendre compte (...) Nous te saluons avec respect et sommes tes serviteurs* (*La maison de la mort certaine*, pp.124-125). N'ayant pu donner un nom au gouvernement, se posera après le problème de l'adresse. Lorsqu'un des personnages soupçonne la non-personnification du gouvernement, il l'exprime encore par des termes indiquant la personnalisation en précisant : *Le gouvernement n'a pas d'adresse. Personne ne sait où il habite et personne ne l'a jamais vu* (*Ibid.* p.126).

Le mot *gouvernement* se confond, ici, avec l'Etat, le pouvoir. Cette confusion règne en réalité dans l'œuvre de Cossery. Nombreux sont les témoignages sur cette confusion : *On eût dit qu'ils ignoraient qu'il existât un gouvernement, une police, et une civilisation mécanisée et progressiste*, lit-on dans *Mendiants et orgueilleux*. *Cet état d'esprit caractéristique des populations illettrées blessait Nour El Dine au plus profond de son être* (*Mendiants et orgueilleux*, p.146). Dans *La violence et la dérision*, on lutte contre le gouverneur qui est une personne particulière sans évoquer directement le gouvernement, et encore moins une lutte contre le pouvoir.

En fait, dans l'œuvre de Cossery, la lutte préméditée et organisée contre le pouvoir est absente, surtout dans les œuvres de la maturité. Dans les premiers textes, les personnages luttant contre l'autorité hiérarchique sont très peu nombreux. Il s'agit en effet de groupes de lutte, des personnages collectifs tels que les balayeurs et les habitants de la maison de la mort certaine. Cette organisation et cette préméditation qui caractérise les révolutionnaires de la première écriture tournent court. Plus tard, Sérég essaiera de lutter contre le pouvoir de la tradition familiale, El Kordi se dira *révolutionnaire et porteur d'idées sur l'avenir des masses et la liberté des peuples*, Taher se consacrera dans sa vision de révolutionnaire passionné.

Seulement, aucun de ces trois personnages n'échappera à la ridiculisation, voire à la dérision. L'œuvre cossryenne exclut en effet toute théorie de lutte contre le pouvoir. Tous les héros positifs exècrent tout ce qui pourrait approcher du didactisme. Le seul élément que nous pourrions retenir de l'œuvre serait une sorte de conseil, d'avis exemplifié selon lequel, la dignité ne pouvant exister devant la force (nous reviendrons dès le prochain chapitre sur cette notion de dignité) seule la dérision est possible, quelle que soit la forme qu'elle prenne. *Karim avait d'ailleurs abdiqué toute dignité dans ses rapports avec la tourbe des gens qui détenaient une parcelle de pouvoir*⁷⁴. *Il fallait faire l'imbécile, se montrer plus bête qu'eux. C'était le seul moyen de les dégoûter* (La violence et la dérision, p.26).

2- Une vision certaine de l'homme

Dans l'univers littéraire d'Albert Cossery, aucun refuge n'est possible pour l'homme que lui-même ou son semblable. Ni l'art, ni la foi religieuse, ni la foi politique ne peuvent l'abriter. Cet univers littéraire fait surgir un idéal d'homme capable de fraternité. L'emploi générique du terme *Homme* doit cependant exclure l'univers de la femme. Cossery dit dans un entretien accordé à Irène Fenoglio : *je n'aime que les hommes d'esprit et les jolies femmes*. Il s'agissait peut-être d'une boutade, pourtant, tout est déjà présent dans l'œuvre. Les hommes peuvent avoir de l'esprit et les femmes peuvent être jolies, à chacun d'eux, l'auteur fait accomplir sa nature à travers les différents moments de l'œuvre.

C'est en fonction de cette vision séparatiste de l'homme et de la femme que nous serons amenés dans ce chapitre à consacrer une partie particulière à l'homme

⁷⁴ Dans un article intitulé "La violence et la dérision par Albert Cossery", paru dans *Le monde* du 18/11/1984, P.H Simon écrit : « Monsieur Cossery croit, ou du moins affirme, que les tyrans sont de sinistres fantoches et que c'est faire leur jeu que de les prendre au sérieux : en les trucidant on les justifie et l'on ne se débarrasse d'eux qu'en se moquant. Les deux affirmations son discutables. Quand nous voyons aujourd'hui sur des photos ou des bandes rétrospectives, Hitler ou Mussolini haranguant les foules, bombant le torse ou cadencant le pas, nous sommes en effet frappés par le côté bouffon ; et l'absurdité de leur discours fulminants ne nous paraît plus soutenable. Mais étaient-ils bêtes ? Ce qu'ils faisaient et disaient dans une situation donnée était-il dépourvu d'un sens politique et d'une efficacité de persuasion et de ruse ? Et comment ne pas les prendre au sérieux quand ils avaient le pouvoir de martyriser des peuples ? Hélas, non ! Le ridicule ne suffit pas à tuer les grands fous de l'histoire, et M. Cossery flatte dangereusement des intellectuels quand il confie à leurs jeux de mots et à leurs sourires d'augures une besogne de police et une vindicte du peuple qui exigent malheureusement d'autres moyens. »

et à la femme dans l'univers de l'auteur. Par ailleurs, nous verrons aussi de façon distinctive l'enfant sur lequel l'auteur porte un regard que nous qualifierons à la fois de protecteur, affectueux et avide.

Lorsque Cossery n'évoque ni temps daté, ni religion, ni régime politique, il nous incite à ne considérer que l'homme dans le dépouillement de tout ce qui peut lui être extérieur et dans ses seules relations avec ses congénères. Si *tous les hommes sont des assassins*, affirmation déclamée et pensée par Cossery, dont l'illustration se fait à travers plusieurs moments de l'œuvre en général, comment envisager le salut de l'homme par l'homme ? La conciliation se fera en effet par l'homme en général à la personne particulière.

La solidarité, la révolte collective des premiers textes ne parviennent pas à faire surgir *l'homme véritable*, pour reprendre une expression de l'auteur. La révolution collective garde intrinsèquement le caractère uniformisant de la misère. *C'était donc là toute la vie des hommes ?* se demande Sayed Karam compatissant après avoir constaté la misère des habitants de la rue. Et Rachwan Kassem répliquera : *Où sont les hommes, Ô charretier ! Où donc vois-tu des hommes ? Est-ce que les véritables hommes vivent comme nous ?* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.108). La misère, la grande misère compacte ne permet pas la naissance de l'individu, du héros cossérien par excellence qui caractérisera les œuvres de la maturité. Celles-ci sont caractérisées par la solidarité. Les habitants de *la maison*, dont l'univers mental est réducteur, sont bien solidaires sous le regard presque paternel d'Abdel Al, mais ils ne sont pas encore reconnaissables, individuellement, les uns pour les autres. Ce passage du général à l'individuel est nécessaire pour la naissance de "l'homme véritable". L'œuvre ultérieure de Cossery s'attèlera à le montrer.

Les conditions d'approche et de connaissance de l'homme sont multiples. Cossery définit ainsi, le long de son œuvre, les éléments passibles d'entraver l'approche de l'homme. Il dévoile ainsi les possibilités de barrages.

Le plus général est sans doute la référence extérieure. Ainsi, par exemple, les balayeurs ne commencent vraiment à devenir des hommes que lorsqu'ils n'écoutent plus qu'eux-mêmes :

Ils étaient seuls contre la puissance invincible qui faisaient d'eux des esclaves (...) Ils n'attendaient l'aide de personne, ils n'écoutaient aucune voix étrangère. Ils n'écoutaient que la rumeur encore incertaine de leur révolte. (*Ibid.* p.56).

De même, pour devenir un individu à part entière, il ne faut pas appliquer de théorie préalable. Il faut par contre laisser son intelligence naître et agir. Chaktour et Abdel Al, cités maintes fois, en sont des illustrations parfaites.

Par ailleurs, il faut souligner que Cossery a souvent identifié cette référence *hors de soi* avec la référence occidentale. Dans presque chacune de ses œuvres, nous rencontrons un personnage ridiculisé à cause de ses lectures occidentales qui ont influencé ou influenceront son comportement. Il s'agit là, en effet, d'un véritable leitmotiv dans l'ensemble de l'œuvre. Voici quelques exemples particulièrement nets :

Dans *Les fainéants dans la vallée fertile* se trouve un personnage tout à fait ridicule :

Mimi était élève à l'école des Beaux-Arts ; il se destinait à la peinture et se prenait pour un grand artiste. Personne n'avait jamais vu ses toiles, mais lui-même prétendait qu'elles étaient d'une beauté géniale (...) Il avait, dans tout le quartier, la réputation d'être un peu bizarre et d'avoir des mœurs spéciales (...) D'après ses lectures occidentales, il s'était forgé une conception un peu nuageuse de l'esthétique moderne (...) Mimi croyait fermement qu'un véritable artiste devait être pédéraste par nature. (*Les fainéants dans la vallée fertile*, pp. 87-88).

A deux reprises dans *Mendiants et orgueilleux*, l'auteur mentionne cette référence aux lectures occidentales. Elles sont, d'une part, créatrices de mauvaise foi et de fausse personnalité. D'autre part, elles permettent d'éviter la réflexion. Nour El Dine, l'officier de police instruit mais non très intelligent, s'en sert pour qualifier le crime. Sa qualification demeure, cependant, inefficace parce qu'elle est toute extérieure à la réalité.

Dans *Un complot de saltimbanques*, le personnage qui s'adonne à la lecture occidentale n'est ni ridicule ni sot. Il n'est pas, non plus, de mauvaise foi. Mais ses efforts laborieux tombent dans le vide et ne lui permettent que d'entretenir un enthousiasme qui sonne singulièrement creux :

Il lisait avec application un livre d'un auteur classique étranger dont il ignorait quasiment la langue. Il avançait péniblement dans la lecture comme hypnotisé, se heurtant à d'énormes difficultés de compréhension (...) Sa soif de s'instruire ne se laissait rebuter par aucun obstacle car, à chaque phrase dont il arrivait à déterminer la signification exacte, il éprouvait une âpre jouissance, plus subtile que celle d'une découverte sensuelle. Il lisait ce livre à la cadence d'une phrase par jour, et il lui semblait que son esprit s'enrichissait d'une manière incroyable depuis qu'il s'est lancé dans cette redoutable entreprise. (*Un complot de saltimbanques*, p.89-90).

L'évolution du personnage de Rezk ne s'effectue pas grâce à ses efforts de lecture, mais, comme nous l'avons vu, après avoir osé se débarrasser de sa haine encombrante pour Chawki.

Nous ne croyons pas voir en cela une condamnation de l'occidentalisation (car celle-ci prends à notre sens, chez Cossery, d'autres voies). Nous y détectons néanmoins une condamnation de toute référence hors de soi, un rejet à ce qui n'appartient pas en propre à soi-même, et qui donc, d'une certaine façon, fausse l'esprit.

Dans le même ordre d'idées, un autre barrage est l'inauthenticité quelle qu'elle soit. Sans reprendre le personnage de Nour El Dine qui doit rejeter

l'uniforme pour pouvoir enfin rencontrer Gohar, et d'El Kordi dont nous avons déjà mis à jour la mauvaise foi, nous relèverons ceci : dans l'incipit de *Mendiants et orgueilleux*, Cossery qualifie les pleureuses de *mercenaires* :

Mais ces cris factices, sortis de gorges mercenaires, résonnaient à son oreille comme l'appel d'un univers étranger ; il n'y reconnaissait pas la marque d'un monde humain et fraternel (*Mendiants et orgueilleux* , p.13).

Et dans *Un complot de saltimbanques*, il parlera d'*affliction mercenaire tarifiée à prix fort* (*Un complot de saltimbanques*, p.148). Or, il est bien évident que ce ne sont pas les pleurs que Cossery condamne, mais l'inauthenticité de ces pleurs. Dans *Les fainéants dans la vallée fertile*, c'est d'une tout autre manière qu'il nous relate les pleurs de Sérage (Cf. *Les fainéants dans la vallée fertile*, p.24). Pleurs d'impuissance ou d'indécision, ce qu'ils représentent en tout cas c'est l'authenticité de Sérage, dans toute sa naïveté : aucune honte ni gêne à pleurer devant un enfant. De la même façon apparaîtront les pleurs de Teymour en proie à une authentique nostalgie (Cf. *Un complot de saltimbanques*, p. 13).

Toujours du point de vue de l'authenticité, il est à remarquer que deux des personnages principaux dans l'ensemble de l'œuvre sont d'anciens acteurs . Sayed Karam dans *Les affamés ne rêvent que de pain* et Imtaz dans *Un complot de saltimbanques* ont abandonné le théâtre pour la vie réelle et authentique. Imtaz constatera après sa conversion :

L'absence d'ovations et de triomphes était ici compensée par un plaisir d'une qualité rare, celui de subjuguier des êtres vrais et d'éprouver leur amour ou leur haine avec un cœur vivant et vulnérable (*Ibid.* p.64).

Il est un autre élément sur lequel les romans de Cossery reviennent constamment, c'est l'argent. L'argent est toujours représenté comme un barrage à la fraternité. Un seul personnage échappe à ce principe, c'est Khaled Omar, le *commanditaire* de l'action de Heykal dont le rapport avec l'argent est particulier.

Malgré sa richesse, à cause de la facilité avec laquelle il l'a acquise et continue à l'acquérir, il ne la prend pas au sérieux, ni comme faisant partie de sa personne :

Son bureau était à l'image de son esprit frustré. Situé dans une ruelle du quartier du port, il étonnait par l'absence de toute paperasse, livres de comptes, et autres fadaïses de ce genre, destinées à embrouiller les affaires et à leur donner une apparence de sérieux. On n'y voyait qu'une table sur laquelle trônait un appareil téléphonique d'un modèle ancien, deux fauteuils en osier et, dans un coin, contre le mur, quelques caisses de bois recouvertes de poussière (*La violence et la dérision*, p.39).

A part ce personnage riche, mais non *sérieusement* riche, tous les autres personnages cosseriens sont, au sens social du terme, pauvres ; ils le sont sans regrets et surtout sans envie.

On pourrait presque déceler un personnage idéal chez Cossery, notamment dans les œuvres de la maturité. Il s'agit du personnage qui, sans argent, sait entretenir en lui une prestance inattaquable. Le modèle pourrait en être Heykal que nous avons amplement présenté. Il s'agit de savoir s'appartenir en étant disponible pour les autres, sans effort. Il s'agit d'exister, d'être présent ; homme, tête haute et non baissée comme un esclave, non au service de quelque chose ou de quelqu'un. Gohar, dans *Mendiants et orgueilleux*, découvre un tel homme, au cours de sa marche à travers la ville :

Gohar s'arrêta, distinct, comme s'il pressentait une zone de douceur, la promesse d'une joie délectable parmi la confuse rumeur environnante. Devant une boutique vide, il vit un homme d'un certain âge, aux vêtements soignés, assis dignement sur une chaise, et qui regardait passer la foule d'un air détaché et royal. L'homme avait une attitude majestueuse extraordinairement frappante. *Voilà un homme selon mon cœur*, pensa-t-il. Cette boutique vide et cet homme qui ne vendait rien était pour lui une trouvaille inestimable. La boutique, Gohar le devinait, représentait simplement un décor ;

elle lui servait pour recevoir ses amis et leur offrir une tasse de café. C'était là le comble de l'opulence et de la générosité. Gohar le salua comme une vieille connaissance et l'homme répondit à son salut avec un sourire suave, à peine perceptible, comme s'il comprenait qu'on l'admirait.

1. Honore-moi, dit l'homme. Daigne accepter une tasse de café.
2. Merci, dit Gohar, une autre fois. Je m'excuse.

Ils se regardèrent un instant avec un plaisir visible, presque avec tendresse, puis Gohar reprit sa marche à travers la foule. Il était parfaitement heureux. (*Mendiants et orgueilleux*, p.15-16).

Gohar, libre, disponible et ouvert, peut rencontrer *l'autre*, aussi libre et disponible. Pas de barrages entre eux, ils peuvent donc se reconnaître et fraterniser. *Voilà un homme selon mon cœur*, se dit Gohar : nous constatons, encore une fois, l'absence d'autres références que soi-même, l'absence de la vision de l'autre faussée ou trompée soit par sa propre envie soit par l'inauthenticité de l'autre.

Finalement, quelle vision de l'homme pour Cossery ? Qu'est-ce que l'homme véritable ?

C'est l'homme capable de devenir "sympathique" au sens étymologique du terme, capable de ressentir avec l'autre, d'être satisfait avec l'autre.

- Qu'est-ce qui importe d'après toi dans un homme ?
- La merveilleuse plénitude que je ressens d'être avec lui, et ceci dans les choses les plus futiles de l'existence. Le souffle de joie qu'il m'apporte. C'est par là qu'on reconnaîtra la richesse d'amour enfermée dans l'homme (*La violence et la dérision*, p. 193-194).

Ressentir, joie, richesse d'amour, il s'agit là des mots clés qui constituent la seule éthique des personnages cosseryens. Mais il en est un aussi, dans ce passage, qui suffirait à lui seul, à tout dire : plénitude, *la merveilleuse plénitude que je ressens*

d'être avec lui. C'est là le seul critère de l'homme véritable. L'homme est le seul critère de satisfaction pour l'homme et celui qui constitue bien son propre univers.

Il faut néanmoins savoir que Cossery, parlant de l'homme en général, exclut la femme. La femme, dans l'univers de Cossery, est incapable de procurer ou de ressentir ces rapports de plénitude. De quoi est-elle donc capable ?

3- Les femmes : Un monde de dépendance fermé

Dans l'univers romanesque d'Albert Cossery, la femme est très stéréotypée. Les personnages de femmes qui habitent l'œuvre se ramènent à deux types fondamentaux : la prostituée et la mère. En dehors de ces deux types, il existe le personnage typiquement cosseryien de la mère folle.

Dans l'œuvre cosseryenne, la femme est d'abord une femelle. Le mot est souvent employé dans l'œuvre. Dans *La maison de la mort certaine*, il est systématiquement employé à la place du mot "femme" : *toutes ces femelles, une fois rassemblées, se mirent d'abord à contempler leur malheureuse maison* (*La maison de la mort certaine*, p.31), *il baissait la voix stridente des femelles* (*La maison de la mort certaine*, p.35), et nous pourrions continuer les exemples.

Nous signalerons que le mot *femelle* n'est pas spécifique des premiers textes de Cossery où le milieu relaté pourrait s'y prêter plus que les autres. Nous le rencontrons à plusieurs reprises dans les textes ultérieurs, à écriture mature. Nous pourrions ainsi lire dans *Un complot de saltimbanques* : *C'était un vieux fiacre (...) qui semblait crouler sous le poids des nombreuses femelles en robes d'apparat* (p.21). Dans *Les fainéants dans la vallée fertile*, nous lisons : *il n'aurait pu se soustraire aux manigances de ces femelles* (p.185) et dans *La violence et la dérision* : *tous attendaient avec une patience émue le passage d'une femelle aux formes luxuriantes, capable de les troubler charnellement* (p.72)

Désigner la femme par le mot *femelle* c'est la réduire à un corps sans esprit. Les images et les réflexions appuyant cette idée sont innombrables. Les reprendre toutes constituerait un fastidieux inventaire. Le corps est même dépourvu de tête et la femme est assimilée à un tronc, parfois à une croupe :

Les propriétaires de ces croupes étaient pour la plupart assez laide pour faire peur à ces assassins sadiques, mais Karim ne s'en apercevait guère ; il ne regardait que rarement le visage d'une femme (*La violence et la dérision*, p. 169).

Par moments, la comparaison est plus poétique. Elle passe par l'image de la lune. Mais au bout, le fond reste le même :

Et la lune, pleine et pure, semblait la reine dénudée d'un royaume charnel. Sayed Karam avait tressailli au contact de cette lune qui lui rappelait la rondeur d'une croupe féminine (*Les hommes oubliés de Dieu*, p. 98).

A un moment donné, cette image devient un fantasme de haschache :

Ces grands pains que le maître boulanger venait d'aligner ainsi prenaient des airs de chair vivante, se gonflaient, se gonflaient jusqu'à se muer en croupes de femmes grasses et polies (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.39)

Les éléments du visage ne sont pas toujours absents dans les portraits de femmes que nous sert l'auteur. Les yeux, par exemple, sont parfois présents, mais ils sont prometteurs de vices comme dans le fantasme que crée Gad à la vision d'une poule :

Il reste immobile sur sa natte, fasciné par les grands yeux de cette poule au plumage doré et qui semble prendre les apparences d'une femme sensuelle, prometteuses de vices ignorés (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.87).

Enfin, l'accent est clairement mis sur le caractère périssable du corps, notamment celui de la femme. Seule la jeunesse de la femme la fait exister. L'auteur le souligne, et à travers lui Medhat, en attestant : *Je ne suis pas un de ces riches imbéciles qui changent chaque année de voiture et garde toujours la même femme. Moi, je change de femme chaque année et je n'ai même pas de voiture (...) Parfois je m'en débarrasse au bout d'un temps moins long. Les femmes vieillissent moins*

vite que les voitures (Conversation avec Michel Mitrani , op. cit). Et Medhat conclura froidement : *La jeunesse des filles [est] une denrée très vite périssable.*

Dans le dernier poème des *Morsures* intitulé "Femme", Albert Cossery écrit dans le premier quatrain et le dernier tercet :

Une bête ayant eu l'impudence de naître,
N'ayant aucun chagrin, pas même quelques pleurs
Elle attendait, rigide, et calme à sa fenêtre
Le stupide amoureux qui lui prendra le cœur
(...)
Que tu traînes la rue, ou reine d'un boudoir,
Toujours à mes yeux las, fatigués de te voir
Tu incarnes la fleur de l'imbécilité

Si Cossery a su se détacher de sa première œuvre, il ne s'est pas détaché pour autant de cette vision de la femme *bête*. L'œuvre, à travers ses différents textes répète cette idée. Ainsi, nous pouvons lire, par exemple, dans *Mendiants et orgueilleux* : *Gohar était reconnaissant aux femmes à cause de l'énorme somme de bêtise qu'elles apportaient dans les relations humaines* (*Mendiants et orgueilleux*, p. 158).

La femme *ne sait rien du tout. Toutes les femmes ne savent rien du tout*, dit Mahmoud à Faïza. *Même dans le seul domaine qui les concerne, l'amour, elles se trouvent dépourvues de tout esprit* :

Qu'elles aient sept ans ou soixante-dix ans, les femmes étaient sensibles aux mêmes simagrées. L'âge ne comptait pas ; on les séduisait toujours de la même façon. (*La violence et la dérision*, p.91).

Les femmes sont représentées comme étant inaptes à partager autre chose que *le jeu de l'amour*, sous-entendus physiques. Dans *La violence et la dérision* toujours, nous partageons cette réflexion du narrateur :

Cette fille avait cessé de le divertir. Des événements de la plus puissante drôlerie (...) avaient dû forcément se produire sur la surface de la terre, et il voulait en savourer toute la substance dans la solitude, ou bien en compagnie de camarades susceptibles de les comprendre. Partager avec une femme des jouissances aussi délicates lui paraissait inconvenable. Ces femelles étaient absolument imperméables à cette sorte d'humour à l'échelle mondiale (...) Celle-là devait être aussi bornée que les autres. En dehors de ces propos inoffensifs qui agrémentent les jeux de l'amour, Karim n'avait rien à lui dire (*Ibid.* p.12-13).

D'ailleurs, en proie à ce plaisir physique, elles ne savent le saisir ou l'accueillir sans bêtise. C'est ainsi que Faïza est décrite durant le moment intime partagé avec Karim :

Faïza est secouée d'une folie qui ne fait que s'accroître. L'exorcisme lui semble atteindre une violence particulière. En elle, le démon halète, prêt à fondre et comme s'il allait crier. Elle était bête et se croyait la proie d'un esprit maléfisant (*Les hommes oubliés de Dieu*, p. 34).

Même l'amour physique dont elle est l'objet ne donne pas une existence à la femme dans l'œuvre d'Albert Cossery. L'épouse du maître boulanger Ramadan dans *Les affamés ne rêvent que de pain* est présente à travers les actions de son mari et de Sayed Karam, mais elle n'apparaît jamais elle-même dans une narration de plus de trois pages.

Gohar, dans *Mendiants et orgueilleux*, et à travers lui Albert Cossery, saura résumer cette vision cosseryenne des caractères généraux de la femme dans cet échange avec Yeghen :

- Qu'est-ce qu'une fille qui n'est pas comme les autres. Mon cher Yeghen, je te connaissais plus de discernement.
- Je voulais dire que ce n'est pas une putain.
- C'est une bourgeoise ?
- Oui, sans doute la fille d'un fonctionnaire.
- Oh ! L'horrible chose ! Tu es amoureux d'elle ?
- Tu me prends pour El Kordi ? (...)
- (...) Il est simplement sous l'influence de toute une littérature européenne qui prétend faire de la femme le centre d'un mystère. El Kordi s'ingénie à croire que la femme est un être pensant ; son besoin de justice le pousse à la défendre en tant qu'individu social. Mais au fond, il n'y croit pas. Tout ce qu'il demande à la femme c'est de coucher avec lui. Et encore, la plupart du temps sans payer, parce qu'il est pauvre (*Mendiants et orgueilleux*, pp. 106-107)

Le passage se passe de commentaires.

Il faudra cependant remarquer que deux personnages féminins échappent en partie à cette situation. Il s'agit de Raya, la compagne de Sayed Karam dans *Les affamés ne rêvent que de pain* et de Felfel, la jeune saltimbanque qui séduit en toute indépendance et ingénuité Teymour dans *Un complot de saltimbanques*.

En effet Raya, en dépit de sa situation de femme, gagne sa vie et celle de son compagnon. Elle éprouve réellement de l'amour et de la tendresse pour celui-ci et elle le comprend quand il lui parle. Seulement, au cours de la nouvelle, Raya s'élève au rang de symbole. Elle incarne un symbole non féminin, il est important de le signaler, mais quasi christique. Elle devient le symbole de l'amour universel pour les pauvres et les malheureux.

Quant à Felfel, malgré toute sa lucidité et son intrépide intelligence, on l'entend se plaindre en disant :

Il n'y a personne ici pour apprécier mon travail (...) Tous les gens ne s'intéressent qu'aux attraits de mon jeune corps et non à ce que je fais. Ils croient que je ne me rends pas compte de leurs regards lubriques (*Un complot de Saltimbanques*, p. 117).

Felfel demeure une enfant. Et les enfants, nous le verrons, seront considérée d'une manière beaucoup plus favorable par l'auteur.

Ceci dit, comme nous l'annoncions ci-dessus, par-delà les caractères généraux et immuables de la femme, (*une femme ne peut renier sa nature*, dira Heykal), nous distinguerons deux types particuliers de femmes : la prostituée et la mère.

Dans *Les hommes oubliés de Dieu*, Mahmoud le haschache dit : *quant aux femmes, ce sont toutes des putains*. En plus de cette affirmation qui reste encore d'ordre général, nous verrons que les prostituées sont nombreuses dans l'œuvre d'Albert Cossery. Nous en rencontrons au moins une dans chacun de ses romans.

Dans la mesure où l'œuvre de Cossery reflète une époque que l'auteur a vécue en Egypte et dont il garde un souvenir vif (il le confirme à chacun de ses entretiens), cette présence des prostituées est dans l'ordre des choses dans la mesure où la prostitution était légale et contrôlée par l'Etat jusqu'en 1951, date à laquelle elle fut interdite⁷⁵. La prostitution fait donc partie de l'Egypte où Albert Cossery a grandi, celle qu'il a minutieusement observée, qu'il a emportée avec lui en quittant sa terre natale et qu'il n'a cessé de nous servir à travers les différentes peintures que nous dépeint son œuvre.

Nous ne reprendrons pas chacun des personnages de prostituée présents dans l'œuvre de Cossery car leur profil est toujours identique.

- Ignorantes et se voulant telles : *pourquoi irais-je à l'école, dit Arnaba d'un ton méprisant. Je suis une putain, moi. Quand on a un beau derrière, on n'a pas besoin de savoir écrire (Mendiants et orgueilleux, p.43)*
- Inintelligentes : Imtissal ne voudra pas *faire d'efforts* pour comprendre Rafik et finira par avouer : *je ne comprends rien (Les fainéants dans la vallée fertile, p. 169).*

⁷⁵ Cf. Naoual El Saadaoui, *La face cachée d'Eve : Les femmes dans le monde arabe*, Paris, Ed. des femmes, 1983

- Vaniteuses : N'est-ce pas à cause de sa vanité qu'Arnaba a été tuée par Gohar : *Malgré tout son pouvoir charnel, Arnaba n'avait jamais cru que ses charmes pouvaient affoler un homme à ce point ; sa vanité l'incita à accroître son avantage (Mendiants et orgueilleux, p.43).* Finalement, le crime de Gohar apparaît insignifiant parce que la victime est une femme, et une prostituée de surcroît. *Le fantôme de la jeune Arnaba ne hantait pas l'esprit de Gohar (...) Tous les efforts déployés pour sa capture paraissaient disproportionnés avec l'insignifiance du crime (Ibid. p.188).*

A l'intérieur de l'univers d'Albert Cossery, la tendance à se prostituer paraît innée chez la femme. L'image de la petite fille qui se prostitue pour manger, parfois pour rien, est fréquente dans l'œuvre. Ainsi l'illustre la scène très forte, à la limite du tragique et de l'érotique, entre le vieux Kawa et la fille de Chehata qui finit par se prostituer pour un morceau d'orange pourrie :

Elle le regarde sans rien dire. Kawa continue à manger son orange. La fillette a des yeux suppliants, et en même temps provocateurs. Ses lèvres pâles frémissent. Kawa distingue à travers la robe déchirée le corps de la fillette. Il voit d'abord un sein à peine formé, à la chair anémique et sale. Tout en mangeant, il ne cesse de contempler ce sein. La fillette ne bouge pas. Elle ne dit rien non plus. Elle a toujours ce regard suppliant, luisant de convoitise et de fièvre (...) La fillette comprend ce regard insistant fixé sur son sein. Elle devine le trouble du vieillard. Instinctivement elle s'abandonne (...) Elle fait un geste qui découvre entièrement son sexe. Le vieux Kawa est frappé de stupeur. Il reste subjugué devant ce sexe de fillette offert à sa vue. La fillette prend maintenant des poses véritablement lascives. Elle se trémousse comme une danseuse ; et son ventre creux, à peine nubile, a des mouvements équivoques. Le vieux Kawa regarde avec une concupiscence ce ventre amaigri et osseux, marqué par les stigmates de la faim. Il n'éprouve aucune pitié. Cette fillette lubrique le fascine étrangement.

- Que veux-tu fillette ?

La fillette ne répond pas. Son regard fiévreux lorgne l'orange posée sur l'escabeau, avec une convoitise d'animal affamé. Elle se tortille,

découvrant de plus en plus sa chair maigre et tachée de souillures. Elle pousse des soupirs plaintifs. La détresse de son visage est extrême (...)

- Que veux-tu fillette ?
- Je veux un morceau, dit la fillette. Donne-moi un morceau.

Sa voix flutée a des intonations séduisantes. Elle prend un air vague, elle ferme à demi les paupières, comme si elle s'offrait (...) Le vieux Kawa ne peut y croire. Il demeure en attente, anxieux. C'est sans doute une hallucination, un rêve fugace de sa chair qui tout à coup va fondre et disparaître (...) Mais non, rien ne disparaît. Au contraire, la vision devient plus vivace. Elle s'éternise en un faible cri.

- J'ai faim ! (*La maison de la mort certaine*, p. 39)

En fait ce passage qui reste long malgré les coupures recèle bien d'autres détails rendu avec beaucoup de précision. Sa signification dépasse en effet, largement, ce simple stéréotype de la fillette prête à se prostituer que nous voulions mettre en exergue ici.

Quelques pages plus haut, le narrateur nous montrait comment les garçons, eux, organisaient des jeux, des rapines et des bagarres pour se débrouiller. Nous retrouvons alors l'image de la petite fille lubrique en particulier dans le fantasme de Mahmoud le haschache à travers le passage : *Dans un coin où montaient de blanches vapeurs, une fillette de quatre ans mimait du ventre, avec les gestes obscènes d'une danseuse tarée* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.39). Nous le retrouvons encore dans *Mendiants et orgueilleux* lors des déambulations de Nour El Dine dans les quartiers populaires à travers la scène suivante : *Debout au milieu de la venelle, une fillette de six ans, aux traits brouillés par la crasse, releva le bas de sa robe et lui présenta son sexe dans un geste d'une émouvante simplicité* (*Mendiants et orgueilleux*, p.147)

Le personnage de la femme-mère est aussi présent dans l'œuvre d'Albert Cossery. C'est le second type des personnages féminins que présente l'œuvre. Il est

caractéristique des œuvres de la maturité et requiert une représentation assez particulière.

Mais paradoxalement, si l'on considère la présence des enfants et des femmes en général, le personnage de la mère est moins fréquent dans notre œuvre. Et sur cette présence restreinte, le personnage de la mère folle apparaît à deux reprises. Nous l'étudierons à part.

Pour ce qui est de la mère en général, sa caractéristique essentielle est son conformisme. C'est dans la logique de l'œuvre parce que, étant femme, elle manque d'esprit. *Les enfants s'abattaient joyeusement et lancèrent à Karim des quolibets aussi inconsistants que l'esprit de leur mère*, lit-on dans *La violence et la dérision* (*La violence et la dérision*, p. 106).

L'exemple le plus achevé du personnage de la mère est celui de la mère de Yeghen. Elle est une incarnation du conformisme. Elle n'a aucune pensée qui lui soit propre et ses attitudes sont conformes soit à son rôle d'épouse soit à son rôle de mère. Il faut d'ailleurs remarquer que, comme toutes les mères (folles ou non) présentes dans l'œuvre, elle n'a pas de nom. Elle est désignée simplement en tant que mère de Yeghen.

En tant qu'épouse d'abord, elle est d'une soumission aveugle. La situation est accentuée par le fait que l'époux était peu respectable et qu'il n'est plus présent (la mère est veuve) pour imposer sa loi. Ceci ne libère pas cette mère de sa servilité. Elle reste volontairement soumise :

- Et mon père ? (...) Est-ce qu'il était beau ?
- Ton père était un homme honorable (...)

Sa mère ne lui en avait jamais parlé ; elle considérait ce sujet comme indécent : on ne jugeait pas son mari. Elle devait croire que souffrir par son mari était un sort inéluctable et envié (*Mendiants et orgueilleux*, p. 48).

Par conformité, sa seule "ambition" est de maintenir sa respectabilité. Et puisque la richesse est maintenant absente et que l'honneur par la richesse est

compromis, elle s'attèle à entretenir une pauvreté respectable. *Elle semblait vouloir par cette humble besogne accréditer le mythe d'une pauvreté respectable (Ibid. p.48).*

Dans l'impossibilité de porter des jugements pensés, elle sera soumise au même aveuglement envers son enfant. Comme elle qualifiait son mari peu respectable d'honorable, elle dira à son fils : *tu étais beau.*

De fait, chez Cossery, le caractère général de la mère est la prise au sérieux de son rôle dans un univers où, justement, rien ne doit être pris au sérieux.

En parallèle, ce même univers nous offre deux personnages de mères-folles, incapables justement de prendre le monde au sérieux. Il est incarné par la mère d'Urfy avec la même intensité par laquelle la mère de Yeghen incarne le personnage de la *mère sensée*.

Avant *La violence et la dérision*, le personnage de la mère folle est préfiguré par celui de la mère du cafetier chez qui échoue Rafik avant d'aller voir Imtissal dans *Les fainéants dans la vallée fertile*.

- Cette femme est ma mère, dit-il.
- Et alors ? dit Rafik.
- Elle est folle, dit l'homme (...) J'avais un frère qui est mort l'année dernière. Ma mère ne s'en doute pas. Elle est folle, te dis-je. Alors, pour ne pas la chagriner, je prends la voix et les attitudes de mon frère. Ainsi, elle croit qu'il vit encore et qu'elle le voit (...) ça me fait du bien d'en parler à quelqu'un. Tu ne sais quel malheur c'est pour moi (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.177).

Ce que nous remarquons d'emblée c'est la soumission du fils devant la folie de la mère, le respect de cette folie, ou du moins son entretien.

Avec la mère d'Urfy, ce caractère sera beaucoup plus net par l'intervention du respect envers la folie et de la tendresse envers la mère, éprouvés par le fils, Urfy, mais aussi par l'enfant spirituel incarné par le personnage de Heykal. Le soutien de Heykal envers la folie de la mère d'Urfy est d'autant plus important que Heykal est présenté comme le personnage sûr de lui dont les jugements portés sur les différents

personnages ne se trompent pas. C'est lui qui, par son respect pour la folie de la mère, réconciliera Urfy avec sa personne en faisant cesser son écartèlement entre la cause pour laquelle il lutte (la dérision) et l'amour qu'il porte à sa mère.

Quels sont les caractères de la mère folle ?

Le premier, et sans doute le plus important, est qu'elle est capable d'émouvoir le héros cossérien par excellence, contrairement aux personnages de femmes en général. Elle provoquera les larmes de son fils après qu'il n'ait pu l'empêcher de se présenter devant Karim :

C'est à cette seconde précisément que la panique s'empara d'Urfy ; subitement il ne voyait rien et se croyait devenu aveugle. Il lui fallut un moment pour comprendre la raison de cette cécité soudaine : l'émotion avait empli ses yeux de larmes retenues à grand peine et les verres de ses lunettes étaient complètement embués (...) Il se précipita sur le pupitre, entoura de son bras les épaules de sa mère et, la soulevant presque, il la ramena doucement vers la porte. La vieille folle se laissait faire et paraissait avoir tout oublié (*La violence et la dérision*, p.102).

La mère folle d'Urfy sera surtout la seule personne capable d'émouvoir et de passionner Heykal qui est l'incarnation du héros cosseryen. Lorsque la question de l'internement est posée par Urfy, Heykal réagit à travers ce passage:

- Ne fais jamais cela ! s'écria Heykal avec une fougue qu'Urfy ne lui avait connu à aucun moment. Ne t'en sépare jamais, Urfy, mon frère ! Que peux-tu attendre de ces gens ? C'est comme si tu la livrais au bourreau !

(...)

Il se tut et détourna la tête. Comment avait-il pu se laisser aller à cette faiblesse ? Le moment de panique passé, la peur de ne plus voir la vieille folle, de la perdre à jamais, il regrettait les paroles et la passion avec laquelle il les avait prononcées. Qu'allait penser de lui Urfy ? (*Ibid.* pp.215-216).

Et c'est par le biais de l'émotion que la mère folle saura garder sa place de mère dans le cœur de son enfant, contrairement à la mère sensée de Yeghen. Leur

relation est sauvegardée grâce à sa folie. *C'était pourtant sa seule sauvegarde contre ce monde atroce, que cette lueur qui brillait encore dans l'esprit de sa mère et qui le liait au bonheur de son enfance (Ibid. p.210).* La mère d'Urfy, enfermée dans son monde de la folie, ne participe en aucune façon au monde de la vie teinté d'imposture. Elle demeure authentique. Elle est le symbole de la pureté même pour Heykal dont la dérision ne laisse en principe absolument rien d'intact. Seule elle, la mère folle, échappe à la dérision dans l'univers de l'œuvre :

Heykal la contemplait, ému, touché jusqu'aux profondeurs insoupçonnées de son être par ce visage émacié et lisse, pas même marqué par les rides de la vieillesse. Aucun visage de lui connu n'avait cette transparence, ce vide absolu de toute souillure (...) Il ne pouvait se sentir entièrement en paix avec ce monde qu'en face de cette folle, oublieuse des tourments de la vanité et du lucre, et devenue pour lui l'incarnation d'une créature humaine sans rancunes et sans ambitions (*Ibid. p.99*).

Transparence, vide absolu de toute souillure, n'est-ce pas là l'image de la pureté ? *Oublieuse des tourments de la vanité et du lucre, sans rancunes et sans ambitions*, ne s'agit-il pas là d'un idéal de sérénité impossible dans la société, telle que décrite par Cossery du moins.

La mère d'Urfy, par sa folie, représente l'idéal de l'humain chez Cossery, que nous retrouvons chez l'enfant, mais déjà quelque peu gâté par son contact avec l'adulte qui, lui, est impur du fait de son ambition et de ses intérêts. L'idéal de Cossery c'est le désintéressement absolu, un caractère humain qui serait pur, des contacts humains purs, des relations pures et un réconfort mutuels. L'humain qui voudrait être en accord avec le monde *ne pouvait se sentir entièrement en paix avec ce monde qu'en face de cette folie*. Cet idéal de pureté humaine est donc représenté par la folie :

Sa folie la lui rendait admirable, car elle planait au-dessus de la contagion, dans une sorte d'univers extraterrestre, d'une pureté inviolable, non entaché par l'abomination (*Ibid. p.124*).

Mais pourquoi est-ce une mère qui porte cette folie et qui l'apporte ? pourquoi les deux personnages fous qui existent dans l'œuvre sont-ils des mères ?

La mère est d'abord une femme. Elle est donc impure, sans esprit et quasiment infréquentable. Mais comme la mère est tout de même celle qui donne la vie, et que la vie est la valeur seule et unique selon Cossery, le texte cosserien la récupère. Son impureté de femme ne peut être transgressée que par la pureté absolue de la folie qui la détache de ce monde et la place dans une authenticité fermée mais sûre et dépourvue de toute dépendance.

L'univers de la femme chez Cossery pourrait se résumer ainsi : la femme qui n'est que vanité et dont la tendance naturelle est de se prostituer, est rachetée par la mère. Mais la mère, bornée dans sa bêtise de femme ne peut être rachetée que par la folie qui la purifie mais qui l'exclut des rapports sociaux *normaux*.

4- Qu'en est-il de l'enfant ?

Les passages qui mettent en scène des enfants sont nombreux dans l'ensemble de l'œuvre. Ils sont aussi particulièrement réussis. C'est comme si la sensibilité, la tendresse, la poésie qui émanent d'eux allaient directement imprégner l'écriture qui les retrace.

Le caractère essentiel du monde de l'enfance, qui se distingue du monde des adultes, est l'ingénuité, pas forcément naïve et innocente comme celle du jeune garçon qui ouvre le roman de *La maison de la mort certaine*.

- Pourquoi es-tu nu ?
- Ce sont les gamins du quartier qui m'ont pris ma galabieh.
- Pauvre petit, dit le vieillard. Que Dieu les maudisse !
- Oh ! non, dit l'enfant. C'était un jeu. Ils s'amusaient seulement.

De sa main décharnée et qui tremblait, le vieillard frotta ses yeux malades. Cet enfant nu, qui montrait, malgré toute la furie des hommes, une âme naïve et tendre, lui apparaissait aussi irréel qu'une vision. (*La maison de la mort certaine*, p.16)

Cette enfance peut être plus avertie et plus agressive comme chez l'enfant d'Abdel Al :

Comment pénétrer dans cet abîme de rêves enfantins et de puériles révoltes ? (...) Son propre fils ne le reconnaissait plus. Ni lui, ni personne. L'enfant avait depuis longtemps compris qu'il était seul dans l'immense charnier où l'on tuait les hommes à force de tyrannie et de tourments. Il subsistait par la seule volonté contenue dans son âpre jeunesse (*Ibid.* pp.137-138).

Il reste une authenticité certaine : l'enfant. S'il reste soumis d'une certaine façon au conditionnement qui lui est imposé par les adultes par rapport à son avenir, l'enfant est dans le présent. Il y vit et il en vit.

Ce que Urfy admirait chez les enfants, c'est surtout ce manque total d'ambition. Ils vivaient contents de leur sort quotidien, n'ambitionnant que la simple joie d'être vivant (*La violence et la dérision*, p.84).

Cossery n'évoque la beauté qu'à propos de l'enfant. *L'enfant était sale mais beau*, lit-on dans *Les hommes oubliés de Dieu*. De même, l'émotion profonde et forte provient toujours de la présence d'un enfant (ou d'une mère folle qui de ce point de vue rejoint l'enfant). Cette émotion n'est pas toujours exprimée par les personnages, mais elle se transcrit par une certaine tendresse de langage. C'est la narration elle-même qui bien souvent l'exprime :

La vue du petit visage ravagé par les pleurs lui faisait mal. Il souffrait d'une manière terrible et nouvelle (*Ibid.* p.49)

Quant à Heykal, franc et fier adepte de la dérision, seuls les enfants et la folle échappent à ses sarcasmes. *Il ne parviendrait jamais à satisfaire ce désir effréné qui le prenait chaque fois qu'il voyait un enfant de sa race en compagnie de parents indignes* (*La violence et la dérision*, p.200). Et lorsque la jeune Soad voudra prendre les airs de femme, ce sera la rupture de l'enchantement car *elle venait de franchir volontairement la frontière qui la séparait de l'enfance. Désormais, elle ne pourrait plus jamais l'attendrir.* (*Ibid.* p.176)

Si nous devions garder un mot pour traduire tout ce que l'enfance représente dans l'œuvre, nous garderions *l'innocence*. Cette innocence qui fait que le monde de l'enfance est nettement coupé du monde adulte où *tous les hommes sont assassins*. Deux mondes séparé, oui, mais si le monde adulte a besoin de l'enfance pour retrouver tendresse et beauté, il s'acharne aussi à la troubler, à la détruire. Dans la confrontation de ces deux mondes, l'enfant ne sortira pas vainqueur, à moins de se retrouver plus tard dans la folie.

Outre l'émotion que l'enfant peut faire naître, il suscite des prises de conscience essentielles pour l'adulte. Nous retrouvons cette représentation plusieurs fois dans l'œuvre. C'est d'abord le passage tant cité du *Coiffeur a tué sa femme* : c'est la présence de l'enfant, son attitude têtue au point de vue des adultes, mais qui est tout simplement une attitude de non soumission à ce qu'il ne comprend pas qui fera réfléchir le père :

Chaktour regarde son fils avec étonnement (...) il comprenait maintenant que dans cet enfant – sa chair et son sang – se formait une misère consciente (...)

- Je veux ...
- Nous sommes pauvres.
- Et pourquoi nous sommes pauvres ? (...)

L'homme réfléchit avant de répondre (...)

L'enfant attendait toujours qu'on lui expliquât (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.47)⁷⁶

L'évocation de Dieu : *Dieu nous a oubliés et lorsque Dieu oublie quelqu'un c'est pour toujours* ne le fera pas céder. *Je garderai quand même le trèfle*, dira l'enfant.

Pour Chehata, le menuisier de *La maison de la mort certaine*, c'est aussi son enfant, la faim de son enfant, qui lui fait découvrir l'horreur de la misère :

⁷⁶ (C'est nous qui soulignons)

Cette voix d'enfant déchire les voiles de l'univers. Elle découvre toute la hideuse pourriture de l'univers (*La maison de la mort certaine*, p. 191)⁷⁷.

L'enfant représente aussi l'espoir pour l'adulte qui repose sur l'enfance un monde meilleur à celui dans lequel il vit et qui n'est enfin que sa création. Urfy, par exemple, dont le désir de pureté est vrai, ne peut s'adresser qu'à des enfants. Il *estimait depuis longtemps que s'il avait quelque chose à dire, il le dirait à des enfants ; les adultes n'avaient pas besoin de lui* (*La violence et la dérision*, p.85).

Quant à Chaktour le ferblantier et Abdel Al le charretier, c'est vers des enfants qu'ils se tournent afin que ceux-ci portent les espoirs trop lourds pour eux-mêmes et pour leur propre misère, afin aussi de respecter leur propre éveil à la révolte devant laquelle ils ne savent encore rester qu'impuissants. Chaktour le dit lui-même :

Regarde cet enfant qui pleure. Il a sans doute froid, car il est nu sous sa robe. Il n'a pas mangé depuis ce matin. Mais c'est lui le porteur de miracles. C'est lui le sorcier de demain. Je me demandais tout à l'heure, effondré dans ma boutique : Qui sauvera l'enfant ? Eh bien l'enfant se sauvera de lui-même. L'enfant n'acceptera pas ce lourd héritage de notre misère. Il aura les bras assez forts pour se défendre (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.68).

Et Abdel Al qui n'arrive pas à tout dire à des pressentiments :

Il faudrait pourtant que quelque chose arrive. Abdel Al déjà senti cela dans sa chair. Quelque chose doit arriver forcément. Mais d'où sortira cette chose terrible et sanglante ? Peut-être de ce peuple d'enfants élevés dans le ruisseau et la pourriture. Car ils semblent porter en eux la dureté d'une vie nouvelle. Ils sont la force qui se lèvera un jour des quartiers populaires. Une force immense et explosive que rien n'arrêtera plus (*La maison de la mort certaine*, p.142).

⁷⁷ (C'est nous qui soulignons)

Mais l'enfance n'est pas toujours privilégiée dans le monde des adultes cosseryens. Il est aussi, souvent, victime. La plupart des enfants de l'œuvre cosseryenne naissent dans la misère et ne connaissent alors que la faim et l'inconfort comme l'enfant de Abdel Al qui, *dès sa plus tendre enfance, c'était dans les poubelles qu'il cherchait sa nourriture. Il avait appris à se défendre, il n'y avait plus, pour lui, ni père ni mère, mais seulement un monde de folie permanente* (Ibidem, p.138).

Quand il n'a pas à se défendre pour gagner sa vie, il est enfermé dans le monde conformiste des mères, monde qui le prive de toute liberté et épanouissement. Seuls les héros de la seconde écriture peuvent avoir des contacts réels avec les enfants parce qu'eux-mêmes ont su retrouver leur liberté, leur authenticité, toute chose que l'enfant saisit d'emblée. Ainsi, Heykal sait s'intéresser de façon profonde à l'enfant qu'il rencontre, et celle-ci sait immédiatement le comprendre par-delà le barrage de la mère :

Elle avait des traits affinés, et quelque chose de profondément triste dans les yeux, prouvant que déjà ce monde l'affligeait. C'était cela qui incitait Heykal à s'intéresser à elle : cette mélancolie enfantine assez proche du désespoir. Elle était accompagnée de sa mère, une acariâtre mégère, la bêtise inscrite sur le visage, imbue de son rang social et exhibant à ses bras de lourds bracelets d'or. Lorsqu'elle adressait la parole à sa fille, Heykal avait l'impression que celle-ci se repliait sur elle-même, comme si elle était honteuse qu'on l'associât à cette créature ignoble assise en face d'elle (...) Cette mère, Heykal aurait voulu la tuer ou la voir disparaître dans une trappe. Horrible engeance ! Il souffrait pour la petite fille et, à cause de son regard complice, il commençait à l'aimer (...) Il frémit à l'idée folle qui venait le tenter. Prendre la fille par la main et partir avec elle sous l'œil horrifié de sa mère. Il était sûr qu'elle le suivrait.

La fillette le regardera cette fois avec des yeux encore plus tristes et comme embués de larmes. Soupçonnait-elle sa volonté de la

sauver, de l'arracher à cette mère monstrueuse ?)*La violence et la dérision*, pp. 199 à 200)⁷⁸

Nous venons de montrer que l'œuvre de Cossery dépeint, dans son évolution, des personnages d'hommes, de femmes et d'enfants. La vision certaine portée sur l'homme, depuis les premières œuvres, s'achemine progressivement vers l'idéal cosseryen. La femme, quant à elle, est fortement stéréotypée. L'œuvre la réduit à des modèles précis, très péjorés. Quant à l'enfant, il est porteur d'une authenticité non travestie par le monde adulte. Le héros cosseryen porte sur lui un regard souvent chargé de beaucoup de sympathie.

⁷⁸Dans cet élan des personnages cossériens vers les enfants, nous retrouvons, d'une certaine façon, cette révolte d'Ivan Karamazov contre le sort qui lui est imposé. Certes l'environnement philosophique quant au refus ou à l'acceptation de la "création" n'existe pas chez Cossery, mais l'élan "révolté" dans le sens que Camus a donné à ce terme est bien le même. Dans une discussion avec son frère Alliocha au sujet du bien et du mal, Ivan en arrive à décrire crûment atrocités dont sont capables les hommes, notamment sur les enfants. Il s'écria alors : « Toute la science u monde ne vaut pas les larmes des enfants. Je ne parle pas des souffrances des adultes, ils ont mangé le fruit défendu, que le diable les emporte ! Mais les enfants ! » (Dostoïevski, *Les frères Karamazov*, Paris, Gallimard, 1950, p225)

CHAPITRE 3 : Des constantes dans leur évolution

1- Un authentique savoir vivre

- Tu n'as pas peur des coups ?
- Non, répondit Yeghen (...) Les coups ne sont que des incidents dans la vie d'un homme comme moi, monsieur l'officier.
- Tu n'as aucune dignité !
Yeghen ricana (...)
- Tu n'as donc aucun sentiment ? Tu n'éprouves rien ?
- Si, Excellence ! En ce moment, j'éprouve un immense sentiment d'étonnement (...) Je suis étonné qu'un homme comme toi passe son temps à des jeux aussi peu agréables.
- A quoi veux-tu que je passe mon temps ?
- Va te promener, répondit Yeghen (*Mendiants et orgueilleux*, p. 245).

En dépit de sa formulation provocatrice, cette réplique de Yeghen n'est pas une plaisanterie. Elle donne au contraire le meilleur résumé de l'inégalable manière dont les héros de Cossery savent vivre. Avec la nonchalance de Gohar ou la curiosité aigüe de Medhat, se promener au hasard des jours et des rues satisfait l'exigence de vies ouvertes à la surprise, perpétuellement disponibles et gratuites. Doués d'un sens inlassable de divertissement, les personnages de Cossery sont des flâneurs sans but mais jamais sans raison.

Une forme d'éthique, en effet, que les héros transmettent à ceux qui les écoutent, règle l'accès à cette souveraine indolence. Bien que se défiant des discours et détestant le prêche, ils redisent, d'un roman à l'autre, et avec une même conviction que jouir de sa vie est un art et une science. Si *la vie est simple*, elle suppose l'observation de quelques exigences intellectuelles qui sont autant d'abjurations de l'imposture : renoncer au conformisme moral, à la dignité et à l'ambition. Vivre est la seule raison d'être revendiquée par les personnages de Cossery, être vivant

leur tient lieu d'attitude morale. À l'image du mendiant qui, dans le monde cossery en, refuse plus qu'il ne demande, l'individu maître de son existence est avant tout celui qui sait rejeter. *L'allure libre et dansante* (*Un complot de saltimbanques*, p.184) qui mène les héros au gré de leur fantaisie passe cependant par quelques figures imposées, suit un certain code. Ces règles sont évidemment sans rapport avec les contraintes auxquelles se plie l'humanité ordinaire puisque l'humour en est le principe actif.

Tout au long de l'œuvre de Cossery, nous trouvons une certaine lèpre morale qui désagrège tout⁷⁹

Tout au long du récit, on retrouve cette lèpre morale : elle ronge non seulement les personnages mais tout ce qui les entoure⁸⁰

Troublants dans leurs similitudes, ces deux jugements, par leur franchise ou leur candeur, amènent cependant à considérer le système de valeurs de Cossery sous un angle inhabituel. L'escroquerie, le vol, l'homicide même sont en effet perpétrés sans l'ombre d'un scrupule par des personnages aux yeux desquels rien n'est respectable. *Dans un monde où les volés ne sont pas plus respectables que les voleurs* (*Une ambition dans le désert*, p.80), la faute ou le crime peuvent-ils avoir un sens ?

Un statut officiel et une totale impunité constituent la seule différence entre *la bande de gredins qui régit la planète* (*La violence et la dérision* p.54) et le modeste filou des bas quartiers.

Omar Khaled a commencé sa fortune dès qu'il a compris que le commerce était la forme légale du vol et que l'honnêteté était une imposture. Heykal accueillera avec une indifférence amusée la mort du client du casino foudroyé dans les toilettes par le portrait du gouverneur. *Heykal s'en consolait facilement. Dans son esprit, cet accident était le produit d'une*

⁷⁹ Ragaa Saleh Yacout, *Un romancier égyptien de langue française*

⁸⁰ Luthi Jean-Jacques, *Introduction à la littérature d'expression française en Egypte*

fatalité qui savait parfois se montrer cocasse (*La violence et la dérision*, pp. 127-128). Derrière cette indifférence, aucun discours ne se construit. Le crime involontaire de Gohar, les escroqueries de Yeghen, de Shaat, ne sont pas soutenues par une contre-morale, une éthique de la délinquance. Le geste accompli hors des lois l'est en toute innocence, celle que confère la conviction de la futilité des actes et des jugements. S'il doit y avoir une justification à ces attentats à la morale courante, elle sera de l'ordre du plaisir et non de la provocation contre un système dérisoire. Tel est le cas de Shaat, par exemple, à qui la frivolité tient lieu de conscience et d'idéologie :

Ses rapports avec les gens sont régis uniquement par le plaisir, le plaisir de les aimer, de les escroquer, ou de faire la noce avec eux. Toute autre considération n'a aucune prise sur lui (*Une ambition dans le désert*, p. 53).

Lorsque les principes sont énoncés, des conseils dispensés par les Maîtres, ils visent la pratique idéale de la jouissance de vivre. Sans références divines, nous l'avons vu, sans respect pour les institutions et ceux qui les défendent, les personnages de Cossery n'observent que les règles pragmatiques indispensables à l'existence qu'ils ont choisie. Que ces règles soient en contradiction avec la morale n'implique pas le désir de fonder une morale à rebours. Les normes ignorées ou violées sont transgressées parce qu'elles contrarient la constante disponibilité de qui se veut réellement libre. Dans l'espace dégagé par le rejet de l'imposture, n'apparaît que la simple et même évidence : être vivant suffit. À la dignité dénoncée comme un dangereux mensonge ne se substitue pas une dignité qui serait, elle, authentique. En place de la morale évincée, s'impose la vie dont il faut savoir qu'elle est valeur unique.

Ce savoir-vivre authentique est soumis à deux règles fondamentales :

a. Vivre sans dignité

L'absence de dignité représente une règle suffisamment essentielle pour être prônée à chacune des œuvres de Cossery. Gohar qui, au regard de ce qu'il fut, vit lui-même dans l'indignité, parle aussi de Yeghen :

Ce que Gohar admirait surtout en lui, c'était son sens véritable de la vie : la vie sans dignité. Être vivant suffisait à son bonheur (*Mendiants et orgueilleux*, p. 35).

Poursuivant sa réflexion, celui qui, de professeur au service de l'imposture est devenu maître du vrai, insiste sur l'irréductible opposition entre la dignité et la vie :

Ce qu'il y a de plus futile en l'homme, pensa-t-il, c'est cette recherche de la dignité. Tous ces gens qui cherchaient à être dignes ! Dignes de quoi ! L'histoire de l'humanité n'était qu'un long cauchemar sanguinaire qu'à cause de semblables sottises. Comme si le fait d'être vivant n'était pas une dignité en soi. Seuls les morts sont indignes (*Ibid.* p.35)

La dignité n'existe qu'en référence aux autres, à une morale, à un système, extérieurs à soi. S'affirmer dans sa dignité de pauvre, comme la mère de Yeghen, c'est quêter la reconnaissance de l'imposture en renonçant à toute joie. La dignité de ce personnage ne sera autre que la soumission dans le malheur. L'oncle Mustapha s'épuisa dans *l'étalage incessant (...) de sa dignité* (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p. 44), exercice qu'il s'impose sous les sarcasmes de ses neveux.

Souffrir, ou pire encore, mourir pour ce lugubre mensonge relève du non-sens le plus absurde puisque cela revient à détruire l'essence même de ce que l'on prétend sauvegarder : son intégralité de vivant. Hicham, l'ami de Samantar, saisi un instant par l'illusion du sacrifice rédempteur, retournera à une définition plus juste :

Dans la bonté de son âme, il avait oublié que la dignité de l'homme résidait essentiellement dans sa qualité d'être vivant (*Une ambition dans le désert*, p.188).

Ahmed Safa, le haschache de *La maison de la mort certaine* aura une autre attitude. Il *n'a pas honte de sa misère. Il n'a pas cette dignité idiote qu'ont les autres, lorsqu'il s'agit de mendier. Car le plus terrible, ce n'est pas d'être pauvre, c'est d'avoir honte de l'être* (*La maison de la mort certaine*, p. 141).

Gohar, lui, s'il ne mendie pas, ce n'est pas par dignité. Il *était toujours dénué d'argent et ne demandait jamais rien, non par dignité*, décrit l'auteur, *mais par simple indifférence envers les choses matérielles* (*Mendiants et orgueilleux*, p.59).

Pour un autre conformiste type, Taher, le révolutionnaire du Parti, la dignité c'est aussi la soumission à quelque chose qu'il voudrait pourtant combattre :

Ce veston étriqué, ce col sur et cette cravate usée jusqu'à cordes, constituaient l'emblème de sa parfaite domestication. Ces oripeaux d'une société qu'il voulait abattre, il se faisait une gloire de les porter. Révolutionnaire, mais dans la dignité. Vêtu du même uniforme que l'adversaire et prêt à prendre sa place (*La violence et la dérision*, p.194).

Taher *tenait à se faire respecter par ses bourreaux ! (...) Il jouait le jeu de l'honneur et du déshonneur comme on lui avait appris à le faire. Il n'en sortirait jamais* (*Ibid.* p.189). Cette dignité devrait être en principe le respect de soi-même, la conscience que l'on a de ce respect qui nous est dû par les autres. Or, dans la vie sociale conforme, ces valeurs perdent leur véritable sens puisqu'elles se vident de toute profondeur pour ne désigner que des dispositions sociale. Cossery, à travers ses personnages, revient au sens originel.

La préservation de soi-même est donc susceptible de tous les reniements apparents, et rend légitime la fuite ou l'abandon. Les héros de Cossery se soucient peu d'être héroïques, au sens habituel du terme. Leur vie est précieuse par-dessus tout. L'attentat de Taher et la mort de Mohi sont des crimes injustifiables et non, comme ils le pensent, des actes purificateurs. Aucune contrepartie, aucune idéologie ne peuvent approcher la valeur de sa vie, unique, et dont chaque moment doit être plaisant.

Devant l'officier de police, Karim est prêt à offrir l'image de l'humilité et de la soumission. Mais, en fin de compte, c'est lui qui sortira vainqueur : il sera vivant et libre.

Heykal lui avait expliqué que la dignité n'avait de sens qu'entre des hommes égaux et ayant une estime réciproque (...) Garder sa dignité devant un policier ou tout autre agent de la puissance du jour ne signifiait absolument rien (...) la seule attitude intelligente était la fuite. Quant au nombre des hommes qui, dans le vaste monde, mériteraient qu'on ait devant eux une attitude digne, il était si limité qu'on ne risquait guère de les rencontrer (*La violence et la dérision*, p.28).

Ne pas intervenir dans la furie sanguinaire du monde, laisser ceux qui prétendent le sauver à leurs combats incertains, est une forme primordiale de sagesse, étrangère aux notions fallacieuses de courage ou de déshonneur. La lâcheté, comme s'en souvient Hicham un moment, tourmenté par son désengagement, n'est *qu'une notion inventée par les possédants pour donner aux pauvres le courage de mourir pendant les guerres* (*Une ambition dans le désert*, p. 188).

Certes Yeghen, puis Karim, s'affirment prêts à donner leur vie pour leurs maîtres, mais la fraternité représente la seule loi qui ne peut être enfreinte et Shaat lui-même respecte un *code de l'amitié qu'il ne transgresserait jamais* (*Ibid.* p.50). Offrir sa vie pour Gohar ou Heykal n'est pas seulement la preuve d'un attachement passionnel : Yeghen

comme Karim ne peuvent vivre pleinement qu'à leurs côtés, dans leur lumière.

Pourtant insensible à ce qui n'est pas lui-même, cultivant la joie de l'instant pur jusqu'aux confins du cynisme, Yeghen n'envisage pas d'exister si Gohar venait à disparaître :

Mais où serait la joie ? Quel souvenir pourrait rendre la douceur d'une parole, les trésors d'humanité contenus dans un geste fraternel ? Non, Yeghen avait besoin d'un Gohar vivant – fût-il éloigné de lui par la distance – d'un Gohar dont il lui suffirait de se représenter avec certitude l'existence quelque part dans le monde pour être éternellement heureux (*Mendiants et orgueilleux*, p. 202).

Dans le désir de sauver Gohar n'interviennent ni le sens du devoir ni même la gratitude, mais la reconnaissance de ce cas extrême où le bonheur dépend de l'amour de l'autre⁸¹.

Cette exception faite, la "non-participation", le refus de collaborer que professe Gohar impliquent également le refus de porter le poids de la souffrance du monde. Comme le regret ou le remord, la compassion est une douleur inutile, et s'affliger pour les déshérités, à la manière de Hicham, n'apporte rien, ni à soi, ni aux autres. *L'esprit faussé par ses lectures occidentales*, El Kordi est un exemple – rendu inopérant par sa futilité – de ces illusions sur la douleur. *Il s'imaginait que la dignité était seulement l'apanage de la souffrance et du désespoir* (*Ibid.* p.202). *La superbe indifférence au malheur* (*La violence et la dérision*, p.117) qu'Urfy prête à Heykal provient, certes, de la conviction que rien n'est

⁸¹ Nous croyons entendre Karim ou Yeghen dire, sous une autre forme, ce que Rambert disait à Tarrou dans *La peste* de Camus :

- Voyons, Tarrou, êtes-vous capable de mourir pour un amour ?
- Je ne sais pas, mais je pense que non, maintenant.
- Voilà. Et vous êtes capables de mourir pour une idée, c'est visible à l'œil nu. Eh bien, moi j'en ai assez des gens qui meurent pour une idée. Je ne crois pas à l'héroïsme, je sais que c'est difficile et j'ai appris que c'était meurtrier. Ce qui m'intéresse, c'est qu'on vive et qu'on meure de ce qu'on aime.

jamais vraiment tragique. Elle constitue aussi la politesse première que l'on doit aux autres, aux disciples et aux frères. Ne jamais se plaindre participe de l'orgueil de ceux qui ne demandent rien, ne dépendent de personne. Aux sinistres impératifs d'une morale imposée par l'imposture, les héros cossériens répondent par la seule excellence de leur vie, animée par tous les plaisants hasards de l'instant.

Renoncer à la dignité dispense donc de la vanité d'une apparence où la souffrance, la contrition sont érigées en vertus. L'importance que lui accorde Cossery est à mettre en rapport avec les personnages qui peuplent ses romans : sans statut ni fortune, déclassés volontaires aux revenus précaires, suspects aux yeux des représentants du pouvoir, la morale bourgeoise ne leur laisse que la dignité comme seule chance d'être reconnus. L'orgueil que leur envie l'inspecteur Nour El Dine est cependant le simple complément, presque accessoire, de ce savoir primordial : se garder en vie et la garder de ces atteintes que la morale invente : devoirs, sacrifices, intégrité. Ce n'est qu'après l'observation de ce principe qu'intervient l'art subtil d'occuper ses jours. Que l'on soit alors *l'homme du moment et des plaisirs terrestres* (*Une ambition dans le désert*, p. 162) ou que l'on s'abandonne comme Samantar au *rythme délectable d'une réflexion pacifique* (*Ibid.* p.13) les profits de ces vies libérées de tous les carcans sont purement innocents. Les bénéfices ne sont pas d'ordre matériel. Ils ne comblent aucune ambition mais un plaisir sans calcul. Si les héros jouent de la fraude générale, usent à leur avantage des contradictions d'une société de menteurs, ils ne visent à rien d'autre qu'à leur sérénité. Être vivant est leur seule dignité revendiquée, c'est aussi la seule ambition qu'ils tolèrent.

Par ailleurs, Cossery remplacera insensiblement la notion de *dignité* par celle d'*orgueil*. La dignité serait un commandement social, mais l'orgueil est conscience de soi, on ne le *commande* pas. Les mendiants de Cossery ne se posent pas la question de leur dignité, mais ils sont

orgueilleux. C'est pourquoi Nou El Dine, malgré sa conversion à la mendicité, devra s'interroger encore sur son orgueil. *Mendiant, c'est facile ; mais orgueilleux ? Où trouverait-il de l'orgueil ?* (*Mendiants et orgueilleux*, p.247). Car l'orgueil ne se trouve pas. Il participe de l'être et non de l'avoir. Cossery d'ailleurs, pour distinguer la dignité de l'orgueil, emploiera l'expression *se draper de sa dignité* et *découvrir l'orgueil* qui donc est déjà là. L'orgueilleux type parmi les personnages de Cossery c'est Heykal. Il explique à Karim *que la dignité n'avait de prix qu'entre des hommes égaux et ayant des sentiments d'estime réciproque*

Garder sa dignité devant un policier ou tout autre agent de la puissance du jour, ne signifiait absolument rien. C'était, disait Heykal, comme s'il essayait de garder sa dignité devant un chien enragé. Devant un chien enragé, la seule attitude intelligente est la fuite (*La violence et la dérision*, p.26).

b. Vivre sans ambition

L'ambition représente en effet l'autre forme majeure de l'ignorance criminelle des règles essentielles de la vie. Les effets pervers en seront dénoncés ou tournés en dérision à travers toute l'œuvre d'Albert Cossery. Qu'un de ses romans en fasse un de ses principaux thèmes en dit assez l'obsédante permanence. Pour l'écrivain, l'ambition représente tout à la fois une aberration dérisoire et une énigme irrésolue.

L'ambition ! Ils étaient tous tenaillés par l'ambition. Arriver ! Arriver à quoi ? Et quand ils étaient enfin arrivés – au faîte de la gloire ou de l'argent – cela faisait d'épaisses brutes sanglantes, des monstres répugnants d'arrogance, incapables de ressentir la moindre parcelle d'un sentiment humain. (*Ibid.* p.76).

Le premier des personnages imaginés par Cossery, Zouba le facteur, est habité par l'ambition la plus naïve : *apporter la liberté et la culture* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.29) aux habitants du quartier, abrutis par la misère. La prophétie de son maître d'école : *toi, tu seras un grand homme* (*Ibid.*) le hante au point de lui faire braver l'insulte et le mépris général. Certes, *la folle ambition du facteur* est inoffensive et ne menace même pas la torpeur des habitants. En dépit de son ridicule, la logique du personnage est cependant identique à celle qui perdra Ben Kadem, le premier ministre de Dofa.

L'ambitieux consume sa vie pour atteindre l'inessentiel : l'argent, les honneurs ou la gloire, ces variantes d'un même égarement. L'ambition littéraire est également vaine et Yeghen la méprise alors qu'il s'est attiré une certaine notoriété par la beauté de ses vers et leur fraîcheurs sans artifices. Ecrire se passe de la reconnaissance et de l'admiration des autres. Yeghen se soucie peu de cet *Orient cultivé* qui raille sa laideur mais prise sa poésie. *Son estime allait plutôt à des gens quelconques qui n'étaient ni poètes, ni penseurs, ni ministres, mais simplement habités par une joie jamais éteinte* (*Mendiants et orgueilleux*, p.64).

On ne peut à la fois fustiger *l'incommensurable bêtise humaine* et s'épuiser à conquérir l'admiration des foules. Imtaz, l'acteur retiré, pour son plus grand plaisir, loin de la capitale où il fut célèbre, explique à Teymour l'inanité de la gloire :

- Faire un métier, n'importe lequel, est un esclavage.
- Et la gloire ?
- En vérité, je n'avais aucune ambition. Il faut une âme basse pour souhaiter la célébrité dans un monde aussi débile. Exhiber son talent ou paraître glorieux devant qui ? Tu peux me le dire ? (*Un complot de saltimbanques*, p.178).

Ce désintérêt pour l'exhibition et la renommée renvoie à Cossery lui-même, dont le mépris pour les vanités du succès n'a jamais été une pose.

C'est dans l'avidité du pouvoir que l'ambition connaît son avatar le plus pernicieux et le plus dangereux. Alors, elle ne compromet pas seulement l'ambitieux et ses rêves de puissance. Elle est un ressort de cette *folie sanguinaire* dans laquelle les hommes se laissent éternellement emporter. Nous avons vu que l'amour du pouvoir s'apparente à une régression infantile qui détruit les meilleures intelligences. Ben Kadem donne l'archétype de cette démarche obsessionnelle dont le moindre châtiment est d'ignorer le goût de la vie et la plus grave conséquence d'anéantir *le dernier endroit du monde* où la pauvreté s'allie à la paix.

Toutefois, par-delà ce que vise l'ambition – gloire ou puissance – la nature même de sa logique est en contradiction fatale avec l'art et la beauté de vivre.

Samantar, commentant l'échec de Ben Kadem, va tenter de comprendre ce mystérieux attrait pour l'auto-destruction :

Pour avoir par ambition conçu un avenir mirifique au lieu de s'abandonner à l'extase d'être chaque jour vivant, il ne lui restait plus qu'à pleurer pour un passé frustré de toutes les merveilles que prodigue jusqu'aux plus humbles un univers munificent. Cette perversité de l'esprit humain – délire et orgueil – jamais Samantar n'était parvenu à la définir. Lui-même s'était toujours défendu contre les rêves, même les plus simples, car il savait que tout rêve, même réalisé, porte en lui les regrets des moments perdus et des bonheurs refoulés. Que de bassesses et de moments perdus comportait cette longue montée vers une grandeur dérisoire (*Une ambition dans le désert*, p.212).

Les effets pervers de l'ambition ne dépendent pas des objectifs qu'elle se fixe. Ils commencent avec le rêve le moins orgueilleux d'apparence. Rêver est vouloir que le présent s'efface, que le temps s'écoule, entraînant avec lui les jouissances qu'on peut en retirer. Le rêve candide

de Serag : rejoindre le monde laborieux des hommes, est sur ce plan aussi nocif que la soif de pouvoir. Ce que Samantar dénonce dans la perversité de l'ambition, même réduite au plus simple désir, procède de la conception que Cossery se fait du temps et de son emploi, sans limite et sans but. *Les moments perdus et les bonheurs refoulés* représentent l'impardonnable errance d'un esprit obsédé par l'avenir. L'ambition, si modeste soit son aspiration, se condamne à vivre dans l'irréalité. Le cas extrême de Ben Kadem est donc bien de même nature que celui du rêveur innocent. Ils sont prisonniers, l'un et l'autre, de l'inaccompli. Ils renoncent aux beautés possibles du moment, à ses surprises.

Dans la meilleure des perspectives, celle de l'ambition réalisée, demeurera ce vide que rien ne compensera, les joies à jamais perdues, les jours passés sans avoir livré toute leur lumière.

Comme Samantar le confesse, l'origine de cette aberration mentale reste indéfinissable. *Perversion, délire, maladie honteuse (Une ambition dans le désert, p.182)*, le lexique employé démontre éloquemment que l'ambition relève, pour Albert Cossery, de la démence, d'un oubli de soi et du sens de la vie, voisin de la folie. La simple et l'unique raison veut que la vie s'affranchisse de l'avenir, de la finalité, et qu'elle se confie, au contraire, à l'improvisation perpétuelle. L'ambition est contre-nature, une appréhension insensée du temps qui délègue à l'avenir le soin de commencer à vivre.

Cette perception de l'ambition assimilée à la démence explique en partie l'attitude du héros cossérien à l'égard du personnage saisi par ce délire. Elle se partage, ici encore, entre le mépris et la tolérance, l'invective et l'indulgence amusée.

Tant que les fureurs de l'ambitieux ne constituent pas une menace directe et pour peu qu'il fasse preuve d'une certaine valeur intellectuelle, la commisération l'emporte parfois sur l'anathème. Un ambitieux médiocre comme Samaraï, l'étudiant vétérinaire qui aspire à

une vie bourgeoise, ne mérite autre chose que sa mort infamante. Par contre, Ben Kadem, le premier ministre de Dofa, recueille du héros qui *plane au-dessus des tragédies et des ambitions humaines* (Ibid, p.205) une certaine commisération pour cette vie gâchée. Le premier ministre, en un sens, se rachète par son échec auquel Samantar rend hommage *car pour lui toute réussite ne [peut] qu'être entachée d'immoralité* (Ibid. p.213).

La tolérance se déduit du désintéressement de ceux qui, à l'instar de Medhat, *n'ayant aucune ambition d'ordre matériel, narguent l'argent et les honneurs* (*Un complot de saltimbanques*, p.41). Ne cherchant ni à se servir des autres ni à les dominer, encore moins à être reconnu, ne s'embarrassant d'aucune référence morale, le héros cossérien aime qui il lui plait d'aimer. Son indulgence est entière pour les travers et les différences. Qu'un individu l'amuse, excite même fugacement son intérêt et lui apporte *cette parcelle de joie* dont il n'est jamais assouvi, représente la seule exigence. Gohar se réjouit ainsi de la compagnie d'El Kordi dont il ne partage ni l'agitation fanfaronne ni les brumeux idéaux. Samantar a aimé comme un frère le jeune Mohi, en dépit de sa passion vengeresse.

Le savoir-vivre des héros de Cossery ne se modèle donc pas sur des règles aux contours intangibles. Il consiste essentiellement à ne pas observer les lois prétendument morales de *la duperie universelle*, à se déprendre des illusions de la réussite. Se détourner des tristes leurre de la dignité, s'éloigner des vains espoirs de la possession ou du pouvoir, ne fondent pas pour autant une théorie nouvelle de l'être. Le résultat est plus simple et, surtout, préserve la liberté de l'individu dont nous avons vu qu'il était, pour Cossery, mesure et valeur unique : *l'extase d'être chaque jour vivant*. Que cette extase s'illustre alors par le mouvement ou l'immobilité, la sensualité ou la paix de l'âme, revient au libre choix de l'individu. Sans contraintes intérieures engageant son temps ou son

être, il vit perpétuellement disponible à tous les modes du bonheur d'exister. La contemplation solitaire ou le commerce des foules, la machination savamment menée ou l'abandon aux caprices de l'instant n'appartiennent plus qu'au désir jamais contrarié par le regret ou l'envie. Celui qui sait vivre peut et sait attendre ce que le jour apporte, s'en empare ou le regarde s'éloigner dans une gaie délectation.

Loin d'une dignité réductrice et d'une ambition malfaitrice, il y a place à la liberté vivante. Accepter la vie telle qu'elle se présente en s'efforçant d'y déceler et entretenir joie et possibilité de jouissance. Refuser l'angoisse d'Ivan Karamazov face à l'alternative de l'acceptation ou du refus de la Création ; simplifier le monde et la vie, voir la simplicité du monde partagé entre les "salauds" et les autres et savoir ainsi se placer du bon côté, un peu comme Tarrou de *La peste* qui ne verra d'ailleurs comme seul chemin d'arriver à la paix que la sympathie.

2- Pour une éthique de la liberté

"Ne pas pouvoir prendre longtemps au sérieux ses ennemis, ses malheurs et jusqu'à ses méfaits – c'est le signe caractéristique des natures fortes, qui se trouvent dans la plénitude de leur développement et qui possèdent une surabondance de force plastique, régénératrice et curative qui va jusqu'à faire oublier. "

Nietzsche, La généalogie de la morale

Nous avons montré que les rapports humains intéressent Cossery et son œuvre. Si les rapports homme/femme se réduisent à la pure sensualité et ne peuvent atteindre l'amour pur que si la femme se purifie dans la folie, si les contacts ne font que détruire leurs rapports idéaux, si les relations des hommes entre eux sont la seule possibilité de fraternité, que faut-il faire et comment faut-il se comporter pour devenir "fraternel" ?

Par cette insistance quasi exclusive sur les rapports humains et par cette notion de fraternité, Cossery rejoint souvent Camus. A cette différence que Camus en revient souvent à une sorte de raisonnement moral, appuyé sur des considérations d'ordre métaphysique, il en vient ainsi souvent à donner des sortes de commandements : le défi, la révolte, etc. Rien de tel chez Cossery, où le raisonnement de l'auteur est absent ; ce sont ses personnages qui expriment leur propre conception de la moralité, essentiellement par leur comportement, et sans rechercher justement une assise morale justifiable. Ils restent au niveau de leur émotion, de leur sentir, ou mieux, ils préservent l'émotion, le sentir, ou même l'indifférence si eux la choisissent. Si souvent les personnages de Camus "raisonnent", les personnages de Cossery, eux, vivent. Et dans cet élan vers la préservation de la vie à l'état brut, Cossery rejoindrait souvent le Nietzsche de *La généalogie de la morale*. En considérant le sens que Nietzsche donne au mot "morale" dans le titre de son ouvrage, nous pourrions dire que chez Cossery il n'y a pas de morale. Les personnages de Cossery sont "a-moraux". Et si parfois ils parviennent à être immoraux, ce n'est pas par goût de la transgression, mais justement par leur a-moralité parfois instinctive comme chez Yeghen, parfois conquise comme chez Gohar.

a. *Rendre possible la fraternité*

Dans ce monde d'*imposture* et de *mensonge*, le seul intérêt de la vie se trouve dans des rapports humains intenses, authentiques, ou, pour reprendre le vocabulaire cossérien, fraternels. Nous nous sommes attachés, plus haut, à montrer quels pouvaient être les barrages à une véritable rencontre entre l'homme et l'homme. Il s'agira ici d'essayer de préciser quels seraient les conseils d'ordre éthique qui pourraient être tirés de l'œuvre de Cossery.

Le premier serait celui de la disponibilité. Nous savons déjà comment cette notion exprimait le cadre même des rapports et contacts entre les personnages, notamment en ce qui concerne les œuvres de la maturité. Qu'on se souvienne par exemple des relations entre Yeghen et Gohar, tous deux individus libres et indépendants. Relations fraternelles s'il en fut, elles reposent entièrement sur la disponibilité de chacun vis-à-vis de l'autre, sans que cette disponibilité ne se

transforme en servitude : Yeghen sait qu'il trouvera toujours en Gohar une écoute attentive et non une simple présence ; Gohar sait qu'il trouvera toujours Yeghen pour la drogue – sans avoir à la lui demander – et pour une compréhension silencieuse de lui-même.

El-Kordi, qui ne se trouve pas toujours lui-même, sait qu'il obtiendra de Gohar une écoute fraternelle pour ses élucubrations pseudo-révolutionnaires ; et dans ce cas, ce n'est pas une ressemblance ou une entente entre les deux qui rend leurs relations fraternelles puisqu'El-Kordi est l'opposé de Gohar ; celui-là nerveux, agité, enthousiaste, et ne prenant pas toujours le temps de penser où il est et qui il est, celui-ci calme et nonchalant, joyeusement détaché. Ce n'est donc que leur disponibilité tolérante qui les rassemble.

Cette image est encore plus claire dans *Un complot de saltimbanques*. Teymour ne saura retrouver ses anciens amis, et ceux-ci ne sauront le rencontrer que lorsqu'il sera clair qu'il est *disponible mentalement*, et non plus embarrassé de souvenirs et de nostalgies d'un monde meilleur.

Enfin, il faut bien remarquer que les rapports interpersonnels fraternels sont surtout une caractéristique des œuvres de la maturité où les personnages sont socialement disponibles, libres de toute contrainte sociale. La disponibilité mentale est toujours sous-tendue par une disponibilité temporelle et bien souvent matérielle. Sans passer en revue tous les personnages des œuvres de la seconde écriture, il est clair que tous les personnages tenus d'avoir une activité sociale pour vivre, ou bien ne la pratiquent pas comme il le faudrait, à l'instar d'El-Kordi, le fonctionnaire à qui on a supprimé sa plume, ou bien il s'agit d'activité libre : Karim fabrique ses cerfs-volants qu'il vent à sa fantaisie. Urfy est l'unique responsable et animateur de son école, Medhat collabore au journal local *par un ou deux articles par mois*.

Cette disponibilité ne doit cependant pas être vide. Si elle permet la fraternité, elle ne la fonde pas :

Ce qu'il avait à dire maintenant à Teymour ressortait d'un concept primaire, lequel risquait de paraître insignifiant et banal, s'il ne lui insufflait cette chaleur fraternelle capable de lui assurer sa véritable

dimension. Cette chaleur fraternelle, il n'avait nul besoin de la simuler ; il l'éprouvait assez violemment pour qu'elle éclatât dans chacune de ses paroles (*Un complot de saltimbanques*, p.71).

Le deuxième conseil sera ainsi celui de la tolérance et de son complément d'amabilité, qui constituent le cadre dans lequel s'exerce la disponibilité. Amabilité ne signifie pas faire en sorte de plaire, mais littéralement faire en sorte d'être aimable, c'est-à-dire susceptible d'être aimé. Quant à la tolérance, il ne s'agit pas de *trouver des circonstances atténuantes à l'humanité*, comme dirait Imtaz, et encore moins de *chanter ses louanges*, mais simplement d'essayer, une fois la différence établie entre les *salauds* et les autres, de comprendre ceux-ci et de les accueillir tels qu'ils sont. Qui sont les *Salauds* ? C'est Heykal qui répond : *Les salauds sont ceux qui tuent tout souffle de joie autour d'eux (...) Et ils peuvent être de n'importe quel bord, ils me navrent* (*La violence et la dérision*, p.195).

La tolérance est l'attitude naturelle de Gohar qui *n'était pas un réformateur ni un moraliste. Il prenait les gens tels qu'ils étaient* (*Mendiants et orgueilleux*, p. 59). C'est aussi l'attitude de Medhat envers Hillali, l'officier de police qui, pourtant, le soupçonne de crime :

Ces disparitions l'ont convaincu que le mouvement s'est amplifié et qu'il a commencé à passer aux actes. Il lit un tas d'ouvrages sur la stratégie révolutionnaire.

- Eh bien, qu'il continue, je n'y vois aucun inconvénient. Que chacun s'amuse à sa façon. La tolérance est le premier de mes principes. (*Un complot de saltimbanques*, p. 246).

C'est aussi celle de Khaled Omar envers Karim avant même qu'il ne le connaisse bien :

L'amitié qui le liait au jeune homme datait de son séjour en prison. Karim n'avait que vingt ans à l'époque ; il avait été arrêté comme élément politique dangereux et incarcéré avec les criminels de droit commun. Leurs premiers contacts furent assez pénibles (...) Ces

prisonniers politiques, qui se conduisaient en martyrs, lui donnaient la nausée. Toutefois, il s'était pris d'une sympathie fraternelle pour ce jeune idéaliste et l'avait beaucoup aidé durant tout le temps de sa détention. (*La violence et la dérision*, pp. 41-42)

Sympathie fraternelle, cette expression que nous trouvons déjà dans *Mendiants et orgueilleux* (p.16), nous la retrouverons deux fois à la page suivante, sous une autre forme. Khaled Omar ira à Karim à propos de Heykal : *tout ce que tu m'as dit de lui m'inspire la plus grande sympathie. Je l'aime déjà comme un frère*. Et Karim répondra : *lui aussi éprouve pour toi des sentiments fraternels*.

C'est dire que les mots *fraternel* et *sympathie* sont vraiment des mots clés. Ils sont utilisés très souvent et désignent directement les rapports que les personnages de la seconde écriture entretiennent entre eux grâce à cette amabilité préalable qui, lorsqu'elle est authentique, reste rarement à sens unique. Le seul cas dans l'œuvre de cette amabilité non réciproque sera celui qu'Heykal éprouve pour Taher, le révolutionnaire de parti. Pour mieux le mettre en valeur, l'auteur prend soin de montrer cette amabilité à l'état brut dans la vie quotidienne sans qu'il n'y ait prolongement en des relations intenses. L'image revient souvent d'un personnage s'arrêtant pour bavarder, s'entretenir *aimablement* avec des passants ou des mendiants *habitués* :

(...) il sourit en voyant l'immanquable mendiant accroupi dans son coin habituel. C'était toujours le même rite qui se déroulait : chaque fois qu'il passait devant lui, Gohar n'avait pas d'argent ; alors il s'excusait, et une conversation, d'un intérêt savoureux, s'engageait entre eux (*Mendiants et orgueilleux*, p.17)

Quant à Heykal, son aristocratique fierté ne l'empêchera pas d'être généreusement aimable avec son *mendiant personnel* (*La violence et la dérision*, p.61)

On pourrait remarquer aussi, par-delà le détail, que d'une écriture à l'autre, l'œuvre de Cossery se fait plus *tolérante*. Ainsi, si les représentants du pouvoir sont toujours *méchants*, à la limite de la caricature dans les premières œuvres, il y a dans les dernières œuvres une analyse beaucoup plus fine de leur attitude, et donc une plus grande compréhension de leur comportement. Lorsqu'il présentait Gohloche, l'auteur nous interdisait toute forme de sympathie envers lui, mais il nous amènera à éprouver de la pitié envers l'officier Hillali et à relativement bien accepter la conversion de Nour El Dine, après qu'il nous l'ait montré bourreau. C'est que la vision des premières œuvres se voulait au service d'une cause révolutionnaire, il y fallait donc *classer* les bons et les mauvais. Les œuvres suivantes, celles de la maturité, ne se veulent qu'au service de l'homme.

b. Être et avoir

Cette disponibilité envers l'autre et envers soi-même ne laissera pas de place pour toutes les valeurs morales traditionnellement conservées. Avec Cossery, nous assistons à un véritable renversement de ces valeurs : honneur, dignité, ambition, viendront prendre un tout autre sens. La disponibilité et la tolérance aimable, l'effort vers la fraternité, ne permet d'avoir qu'un seul espace d'expertise : l'authenticité. Nous en avons beaucoup parlé, nous la reprendrons ici comme référence.

En schématisant un peu – mais à peine – nous dirons que l'éthique de Cossery consiste à ne considérer comme valeur que ce qui appartient à l'être. La valeur suprême devient ainsi la vie. Tout ce qui participe de l'avoir sera considéré comme *surplus*, comme luxe inopportun et même dangereux car risquant de cacher puis d'étouffer l'être. Dans cette perspective, les valeurs habituelles très souvent nommées dans les œuvres sont prises à rebours par des personnages qui sont des marginaux et qui, donc, évitent le conformisme social⁸².

⁸² Pour montrer le non-conformisme de l'éthique qu'on peut dégager des œuvres de Cossery, nous pourrions évoquer ce grand écrivain égyptien, Taha Hussein, et son personnage Adib. Adib ressemblerait assez à Yeghen, non seulement par la laideur physique mais aussi par le libre comportement. Seulement, Yeghen ne regrette en aucun cas ses *indignités* alors qu'Adib, qui lâchera études et *moralité* pour suivre ses *instincts* sera constamment la proie du remords et finira fou ce qui, chez Taha Hussein, représente un châtement et non une purification comme chez Cossery.

La dignité devrait être en principe le respect de soi-même, et l'honneur, la conscience que l'on a de ce respect qui nous est dû par les autres et par nous-mêmes. Or, dans la vie sociale, conforme, ces valeurs perdent leur véritable sens puisqu'elles se vident de toute profondeur pour ne désigner que des positions sociales. Cossery, par ses personnages et ses narrations, va revenir au sens originel.

Ainsi, pour le conformisme absolu que représente la mère de Yeghen, la dignité ne sera pas autre chose que *la soumission dans le malheur (Mendiants et orgueilleux, p.60)*. Ahmed Safa, le haschache de *La maison de la mort certaine* n'aura pas la même attitude. Il *n'a pas honte de sa misère. Il n'a pas cette dignité idiote qu'ont les autres, lorsqu'il s'agit de mendier, car le plus terrible ce n'est pas d'être pauvre, c'est d'avoir honte de l'être (La maison de la mort certaine, p.141)*. Et Gohar, s'il ne mendie pas, ce n'est pas par dignité. *Il était toujours dénué d'argent et il ne demandait jamais rien, non par dignité, mais par simple indifférence envers les choses matérielles (Mendiants et orgueilleux, p.59)*.

Dans l'univers cossérien, les choses se voudront aussi simples mais moins sérieuses. Dans cet univers, l'homme capable de liberté est l'homme d'esprit. En effet, seul l'homme d'esprit, l'homme capable d'humour, peut se permettre, par l'humour, par la dérision, un compromis – non compromettant – entre l'idéal d'authenticité et la réalité qui rend sa réalisation difficile.

3- Marginalités et écarts

Nous employons, ici, le terme de « marginalité » en dépit de ses connotations contemporaines car il s'applique ici aux formes diverses d'un même vouloir : dépasser l'imposture pour atteindre l'authenticité, le sens exact du réel. L'oisiveté, le dépouillement, le haschich même, et, dans une certaine mesure, la folie, s'inscrivent dans ce constant souci d'accéder à l'essence de la vie.

Tous les héros de Cossery, roman après roman, démontrent par exemple que l'absurde existence des hommes ne doit rien au destin ou à la coercition d'un

système social. Le choix est toujours possible, il suffit de vouloir, de décider d'emprunter ces chemins de traverse qui mène joyeusement à la vérité.

a. Paresse et oisiveté

La paresse est sans doute l'élément majeur de la mythologie cossérienne, lorsqu'elle est réduite à quelques thèmes simplificateurs. Les articles ou les études sur Cossery manquent rarement de l'en consacrer chantre inconditionnel et usager talentueux.

Si une certaine paresse, en effet, semble avoir réglé la carrière littéraire de Cossery (un roman tous les dix ans), il est cependant nécessaire, pour en comprendre le sens et la portée, de la replacer dans l'évolution générale de l'œuvre.

Liée également à une conception particulière du temps (à l'évidence, et sans sombrer dans le stéréotype, clairement orientale) la paresse et l'oisiveté déterminent étroitement la conception de la vie et du rapport au monde qu'illustrent les personnages.

La paresse apparaît dès le début de l'œuvre, dès *Les hommes oubliés de Dieu*. Certes le travail n'est jamais présenté comme une valeur exaltante, mais la paresse est sûrement négative. La misère est trop prenante, trop noire pour que la torpeur des habitants des taudis soit autre chose qu'une hébétude sans conscience, morne et unique refuge. La paresse s'accomplit dans le plus lourd sommeil, et celui d'Hanafi le repasseur⁸³ est un néant lamentable, une immobilité morte et vide de sens. Sa bêtise et sa paresse vont d'ailleurs significativement de pair.

Les personnages positifs de ces premiers textes sont justement ceux qui s'éveillent au désir d'agir, comme Abdel Al le charretier de *La maison de la mort certaine* que le chômage conduit au désespoir.

Une amère mélancolie s'emparait d'Abdel Al chaque fois qu'il pensait à sa charrette. Elle lui rappelait trop le temps où il travaillait et où il gagnait de quoi vivre honnêtement pour lui et

⁸³ Personnage de la nouvelle *Le facteur se venge*

sa famille. Car le charretier était un homme foncièrement honnête et travailleur. Il supportait mal cette oisiveté forcée qui lui tuait l'âme (*La maison de la mort certaine*, pp 50-51)

Le personnage de Sayed Karam est, également, exemplaire. Ancien acteur désœuvré, il sera soudainement saisi par la mauvaise conscience. Son oisiveté le rend complice des oppresseurs et des *puissances barbares*⁸⁴. Désormais, pour lui, *vivre va signifier combattre* (*Les hommes oubliés de Dieu* p. 119). Travailler et agir sont les seuls remèdes à la misère, le moyen de recouvrer une dignité perdue. C'est en cela que l'action, et même l'effort, sont présentés comme positifs et le resteront tant que la misère sera perçue et décrite comme une souffrance et une déchéance.

Une faille, cependant, dans ce raisonnement que rien ne semble démentir, annonce la valeur future de l'oisiveté. Comme Chaktour le ferblantier, Abdel Al ou Sayed Karam l'acteur raté, atteignent-ils la conscience de leur état ou de leur devoir, sinon grâce aux loisirs que laissent le chômage ou le désœuvrement.

Les fainéants dans la vallée fertile amènent la rupture que l'on sait dans le discours d'Albert Cossery. Le travail est une malédiction, les travailleurs *une horde d'agonisants* (*Les fainéants dans la vallée fertile* (p. 67). Le point de vue que ce livre inaugure ne subira plus de retouches. Il ira de soi dans les romans suivants et caractérisera fortement cette écriture de la maturité.

La paresse, pourtant, n'a rien encore d'une rédemption. Dans le meilleur des cas, celui de Rafik, seul fainéant lucide, elle représente une fuite hors du monde *fous et des criminels*, le refuge étanche où s'allient sommeil et enfermement. Rien ne vient donner corps et valeur à cette *sagesse qui réside dans une attitude nonchalante et passive* (*Ibid*, p.150).

⁸⁴ Il est intéressant de noter que le remords se retrouvera, d'une certaine façon, dans *Une ambition dans le désert* par l'intermédiaire de Hicham, le chanteur qui *propageait une morale de paresse et d'amour* quand il serait temps d'agir pour *les pauvres et les humiliés* (p.100). Mais cette mauvaise conscience n'est réintroduite que pour en démontrer la dangereuse candeur.

La passivité, en effet, d'un refus vide de contenu, est encore sans rapport avec l'oisiveté raisonnée et heureuse des personnages. Si aucun ne travaille, c'est en vertu de motifs clairs et élaborés. Le premier est que tout travail est trahison, collaboration à l'imposture. Medhat formule ainsi ce principe fondateur de l'attitude de tous les héros cossériens :

Par quelque moyen que tu collabores à cette saleté de monde, ne fût-ce que par le plus infime travail, tu deviens immanquablement traître à quelqu'un (*Un complot de Saltimbanques*, p.243).

Mendiants et orgueilleux détermine ce point de l'œuvre où le temps et son usage deviennent l'élément clef d'un système d'existence. Un glissement significatif s'opère d'ailleurs à ce moment : oisiveté, loisirs, s'imposent, termes moins péjorés, il est vrai, mais qui supposent surtout un choix, quand la paresse était plutôt subie dans les premiers textes de Cossery. Le temps, valeur inépuisable parce que jamais mesurée, est la condition première d'un bonheur d'être auquel s'attachent maintenant tous les personnages de Cossery. Utilisé librement, le temps permet également ce regard critique sur un monde soumis à l'agitation vaine.

b. Loisirs et civilisation

Georges Henein prête aux personnages de Cossery cette définition du temps :

À la question : " qu'est-ce que le temps ?", les personnages de Cossery s'accorderaient sans doute pour répondre : "Le temps est notre forme d'abondance, tout le reste est comptabilisé. Laissez-nous un temps-vierge, une durée fraternelle où se répercute et s'éternise le kief de l'instant"⁸⁵

⁸⁵ Henein Georges, "L'apport d'Albert Cossery", *Calligrammes, revue des arts et des lettres en Egypte*, article reproduit dans *Les cahiers de Chabramant*, n° 3-4, Le Caire, 1987.

Une jubilation de l'instant est devenue, après *Mendiants et orgueilleux*, la marque du peuple de la ville indigène ou de Dofa. Art instinctif, dans ce cas, qui constitue la richesse unique, mais inégalable, d'une *humanité livrée aux loisirs d'une fête perpétuelle* (*Mendiants et orgueilleux*, p. 149).

Si l'arrière-plan humain auquel le peuple est réduit est doté par Cossery de cette seule image, celle d'une population délivrée du souci de l'avenir, les personnages plus importants savent aussi se fondre dans la sensation pure de l'instant. Quelles que soient par ailleurs leurs préoccupations ou leur projet, ils conservent cette faculté primordiale de s'abîmer dans l'immédiateté. Karim, par exemple, convoqué par la police s'attardera pourtant sur le tabouret du coiffeur des rues, environné par le spectacle changeant de la foule, indifférent à ce qui pourra advenir.

Karim aurait voulu rester là le plus longtemps possible, sans bouger, à regarder dans une demi-conscience les passants qui circulaient alentour, se démenant comme des damnés voués au feu éternel. (*La violence et la dérision*, p.145)

Il ne s'agit pas, cependant, d'une vacuité béate de l'être, de cette immobilité morbide des *Hommes oubliés de Dieu*. S'effacer au point d'oublier la marche du temps revient, au contraire, à mieux occuper sa place de spectateur averti de la comédie du monde, à se placer *à l'affût des circonstances fortuites et savoureuse* (*Ibid.* p.144).

Mais cet usage du temps acquiert sa portée véritable pour ceux qui ont la maîtrise et la pleine conscience du choix. L'oisiveté est une vertu maîtresse pour l'élite qui en connaît la force, pour Gohar, Heykal ou Samantar. Elle se situe alors bien au-delà des désirs apparents et faciles : palabrer indéfiniment autour d'un verre de thé ou rester vautré sur un canapé à fumer du haschich.

L'oisiveté engage la totalité du comportement, révèle la nature véritable de l'être qu'elle met à jour.

Lorsque Gohar renonce à son travail de professeur et par là-même à son statut social, il atteint un dépouillement qui dépasse le matériel. Il a abandonné, aussi, les travestissements et les simulacres qui fabriquaient le personnage qu'il était aux yeux des autres et à ses propres yeux. Refuser le travail, c'est, du même coup, se libérer du rôle que le travail assigne. Dans une large mesure, ne rien faire c'est être, pleinement, et sans plus d'artifices.

En perdant avec le travail, l'intégration sociale et l'emploi imposé du temps, l'individu se retrouve réduit à son essence. Le mensonge, l'aveuglement, ne sont plus possibles, l'oisif est tel qu'en lui-même. Débarrassé de ses fonctions policières, l'inspecteur Nour El Dine ne pourra plus se dérober à ses tendances profondes et vivra sans honte son homosexualité.

La condamnation généralement admise du désœuvrement systématique n'est pas seulement un avatar de la morale bourgeoise mais relève aussi de cette peur d'être nu, réduit à soi-même. C'est pourtant à ce prix qu'une relation d'amour véritable avec l'autre est concevable puisqu'il n'est pas trompé, puisque n'existent plus ni faux-semblant ni imposture. L'exceptionnelle intensité de la fraternité qui unit les personnages de Cossery y trouve là sa raison. L'oisiveté ne permet pas seulement, comme il apparaît d'évidence, une disponibilité permanente à l'autre, mais offre la garantie d'une relation entre des individus dont rien n'offusque la personnalité profonde.

Cette clarté se retrouve également dans le regard que ces mêmes personnages posent sur le monde. La lucidité, dont nous avons vu qu'elle était l'un des apanages cardinaux du héros cossérien, s'explique par son oisiveté résolue. Samantar est *un observateur lucide, jouissant de constants loisirs* (*Une ambition dans le désert*, p.11). Ce rapport de conséquence n'échappe d'ailleurs pas aux défenseurs de l'imposture. Le chef de la police, Hillali, voit renforcée sa certitude que les amis de Medhat sont des comploteurs parce *qu'ils ne peuvent rester oisifs sans*

découvrir que ce monde est abject et révoltant (Un complot de saltimbanques, p.193).

Si le travail conforte l'oppression et le mensonge, le loisir est subversif. Medhat en théorise les vertus : la civilisation et l'esprit humain ne progressent que dans le désœuvrement.

(...) un progrès spirituel ne peut se concevoir que dans un monde de loisirs (...) Depuis toujours le destin besogneux de l'homme l'empêche de rêver à un idéal qui ne soit pas matériel et en conformité avec ses besoins et sa sécurité. Gagner sa vie est l'unique chose qui le préoccupe et qu'on lui enseigne dès son enfance. Il ne vise qu'à devenir plus astucieux et plus salaud que les autres. Durant toute son existence, il met son ingéniosité à subvenir à sa nourriture et, une fois rassasié, à construire une ambition sordide. Quand donc a-t-il le temps d'élever son esprit ? La moindre réflexion dans ce sens lui est comptée comme un délit, aussitôt sanctionné la famine et la réprobation des siens. Aussi, j'ose affirmer que seuls les gens ayant des loisirs peuvent accéder à une forme de pensée vraiment civilisée (*Ibid.* pp.141-142).

Cette idée n'est, d'ailleurs, pas vraiment nouvelle. On la trouve, par exemple, dans le célèbre *Droit à la paresse* de Lafargue : *Ô paresse, mère des arts et des nobles vertus*⁸⁶. Notons, à ce propos, que pour Cossery la paresse n'est pas un droit mais un devoir, celui de tout individu qui veut accéder à la pleine dimension de l'homme.

La libre disposition du temps est bien la liberté génératrice de toutes les autres. Il s'agit, bien sûr, d'un temps *a-social* puisqu'il dépend de la seule volonté de l'individu, échappant à toute emprise extérieure qui lui assignerait un emploi ou une rentabilité. La noblesse et la dignité exemplaires du peuple de Dofa viennent de ce qu'il a su *laisser la vie s'écouler paresseusement* (*Une ambition dans le désert*, p. 17), dans le bonheur lumineux d'un présent perpétuel.

⁸⁶ Paul Lafargue, *Le droit à la paresse*, Paris, Maspero, 1972, p.149

La liberté du temps n'a pas pour corollaire obligé l'inactivité systématique. Heykal, par exemple, n'en a pas l'usage contemplatif qu'en fait Gohar dont les occupations se ramènent aux déambulations dans les rues populeuses et aux plaisantes conversations de café.

À trente-deux ans, il n'avait jamais travaillé. Cependant, Heykal n'était pas un oisif, il était tout le temps à dépister le côté burlesque des actions humaines (*La violence et la dérision*, p. 51).

Samantar saura également délaissier provisoirement son indolence pour faire échec au péril qui menace la paix miraculeuse de Dofa.

L'important est ce choix de départ qui implique tous les autres et qui rend à dessein impossible la compromission avec l'imposture comme il permet une juste saisie du monde et de l'humanité.

La conception du temps qui soutient ce choix – temps à la fois arrêté sur l'instant et ouvert sur le divers, à l'inattendu, à l'autre – donne leur dimension véritable aux espaces préservés. Leurs limites étroites se trouvent dépassés et offrent ainsi conjugués à cette appréhension informelle du temps, les conditions nécessaires à l'épanouissement de l'inégalable savoir-vivre des héros cossériens.

c. **Pauvreté et dénuement**

Dans l'œuvre de Cossery toute entière, la richesse s'apparente au mal. Elle se nourrit, dans les textes de la première écriture, de la peine et du malheur des pauvres, elle signifie dans les romans suivants, existence absurde et menteuse, l'antithèse de la vie véritable. Nous examinerons tour à tour ce que la pauvreté représente pour le peuple, *la foule débonnaire*, et ce qu'elle apporte aux aristocrates de la dérision qui, tous, vivent sans argent, dédaigneux des biens comme ils le sont du pouvoir, à l'image de leur concepteur.

Nous n'avons cessé depuis le début de cette étude d'évoquer la métamorphose des signes qui, à la suite des *Fainéants dans la vallée*

fertile, donnent un sens nouveau à certaines réalités. Cette mutation n'est possible qu'en déniait à la misère le tragique dont elle s'accompagnait, la souffrance désespérée dont elle marquait les hommes. Elle était alors, dans *Les hommes oubliés de Dieu* et *La maison de la mort certaine*, leur vie-même, leurs jours, leurs pensées, leurs rêves. Rien ne pouvait leur offrir d'issue hors des obsédantes limites de la pauvreté et de la faim. Les affamés ne rêvaient que de pain ou, comme Chehata le menuisier, de tuer pour manger la chèvre savante de Bayoumi.

La misère ramène à une dimension unique l'espace et le temps, à un mode fermé qui est sa propre fin. Le ferblantier, par exemple, sait qu'il n'en sortira jamais, que la misère l'enferme dans un univers immobile où l'espoir ne pénètre pas.

Il était comme dans une prison spacieuse ; il était libre d'aller d'un mur à l'autre de sa misère sans demander la permission à personne. Il était seulement gêné de la sentir abondante. C'était une misère riche. Il ne savait comment la dépenser (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.45).

Le premier à rompre ce rapport entre misère et enfermement est un personnage fugitif, mais important des *Fainéants dans la vallée fertile* : Antar, l'enfant chasseur d'oiseaux, tenaillé par la faim et le froid. Ses tourments s'accompagnent pourtant d'une liberté sauvage qui stupéfie Serag. L'enfant est presque nu, *a toujours faim* mais il a atteint une liberté d'action, une *ardeur impitoyable de vivre* (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.21) qui semble lui ouvrir le vaste champ du monde.

La foule de *Mendiants et orgueilleux* vivra cette liberté sans ambiguïté, et le secret de son insouciance, de sa *joie savante* réside dans sa pauvreté. L'inspecteur Nour El Dine ne comprendra que tardivement l'énigme de cette absence d'angoisse chez des hommes qui ne possèdent rien.

Il [Nour El Dine] leur en voulait de cette capacité à méconnaître les principes d'un monde dont les fondements étaient la tristesse

et la contrition. Par quels sortilèges échappaient-ils à la commune détresse ?

La réponse à cette question était d'une simplicité enfantine : ces gens s'en foutaient parce qu'ils n'avaient rien à perdre (*Mendiants et orgueilleux*, p.148).

La misère offre, cette fois, l'espace le plus ouvert, le temps sans limite de cette futilité qui, pour Cossery, est la contre-valeur exacte du sérieux, de ce qui *tue tout souffle de joie*.

La pauvreté permet également au peuple d'échapper à l'emprise du pouvoir et de ses mensonges. *Cette misère inaliénable, ce refus de participer au monde civilisé*, dit l'auteur, *recélait une telle force que nulle puissance terrestre ne pouvait en venir à bout* (*Ibid*, p.148).

Certes, il s'agit ici de la "zone " où s'est aventuré Nour El Dine, périphérie extrême aux confins de la ville indigène. Mais la pauvreté, en même temps qu'elle donne au peuple un détachement instinctif, le met à l'abri, par la bienfaisante ignorance qu'elle implique, de l'imposture des puissants.

Être illettré ! Quelle chance de survie dans un monde voué au massacre ! Gohar en était arrivé à cette conclusion fondamentale : le pouvoir sanguinaire n'avait aucune emprise sur des individus qui ne lisaient pas les journaux (*Ibid*. p.261)

Si les pauvres ignorent le monde, celui-ci, d'une certaine manière, s'en désintéresse. La ville indigène, comme nous l'avons vu, est un lieu à l'écart des pouvoirs, des centres qui décident. C'est l'irréremédiable pauvreté de Dofa qui a détourné du pays les affres d'un monde occidental qui ne songe qu'au profit. *Le pouvoir sanguinaire* n'a guère de prise sur ceux qui ignorent l'ambition et le désir de posséder. La constante bonne humeur que Cossery prête au peuple vient de ce qu'il n'a que l'appétit de l'instant. La misère dans laquelle il est né lui épargne même l'effort de conscience, le choix que les personnages ont dû faire : Gohar a rejeté sa situation sociale, Samantar le pouvoir.

Cette image de la pauvreté, gage de la liberté et de la joie, n'est pourtant pas dépeinte, lorsqu'elle l'est encore, comme éden. Les rares évocations de la misère populaire qui suivent *Mendiants et orgueilleux* ne sont pas édulcorées ; *La violence et la dérision* mentionne *l'immensité lépreuse des quartiers indigènes avec leurs taudis infects et leur crasse millénaire* (*La violence et la dérision*, p.22). Ce serait un contre-sens, cependant, que de s'en émouvoir. Ces conditions de vie désastreuses sauvent le peuple de la misère suprême : passer à côté de la vie, absorbé par des désirs absurdes. La population de Dofa regarde sans envie et sans même les comprendre *les tentations puériles de l'occident* (*Une ambition dans le désert*, p.90) qu'exposent les vitrines poussiéreuses du quartier moderne.

Tout un ramassis d'objets consternants et sans utilité pour des humains achevait de se détériorer sous les yeux des rares promeneurs, médusés, par cette pouillerie clinquante (*Ibid.* p.91).

Le mépris spontané du peuple pauvre pour ce qui est *sans utilité pour les humains* se retrouve, mais au titre de renoncement volontaire, chez tous les héros cossériens.

À la question : *Qui, dans vos romans, d'après vous, condense le plus votre façon de vivre, votre moi profond ?* Albert Cossery répond ainsi :

C'est le mendiant qui, en principe, n'a rien, mais en effet a tout. Il a ce que le riche n'a pas, à savoir la richesse du cœur, l'amour de la vie, le sens de l'humour, la clairvoyance. Bref, toutes les qualités nécessaires pour faire un sage, un surhomme. Sage n'a pas le sens d'un homme sans désir, mais l'homme capable de jouir au maximum des plaisirs de la vie si tout son royaume se réduit à un tabouret mis au coin d'une rue appartenant au plus vieux quartier du Caire⁸⁷

Ces propos résument toute entière l'esthétique du dépouillement vécu, avec le plus d'intensité, par Gohar, devenu mendiant pour atteindre

⁸⁷ Conversation avec Albert Cossery, op. cit.

sérénité et sagesse. Au vide matériel, s'est substituée l'opulence spirituelle. Les objets, les meubles, bannis de sa chambre minuscule, l'étoufferaient et porteraient préjudice au libre essor de son esprit.

La faiblesse de Gohar qui l'a conduit à la violence, pourtant si loin de lui, est venue, justement, d'un désir brutal de posséder. Certes, le vertige qui l'a saisi est imputable à l'état de manque, à la privation de haschich. Mais, que ce bref accès de démence meurtrière ait sa source dans la volonté de s'emparer des bracelets de la jeune prostituée pour se procurer de la drogue, est symbolique de ce que l'*avoir* exige : rompre avec l'intelligence, avec l'humain, céder à la plus vile folie.

Heykal, Medhat ou Samantar, héritiers à leur façon de la sagesse de Gohar, ne vivent pas aussi loin le dépouillement. Leur jeunesse, leur sensualité, et un appétit de désirs plus vifs, ont des exigences que ne pourrait satisfaire la rigueur monacale du professeur devenu mendiant. Eux non plus, cependant, ne possèdent rien, partagent ce dégoût, cette indifférence aux biens matériels. De maigres revenus, rentes minuscules mais providentielles, leur assurent le nécessaire. Le reste leur importe peu, et leur relation aux objets, au confort, se retrouve dans la description de l'intérieur de Samantar : *un divan, une table, un fauteuil*. Souhaiter plus serait entrer dans le système pervers de la société où l'objet impose sa loi, où la possession contraint à distraire un temps trop précieux pour qu'il se consume en attachements dérisoires.

Imtaz, l'un des comploteurs, offre la montre précieuse qui lui vient de son père à Teymour, sans souci de sa valeur. L'objet, comme l'argent, n'a de prix qu'en fonction du plaisir qu'il peut offrir à l'autre, un *frère* qui est la seule vraie richesse.

Ce que le profit, les biens, représentent socialement et moralement : le travail, l'ambition, le sérieux, est incompatible avec l'amour et la libre disposition de soi.

La pauvreté n'est donc pas une vertu en elle-même, mais, en sus de la liberté qu'elle assure, elle matérialise une des facettes du choix existentiel

décidé par le héros cossérien : être ou avoir, bien sûr, mais aussi aimer ou avoir.

Alors que le monde, tel que le décrit *Une ambition dans le désert*, s'est perdu dans la frénésie de *l'expansion économique*, celui qui se détourne de la richesse et du désir de l'acquérir reste immanquablement à l'écart des impostures anciennes ou modernes. Le refus de posséder rejoint ici l'oisiveté et le loisir, il libère l'intelligence, lui permettant de se tourner vers soi et les autres.

La disponibilité envers soi-même, mais aussi envers l'autre, ne laissera pas de place pour toutes les *valeurs morales traditionnelles*. Avec Cossery, en ce qui concerne l'univers de l'homme, nous assistons à un véritable renversement de ces valeurs : honneur, dignité, ambition prendront un tout autre sens.

La disponibilité et la tolérance aimable, l'effort vers la fraternité, ne permet d'avoir qu'un seul espace d'exercice : l'authenticité. L'éthique de Cossery consiste à ne considérer comme valeur que ce qui appartient à l'être. La valeur suprême devient la vie. Tout ce qui participe de l'avoir sera considéré comme surplus, comme luxe inopportun et même dangereux car risquant de cacher puis d'étouffer l'être. Dans cette perspective, les valeurs habituelles très souvent nommées dans les œuvres, sont prises à rebours par des personnages qui, nous l'avons déjà signalé, sont des marginaux qui évitent toute forme de conformisme social.

CHAPITRE 4: L'humour dans toutes ses formes

Les variantes de l'art souverain de vivre que cultivent les héros cossériens possèdent cependant un point et une force communs : l'humour. Il est à la source même du sens vrai de la vie : *comment peut-on être intelligent et triste ?* (*Mendiants et orgueilleux*, p.64) demande Yeghen. L'humour et ses formes dérivées, l'ironie, la dérision, sont indissociables du discours et de la création romanesques d'Albert Cossery. L'écriture en porte la marque et le comportement, le regard, le verbe de ses personnages en donnent toutes les mesures. Si nous avons choisi d'en intégrer l'étude à l'intérieur de ce chapitre, c'est qu'il est, pour Cossery, inconcevable de vivre et d'écrire en dehors de cette manifestation supérieure de l'intelligence. Elle désagrége l'horreur du sérieux, désarme "les salauds" et les imposteurs, estompe jusqu'à l'ombre de la mort. Rien n'échappe aux pouvoirs subtils de la dérision et rien ne doit être vécu sans humour.

1- Une tradition populaire : l'humour inoffensif et ambiant

Le sens de l'humour est une qualité que l'on s'accorde généralement à reconnaître au peuple égyptien, humour dans le verbe, dans la dérision de soi. La verve populaire qui inspire d'innombrables "nokta", histoires drôle et féroces, s'exerce contre ce qui plonge d'autres peuples dans la mélancolie ou la fureur : les difficultés de la vie quotidienne, les caprices d'une administration tentaculaire, les discours pompeux des hommes politiques. Cossery reconnaît lui-même avoir appris l'humour de ce peuple à qui la gravité semble la moins compréhensible des attitudes.

Le peuple égyptien (...) est celui qui a le plus d'humour au monde. Chaque jour, une nouvelle histoire drôle sort sur l'actualité. C'est pourquoi, un écrivain égyptien qui n'aurait pas reconnu cet humour, n'aurait rien vu⁸⁸.

⁸⁸"Albert Cossery, retour en Egypte", entretien avec *Le progrès égyptien*

L'œuvre d'Albert Cossery présentera donc le paradoxe d'accorder la plus large place à l'humour populaire dans ses textes les plus sombres, ceux dont le peuple est personnage unique.

Quelle présence et quelles fonctions peut occuper le rire dans un univers où *rien ne semblait devoir distraire l'incommensurable hideur de la vie* (*La maison de la mort certaine*, p.23).

A la morne apathie des personnages dont l'éveil n'est que promesse, devrait correspondre l'amertume du ton. Ces misérables assaillis par la faim et le besoin n'ont pourtant le sens du tragique que dans ses manifestations les plus excessives, dans un fracas de mots et de gestes dont eux-mêmes tirent une secrète jouissance. L'injure et l'insulte constitue l'une des formes de cet humour "simple", éloigné de dérision raffinée des héros futurs, mais qui est leur ultime sauvegarde.

Le premier dialogue entre les locataires de *La maison de la mort certaine* laisse paraître, derrière l'apparente agressivité du ton, un plaisir de l'insulte, mode encore primitif d'un art à venir de la dérision. Abdel Al le charretier et Souka le chanteur douteux sont loin de ces aristocrates au verbe ironique et léger.

- Où vas-tu charretier ? dit Souka.
- Je vais déménager les hardes d'une vieille sorcière. Si tu veux venir nous chanter quelque chose, ça nous facilitera le travail.
- Sur l'œil de ta mère, ma voix n'est pas faite pour réjouir les charretiers de ton espère.
- Alors, salut, et tâche de pourrir au plus vite (*La maison de la mort certaine*, p.27).

Dans *Le facteur se venge*, Safrout, génial inventeur d'insultes et d'obscénités inédites, demande à faire breveter ses meilleures trouvailles. *Tout ce qui touchait à Safrout (c'était sacré dans le quartier, devait déchaîner le rire* (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.27).

La répartie, l'invention verbale : *aiguille rouillée, corde à lessive*, agrémentent une science de l'insulte qu'entretiennent la promiscuité de la misère et les querelles où les femmes trouvent un dérivatif unique mais inépuisable. On y perçoit, cependant, un goût du jeu que *toute la tristesse des quartiers populaires* (*La maison de la mort certaine*, p.27) ne parvient à éteindre. L'humour du peuple, spontané et sans calculs, est son dernier recours, une forme inconsciente mais salvatrice de résistance et d'oppression. Alors que la situation des locataires de Si Khalil s'est encore noircie et que rien ne semble plus pouvoir les sauver, *tous se mettent à rigoler* (*Ibid.* p. 187) en écoutant le dresseur d'animaux accuser Ahmed Safa, le haschache, d'amours coupables avec son singe. Le rire des pauvres, éclat de joie soudaine au milieu des souffrances, appartient bien sûr à un autre registre que le sourire de Gohar ou de Heykal. Ces derniers ne se laisseront jamais aller aux manifestations bruyantes d'une joie plus cérébrale. Pour le peuple des ruelles sordides, l'humour est le substitut dont parle Georges Henein à propos des personnages de Cossery :

... n'ayant pas accès au bonheur, appartenant à une humanité d'exclus et de hors la loi, ils inventent – avec une conscience candide de l'inanité de leurs inventions – des substituts de bonheur

89

Le regard qui suit les personnages, la voix du narrateur répondent aux éléments du comique populaire intégré à la première manière de Cossery qui, pour les dialogues en particulier, recrée la dynamique de la langue originelle. Mais cette recherche stylistique ne peut être limitée à un simple effet d'écriture qui prendrait en compte des éléments de l'arabe cairote pour en vivifier le français écrit. Dans l'humour de la première manière de Cossery se lit déjà la dualité qui marquera son approche de l'homme dans les romans ultérieurs. Alternent en effet, et parfois se mêlent, l'ironie – et donc la distance – et la compassion, au sens exact du terme. Le premier registre est

⁸⁹ Henein Georges, *L'apport d'Albert Cossery*, Op. Cit.

paradoxalement réservé aux personnages mêmes qui, dans le discours tenu, appellent la solidarité du narrateur et l'espoir qu'il place en eux.

Les femmes sont les premières exposées aux sarcasmes. Une saisissante galerie de portraits féminins s'amorce dès *Les hommes oubliés de Dieu*. Dans *Le danger de la fantaisie* où la prophétie sociale vient après les plus sombres d'accents, l'apparition de la mère d'une élève de l'école des petits mendiants introduit, dans l'atmosphère oppressante de cette nouvelle, les accents d'une comédie amère et pourtant réjouissante :

Alors la petite Nosse pleure et pousse des hurlements jusqu'à ce qu'Om Akouche, sa mère, paraisse sur le seuil de sa hutte. C'est une odieuse commère, invincible comme un mur et qu'on cite comme l'héroïne de plusieurs querelles sanglantes où des hommes qui n'étaient pourtant pas malingres furent rossés par elle et exposés à la honte de tout le terrain. Elle arrive comme une mer déchaînée. Abou Chawali la voit venir vers lui et ferme les yeux comme pour échapper à une vision catastrophique.

- C'est ma fille que tu traites de fille de putain, Ô vieillard incapable ? ...)
- Je te laisse, Ô femme perverse, dit-il enfin. Que puis-je te dire ? Ton cerveau est pareil à celui d'une bufflesse. Quant à ces nouveautés éphémères, je crache dessus.

Et il crache dans la direction de la petite Nosse.

- Ô Assassin, hurle Om Akouche. Venez voir Ô gens ce bandit qui s'attaque aux petites filles. (*Les hommes oubliés de Dieu*, pp. 72 - 74)

La présentation des locataires, hommes et femmes, de la mesure de Si Khalil, s'effectue sur un mode semblable. De Néfissa, la femme du marchand de melons en chômage hivernal : *Tout de suite elle prit l'affaire en mains, vu qu'elle était laveuse de son état, et en usa comme d'un linge sale* (*La maison de la mort certaine*, p.31), jusqu'au réparateur de réchauds à pétrole pour qui *sa profession*

semblait contenir tous les éléments de la technique moderne (Ibid, p.73) , aucun n'échappe aux traits d'une caricature tout à la fois féroce et attendrie. Seul Abdel Al, le charretier à la conscience naissante, est épargné, annonçant en dépit de son imperfection, le traitement que l'écrivain réservera plus tard aux seigneurs de la dérision.

Dans les premiers textes de Cossery, l'ironie est inscrite dans la trame d'un discours dont elle n'infléchit pas les conclusions : la vengeance et la libération des opprimés. Elle fonctionne également comme la mobilité, issue de l'écriture même, qui contrarie l'écrasante inertie du destin des hommes. *A quoi bon bouger si tout doit retomber dans le néant de la mort ?* (Ibid. p.188) se demandent les locataires, accablés et condamnés.

L'humour acerbe, et parfois sombre, du jeune Cossery, maintient l'ensemble narratif dans une sorte d'incertitude qui est une forme préservée du mouvement. L'impuissance de l'écrivain, en dépit de ses exhortations à l'action solidaire, est conjurée par le dynamisme de l'humour. La vie, dans ces premières œuvres où la mort est présence obsédante, y trouve son plus sûr refuge. L'espoir, bien plus que dans l'affirmation rhétorique d'un avenir radieux, court dans cette indéfectible capacité à l'humour qui fait que le peuple, comme le narrateur, ne peuvent vraiment croire au tragique d'un destin immobile.

Malgré les exigences du discours révolutionnaire, l'humour de Cossery possède déjà ses fonctions essentielles, celles que la dérision théoriserait et magnifierait. Il est la perte de ceux qu'occupent l'ordre, l'ambition ou la vanité. Les femmes y sont déjà fermées, amatrices impénitentes de scandales et de fureurs. Sa caractéristique originelle réside cependant dans ce dédoublement résorbé par le discours nouveau qui suivra *Les fainéants dans la vallée fertile*. Dans les premières nouvelles, dans *La maison de la mort certaine*, l'humour populaire, à base d'invectives et d'images incongrues, reste en parallèle à l'ironie mordante que le narrateur manie seul.

Dans les romans, une conception de l'existence fondée sur l'hédonisme et la dérision réuniront le narrateur et le héros qu'il délègue. Ils parleront d'une

même voix. Leur ironie, leur perception aiguë du comique universel, leurs sourires se confondront.

D'abord résistance à l'oppression et contre l'immuable résignation des hommes, l'humour deviendra alors cette arme inédite au service des plus légers des comploteurs, la déclinaison joyeuse d'un combat contre l'imposture que ne souilleront jamais la violence et le sang.

2- L'ère du sarcasme : l'humour défensif

Les fainéants dans la vallée fertile consacreront, pour une large part, la disparition des formes les plus populaires de l'humour. Les personnages burlesques et étranges de ce roman appartiennent à une classe où les besoins matériels, la souffrance par la faim et le froid, n'existent plus. Leurs interrogations ou leurs certitudes sont d'ordre plus intellectuel bien qu'embrumées par leur irrésistible sommeil.

Le sarcasme est le mode d'expression favori de Rafik, personnage clef, qui ouvrira la voie aux héros des romans suivants. Mais son "ironie désabusée" dont ses frères et l'Oncle Mustapha sont les victimes renvoie au malaise que son incertitude entretient :

A vrai dire, cela n'était pas chez lui le résultat d'une méchanceté innée ; simplement il avait besoin d'un dérivatif pour calmer ses nerfs perpétuellement irrités. Les sarcasmes de Rafik cachaient une amertume douloureuse (*Les fainéants dans la vallée fertile*, p.46).

Le sarcasme représente pour Rafik ce qui peut l'arracher à son anxiété, à son dégoût pour une humanité malfaisante et avilie. "Dérivatif" à son irritation, l'ironie n'a pas encore, pour lui, la valeur d'un comportement existentiel, encore moins celle d'un divertissement aux ressources délectables.

Eux-mêmes figures de comédie, les personnages des *Fainéants dans la vallée fertile* ignorent presque absolument le rire. Ils n'en possèdent, otages de leur paresse, ni la force ni le temps : *Galal éclata d'un rire terne mais s'arrêta promptement* (*Ibid.* p.52).

Le rire d'Imtissal à qui Rafik vient d'expliquer le rôle providentiel de la hernie paternelle le plonge dans la terreur :

Elle riait toujours, emportée par le rythme d'une gaieté forcenée. Rafik la regardait, le visage blême de frayeur. Le spectacle de cette ignoble folie le ramenait à ce monde détesté aux manifestations perverses et dégradantes (...) Il avait l'impression que ce rire allait le poursuivre éternellement dans son sommeil (*Ibid.* p.167).

Il en sera d'ailleurs ainsi, et ce "rire malfaisant" éveillera Rafik d'un long cauchemar dans lequel il travaillait *comme portefaix dans une gare* (*Ibid.* p.183).

Dans ce roman, le rire semble le privilège du lecteur, et l'ironie celui du narrateur. Les personnages portent, inconscients, l'effet comique de leur invraisemblable nature. Les situations les plus saugrenues n'entament jamais leur sérieux, la gravité comique avec laquelle chacun reste muré dans son obsession et sa pratique singulière de la paresse commune. Le vieux Hafez et son obstination matrimoniale, l'Oncle Mustapha et sa dignité réduite au tarbouche, Serag pour qui le travail est un inaccessible éden, entrent et sortent au cours des chapitres comme sur la scène d'un théâtre. Ce qu'eux-mêmes et les autres représentent ne les amuse pas, à l'opposé des personnages de *Mendiants et orgueilleux*, et plus encore de ceux de *La violence et la dérision* qui sont spectateurs et acteurs d'une comédie dont ils ne sont jamais dupes.

À peine est-il sorti dans la rue que Gohar se réjouit de la futilité de la foule qui l'entoure, prêt à prendre part, s'il le désire, à cette *fête perpétuelle*. Les illusions anciennes et les doutes dissipés par *Les fainéants dans la vallée fertile, Mendiants et orgueilleux* amorce cette part essentielle de l'œuvre où l'humour est une philosophie consciente de l'existence. Rechercher les situations drôles, multiplier les occasions d'exacerber l'absurdité du monde seront les activités ou simples délices des personnages. Le peuple définitivement reconnu *spirituel et plein d'humour* (*La violence et la dérision*, p.94) ne prouve pourtant plus que de loin en loin ces heureuses dispositions. Des anecdotes : *l'élection de l'âne dans un village de Basse-Egypte* (*Mendiants et orgueilleux*) ; des réparties dont s'émerveillent les héros : *Quand tu auras réveillé toute la nation, viens me prévenir* (*Un complot de Saltimbanques*) ; dit le clochard au pied du "Réveil de la Nation" au gendarme qui l'interpelle ; l'hilarité générale devant l'affiche vantant les mérites du gouverneur dans la *Violence et la dérision* assurent la présence d'un humour ambiant auquel il est régulièrement fait référence. Les héros l'apprécient pour sa saveur mais aussi pour la caution qu'il donne à leur désengagement. Le peuple ne demande pas qu'on le libère de son innocente allégresse comme l'a constaté Karim jusqu'au cœur des prisons. Tout en vantant cette culture populaire de l'humour, le héros cosserien développé, lui, d'autres formes mieux à la mesure de son intelligence et de sa vie exceptionnelles.

3- **La dérision, art de l'élite : l'humour offensif**

Réservée aux quelques élus, la dérision leur tient lieu de signe de reconnaissance : elle est coessentielle de leur intelligence. Leur perception du monde et des hommes, l'inflexion qu'ils donnent à leur vie ne se conçoivent autrement que sous l'angle de la dérision. Cossery qui n'en donne jamais de définition restrictive la conçoit comme le prolongement en actes, mais toujours ludique, de l'ironie. Dans ses phases les plus élaborées

– le gouverneur en éprouvera à ses dépens l’efficacité redoutable – elle rejoint ce que Vladimir Jankélévitch appelle la parodie :

Elle abonde généreusement dans le sens de l’adversaire pour le ridiculiser ; elle en vient à bout non point en l’attaquant de front mais indirectement, en poussant à la roue avec lui, en se faisant en quelque sorte son complice (...) Elle concentre l’absurdité pour que celle-ci soit pure et vraiment scandaleuse⁹⁰

Tel est bien le principe des procédés utilisés par Heykal et ses amis : lettres dithyrambiques publiées par la presse, affiches et souscriptions pour une statue pousseront jusqu’au délire la logique et la flagornerie officielle.

Rien ne mérite le sérieux, mortelle atteinte à la vie, et tout est matière à ce rire qui donne à la réalité sa vraie couleur. La dérision réduit les hommes à ce qu’ils sont : des bouffons, détruit l’apparence respectable ou terrifiante qu’ils supposaient invulnérable. Dévoilant la piteuse vérité de leur être, elle en fait les jouets inconscients du héros. L’un des propres de l’ironie est d’être imperceptible, insoupçonnée par sa victime, apportant une jouissance supplémentaire à celui qui l’emploie.

La réalité née de l’imposture dont parle Gohar se trouve ainsi immanquablement mise à nu. Rezk, par exemple, cas unique d’un personnage dont la conversion à la dérision intervient en cours de roman, découvre son ennemi haï sous le jour grotesque d’un pitoyable bouffon. Le rire qui métamorphose le jeune homme jusqu’alors torturé par le ressentiment, résonne sans échos aux oreilles de Chawki, devenu par l’impitoyable éclairage de la dérision une victime sans défense :

[Rezk] se sentait convié à une épreuve décisive avec la préscience que sous la fausse armature de ce potentat provincial, il avait négligé un élément essentiel et qui était la trivialité innée du personnage. Un moment il fut absorbé par la contemplation de ce

⁹⁰ Jankélévitch, Vladimir, *L’ironie*, Paris, Flammarion, 1963, p.54

ventre bedonnant sous le gilet à ramages, de la bouche jouisseuse tordue en une moue séductrice, de la grosse rose rouge décorant la boutonnière comme une large tache de sang frais, de la cape de satin noir – accessoire classique et indispensable des vampires en errance – enveloppant la carrure massive bourrée de graisse. Et soudain, comme par l'effet d'un déclic libérateur, sa raison fut éblouie par une vérité d'évidence qui le laisse quelques secondes hébété mais empli d'une joie stupéfaite. Il venait de se rendre compte que Chawki (...) n'était qu'un bouffon (*Un complot de saltimbanques*, pp.220 - 221).

Devenu le maître de celui qui fut le bourreau de sa conscience sevrée de vengeance, Rezk découvre la puissance et le plaisir de la dérision. Son *ton ironique et sa désinvolture restent imperceptibles à Chawki* (*Ibid.* p.222) comme le feint repentir de Karim chez l'officier Hatim dans *La violence et la dérision* ou les conseils stratégique de Shaat à Higazi dans *Une ambition dans le désert*.

Le sens du dérisoire peut cependant être vécu de deux manières différentes : les uns, tels Gohar ou Samantar, se contentent d'attendre – attente jamais déçue – que le monde et les hommes leur fournissent matière à se réjouir. La simple lecture du journal, activité matinale de Karim, fournit à une conscience ironique d'innombrables sujets :

Il se réveillait chaque matin avec un sentiment de joyeuse allégresse. Son premier acte de la journée consistait à sortir sur la terrasse pour se repaître du spectacle que lui offrait sa situation privilégiée (...) Même la lecture du journal qui il avait été jusqu'à présent l'aliment essentiel de sa joie – par le fait d'un univers fertile en démentes de toutes sortes – passait après ce tour d'horizon quotidien. De son sixième étage, comme un explorateur du haut d'une montagne, Karim dominait la ville et ses différents repaires où s'activait à prospérer la foule des imbéciles et des salopards. Cette vue générale d'une société livrée au plus sanglant brigandage lui procurait un plaisir sans bornes. De plus en plus, il considérait

sa nouvelle résidence comme un observatoire où ses facultés d'humour pouvaient s'épanouir en toute liberté (*La violence et la dérision*, p.20-21).

Nous avons ici réuni de manière exemplaire les éléments de la jouissance qu'apporte une dérision "passive" : le monde est aux pieds du héros qui le domine comme au balcon d'un théâtre immense et, pour sa joie solitaire, la foule anime une comédie perpétuellement nouvelle.

Medhat et ses amis se gardent bien de réduire Chawki à néant comme ils pourraient le faire. Ils utilisent au contraire les ressources infinies de sa bouffonnerie libidineuse pour s'en délecter dans des mises en scènes. Ces saltimbanques pour qui tout est futilité déguisent ainsi la plus jeune pensionnaire de la maison de Wataniya pour en faire la collégienne studieuse qui embrase les fantasmes de Chawki. *S'esclaffant devant la prodigieuse réussite de leur farce (Un complot de Saltimbanques, p.223)*, le plaisir de la dérision se passe de discours sur elle-même et sur ses fins possibles. Et puisqu'ils ne demandent qu'à *jouir de la vie dans ses manifestations les plus primaires et les plus saugrenues (Ibid. p. 39)*, la portée de leurs actes ou de leur rire leur importe peu. Heykal lui-même dont le propos est d'apparence plus complexe : la dérision est mise en concurrence avec le terrorisme, regrettera que le jeu finisse avec la démission du gouverneur, pantin dont il savait tirer le plus drôle des partis.

C'était comme si on lui avait arraché des mains un jouet singulier dont lui seul connaissait le mécanisme et le plaisir de s'en servir. Le gouverneur avait été durant un certain temps la source intarissable de son bonheur sur cette terre (*La violence et la dérision*, p.197).

L'importance stratégique de Chawki, *potentat provincial* d'une ville insignifiante, et celle du puissant gouverneur sont incomparables, mais la valeur de ces deux fantoches est identique aux yeux des comploteurs dont la joie sera aussi intense.

Une remarque s'impose, cependant, sur la virtuosité prêtée aux personnages dans l'exercice de la dérision. Il arrive que Cossery nous en décrive les meilleurs effets sans pour cela décrire la cause. Il en va ainsi de la fameuse affiche rédigée par Urfy, affiche fatale au gouverneur, dont la puissance comique ne nous est restituée que par le rire qu'elle déclenche.

Puis [Karim] déplia la feuille et ce qu'il y lut le rendit presque dément. On eût dit qu'une tempête s'était déchaînée en lui, le secouant d'un rire fou, inextinguible (*Ibid.* ; p.92)

(...)

Ces affiches provoquaient des attroupements de gens hilares prompts aux quolibets et aux propos satiriques. A maintes reprises, la police avait dû intervenir et arrêter quelques individus qui riaient plus forts que les autres, sous l'inculpation d'usage de stupéfiants (*Ibid.* p. 143).

Il en sera de même pour les chansons de Hicham dont l'excellence et l'alacrité resteront dans le vague et le général :

A travers la douce simplicité des mots, perçait une joie corrosive faite d'ironie et de dérision pour toutes les formes répressives qui déshonorent la vie (*Ibid.* p.87).

Ce non-dit volontaire peut être mis sur le compte d'une paresse militante ou sur celui d'un défi ironique lancé à une autre paresse : celle du lecteur. Il n'est pas sûr, justement, que ce dernier s'en émeuve. La dérision, l'ironie, en effet, n'offrent d'alternative qu'entre l'adhésion ou le rejet. Elles entraînent le lecteur dans une complicité flatteuse avec ce discours, ce ton et ce regard qui font apparaître l'évidence dérisoire des êtres et des situations. Ainsi rangé dans le cercle des élus, le lecteur adopte avec d'autant plus d'aisance le point de vue d'un héros dont la supériorité quasi-miraculeuse est la caractéristique première. La dérision systématique comprend cette part irréductible de mépris dévolue à la foule des hommes

quand bien même elle ne s'attaque vraiment qu'aux "salopards" malfaisants.

La dérision est donc exclusivement réservée à l'autre, aux exclus innombrables de l'élite *narquoise et pleine d'humour*. A l'intérieur de ce groupe minuscule mais fraternel, les rapports passent très rarement par l'ironie dont le héros cossérien, par définition, ne peut être la cible.

L'humour représente bien, pour Albert Cossery, l'élément indissociable de la vie, ce qui règle l'allure de ses personnages, s'inscrit dans l'évolution de son discours sur le monde et les hommes.

Il est inconcevable de vivre dans un monde d'imposture sans choisir d'en rire, et l'écriture elle-même n'a de sens que si elle fait jouer le mécanisme de la dérision qui réduit à rien les plus fastueuses apparences. D'un humour qui pouvait surmonter l'angoisse de la misère et réguler les pulsions fratricides des pauvres désunis jusqu'à l'ironie et *la dérision partout souveraine* (*Ibid.* p.88), tout l'itinéraire d'Albert Cossery se retrouve. L'éternelle imposture suscite l'universelle dérision qui en fait un spectacle où certains se réservent le droit d'intervenir pour *contribuer à la folie du monde* (*Ibid.* p.70).

Que l'on trouve aux sources de cet humour, dans son goût pour le mot et l'excès, une tradition égyptienne liée à une conception sans tragique de l'existence, sans dignité ni ambitions inutiles, lui confère une valeur unique dans la littérature d'expression française. Nous reprendrons à notre compte ce jugement de Madame Fenoglio :

Plus que par son origine, plus que par le cadre de ses romans, plus que par ses personnages, plus que par le langage utilisé par ceux-ci, c'est par l'utilisation fondamentale de

toutes les faces possibles de l'humour que Cossery reste égyptien⁹¹

De tous ces thèmes, constant dans leur existence, muant dans les formes qu'ils vêtissent à travers l'évolution de l'œuvre, on ne peut passer outre certaines spécificité invariables de l'œuvre.

Le style de l'œuvre cosserie se caractérise par son aspect simple, direct, et naturel, avons-nous envie de dire. Il dit plus qu'il ne suggère et, lorsqu'il veut dire, il ne fait pas de concession au *beau langage*. Le style de Cossery est celui de ses personnages. Comment les caractériser ? Il est une qualité qui peut leur être attribuée tous, par-delà leur diversité ou leur ressemblance, c'est leur caractère *personnel*. S'il est bien évident que Gohar ou Yeghen ou encore Heykal sont des personnes, cela ne l'est plus autant quand il s'agit de personnages comme Hanafi le repasseur de la première nouvelle ou Abou Chawali, le professeur de mendicité, ou bien encore *l'homme-tronc*, voisin de Gohar. On pourrait en citer bien d'autres. Hanafi ou l'homme-tronc sont décrits avec autant d'intensité, autant d'épaisseur que Heykal ou Gohar. Aucun n'est héros, ni même un anti-héros : ils sont, ils existent, ils vivent, c'est tout. Être là leur suffit⁹².

⁹¹ Fenoglio Irène, "Albert Cossery : Une recherche d'authenticité" in : *Les cahiers de Chabramant*, N°3-4

⁹² En ce sens, rien de plus éloigné de l'homme tronc de *Mendiants et orgueilleux* que le cul-de-jatte enfermé dans jarre de *L'innommable* de Beckett qui existe seulement et qui, dans son absence totale de vie, à la limite du néant, ne peut émettre qu'un long monologue, verbiage à son exclusif usage : « je venais à douter de mon existence, et encore, aujourd'hui, je n'y crois pas une seconde, de sorte que je dois dire, quand je parle, Qui parle, et chercher, et quand je cherche, Qui cherche, et chercher, et ainsi de suite et de même pour toutes les autres choses qui m'arrivent et auxquelles il faut trouver quelqu'un, car les choses qui arrivent ont besoin de quelqu'un, à qui arriver » (Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p.213).

L'homme tronc de *Mendiants et orgueilleux* sait qu'il est et ne cherche rien : il parle, il mange, il fait l'amour, il chante, il pleure : « Soudain un chant s'éleva, il émanait du logis voisin. L'homme-tronc, d'une voix éraillée, chantait une chanson joyeuse, un peu folle. Nour El Dine écouta (...) – Ma parole, il chante ! – Pourquoi ne chanterait-il pas, dit Gohar. Il a toutes les raisons d'être gai » (*Mendiants et orgueilleux*, p.238)

Si l'homme-jarre de Beckett est l'expression la plus aigüe de la dérélition négative, puisqu'elle va jusqu'au souhait de finir : « Oui, c'est à souhaiter, finir est à souhaiter, finir serait merveilleux, qui que je sois, où que je sois » (*L'innommable*, p.30), l'homme-tronc de Cossery serait l'expression d'une dérélition positive : le fait d'être là, chez Cossery, loin de mener à l'angoisse, constitue en soi une jouissance.

Les personnages cosseriens ne sont pas des types universels. Il n'y a pas de caricature chez Cossery, ni cette volonté d'accentuer certains traits des personnages, ou de les mettre exclusivement en valeur afin de pouvoir forger des types, comme, par exemple, chez Molière.

D'ailleurs, il le dit lui-même, mais à propos de Gogol dans la préface aux *Âmes mortes* :

(...) Et tant pis si le valet Petrouchka ou le cocher Selifane ne sont pas de tous les pays mais d'un seul, c'est à prendre ou à laisser (...)

Décidément, ni ce héros acheteur d'âmes mortes, ni ce hâbleur de Manilov, ni ce mauvais garçon de Nozdrev, ni ce damné avare de Pliouchkine, personne là-dedans n'est un type universel : ils sont nés de la boue et des neiges de la plaine russe, et ils n'en sortiront pas⁹³.

Ces personnages sont égyptiens. Non seulement par le cadre dans lequel ils évoluent, non seulement par leur amour de la vie et leur sens de l'humour, mais aussi, et de façon apparent, par leur langage.

On a reproché à Cossery un style *nonchalant*, un manque de *brillant*. Mathieu Galley écrit à propos de *La violence et la dérision* : *Il aurait fallu le chatoierement d'un style très brillant et travaillé. Monsieur Cossery écrit avec facilité mais sans éclat, voire avec une certaine nonchalance*⁹⁴

Ce manque de brillant constitue, pour nous, la marque de l'écriture de Cossery. Loin de représenter une lacune, il se justifie par le propos : comment Cossery pourrait-il dire ce qu'il dit en *brillant* ? C'est comme s'ils l'on reprochait à Céline son langage parlé. Dominique Aubier, dans un article sur *La maison de la mort certaine* dit à peu près la même chose :

Albert Cossery confie trop expressément à certaines images, à certains mots, le soin d'exprimer son indignation et de susciter la

⁹³ Préface aux *Âmes mortes de Gogol*, op. cit. pp.10-11

⁹⁴ GALLEY Mathieu, "Romans à l'orientale" in revue *Arts* n°984 du 9 au 15/12/1964.

nôtre. La mollesse et l'enflure des adjectifs : venimeux, putride, ravageur, pernicieux, etc. proches parents des nombreux : catastrophe, calamité, dévastation – bien qu'elles situent admirablement cette maison arabe sous son ciel égyptien, dans un quartier pauvre du Caire, dissimulent la fermeté du tragique, la rigueur de la protestation⁹⁵.

Les derniers mots nous éclairent sur les intentions de ces critiques. Au fond, ils voudraient que Cossery dise ce qu'il ne dit pas : *La fermeté du tragique* et *la rigueur de la protestation*. Mais Cossery ne veut pas être plus tragique que ses personnages. Il ne veut pas protester plus haut à la place de ses personnages. C'est Cossery qui suit ses personnages, et non l'inverse.

En fait, le manque de *recherche* dans l'écriture de Cossery, qui est réelle, n'est que la caractérisation de son écriture. Cossery ne veut pas dépasser par son propre langage celui de ses personnages. Il veut écrire vrai, non pas pour dire une vérité mais pour que ses personnages non seulement soient vraisemblables, mais soient *vrais*. Vrais comme l'Égypte où la misère et la joie, ou du moins la volonté de la joie, se côtoient, s'accompagnent et s'épaulent dans leur seul amour de la vie.

C'est ainsi que chez Cossery on ne distingue pas la langue du narrateur et celle particulière des personnages car la langue du narrateur n'est pas d'un autre niveau que celle des personnages. Elle n'est pas plus subtile. Elle appartient au même univers. Lisons par exemple ce passage de *La maison de la mort certaine* qui pourrait être du langage direct alors qu'il tient fonction de narration :

Avant son mariage, la femme de Si Khalil n'était qu'une pourriture des rues, mais à présent, elle voulait jouer à la bourgeoise honorée et respectable. Seulement, tout le monde savait d'où elle sortait, cette ramasseuse de mégots (*La maison de la mort certaine*, p.54)

⁹⁵ AUBIER Dominique, "La maison de la mort certaine", in : *Les nouvelles littéraires* du 08/07/1988 (p.3)

Une autre caractéristique est le caractère égyptien de la langue de Cossery. Les dialogues par exemple, nombreux, sont souvent tenus dans une langue que l'on pourrait presque tenir pour la traduction ou l'adaptation directe de l'Égyptien. Ce que l'on trouve dans cette langue, c'est la vivacité dialectale de l'égyptien qui veut bien prendre le temps de rire, mais pas celui de s'ennuyer avec des considérations esthétiques. Il est d'ailleurs frappant que le caractère essentiel de ce langage et de ces dialogues soit la présence de l'humour et de la plaisanterie. Voici deux fragments caractéristiques :

- Où vas-tu, charretier ? dit Souka.
 - Je vais déménager les hardes d'une vieille sorcière. Si tu veux venir nous chanter quelque chose, ça nous facilitera le travail.
 - Sur l'œil de ta mère, ma voix n'est pas faite pour réjouir les charretiers de ton espèce !
 - Alors salut, et tâche de pourrir au plus vite.
- (*La maison de la mort certaine*, p.27. C'est nous qui soulignons)

El-Kordi accrocha un petit ramasseur de mégots, sale et couvert de hardes, qui, depuis un instant, rôdait près de leur table. Il accomplissait sa besogne avec la solennité d'un rite méticuleux, et poussait la recherche des mégots jusqu'aux endroits les plus reculés. Irrité par ce manège, El-Kordi se leva et déplaça sa chaise afin de lui permettre de mieux inspecter le sol. Malgré cela, l'enfant ne s'en allait toujours pas (...) El-Kordi se rassit et, regardant l'enfant, dit d'un ton ironique :

- Alors, mon Bey, tu prends une tasse de café avec nous ?
 - Merci, répondit l'enfant, je viens d'en prendre une au café Bosphore.
- Le Bosphore était un café cossu, du genre bourgeois où El-Kordi n'avait jamais mis les pieds :
- Fils de chienne ! dit-il furibond. Va-t-en ou je t'étrangle !
- L'enfant partit en faisant une moue dédaigneuse. Quand il se fut un peu éloigné El-Kordi éclata de rire :
- Tu as entendu, maître ? Quel esprit ! Il est formidable cet enfant.
- (*Mendiants et orgueilleux*, pp.23-24)

Notons également que tous les dialogues de l'œuvre sont marqués par des interjections. Cela vient directement du parler égyptien. Dans le même sens, l'emploi des titres "Mon bey", "Ô effendi", par exemple, que nous rencontrons souvent dans les textes, n'a pas de signification, sinon reproduire une habitude égyptienne, ceci, sans citer les expressions arabes et égyptienne dont dresser l'inventaire serait fastidieux, car elles sont très nombreuses.

CONCLUSION

Que conclure de cette œuvre ? Que conclure de cette étude ?

Partagée entre la fureur et la tendresse, l'œuvre d'Albert Cossery forme pourtant un univers particulièrement cohérent. Sa richesse thématique s'inscrit dans une brièveté certaine : en comptant le recueil de nouvelles *Les hommes oubliés de Dieu*, moins de dix textes sur une période de plus de cinquante ans. Hanafi le repasseur, affalé dans sa boutique où rouillent quelques fers inutilisés, et Samantar, prince d'un royaume minuscule mais parfait, semblant aux antipodes l'un de l'autre, témoignent d'une évolution inéluctable de l'œuvre cosseryenne.

En dépit, donc, de la cohérence globale de l'œuvre, on ne peut passer à côté de cette évolution interne qui suit, avons-nous essayé de le prouver, l'évolution biographique de l'auteur. Le processus de maturation de l'œuvre cosseryenne qui s'achemine vers la constitution du héros cosseryen par excellence, porte-parole de l'auteur et porteur d'une philosophie désormais claire et inébranlable, laisse apparaître, en effet, deux grands moments de l'œuvre. Les textes de la première écriture, à la verve révolutionnaire, sont rédigés avant que l'auteur ne s'installe définitivement en France. Ils pétillent de vie à l'image des quartiers qu'ils décrivent, d'ailleurs, avec un grand sens du détail dû, certainement, au fait que l'expérience des lieux et des individus est directe. Le spectacle de la vie égyptienne s'offre au regard de l'auteur au quotidien. Les textes de la seconde écriture, que nous avons appelés les œuvres de la maturité, parus après l'installation de l'auteur en France, sont le foyer du héros cosseryen qui déploie une autorité tacite et qui vit volontairement dans le dénuement. Révolutionnaire d'un nouveau style, il vit dans un minimum matériel et prétend à un maximum spirituel. Il n'a pas besoin de la nécessité de l'action pour paraître comme un guide car il ne cherche qu'à se divertir.

Pourtant, de l'appel à une vie nouvelle édifiée sur les débris de la misère, au fragile mirage de Dofa sur lequel se lève une aube pure de la souillure et de la rapacité du mode moderne, une même image transparait. Nostalgie inavouée et exhortation bruyamment réitérée, l'éthique simple à laquelle l'œuvre (et la vie) de Cossery se réfèrent est l'incitation à être, à vivre hors de l'imposture universelle qui fait des hommes ces créatures dérisoires et malfaisantes.

Déléguée donc initialement aux pauvres et aux déshérités, à *cette force qui se lèvera un jour*, le pouvoir de vaincre l'oppression et le mensonge est, par la suite, l'apanage de quelques individus, isolés mais fraternels, sur qui ne pèsent ni interdits ni engagements.

Les limites spatiales où s'illustrent ces existences sont volontairement restreintes. Protection ou refuge, les personnages s'y créent une forme d'autarcie plus psychologique et affective que géographique. *La ville indigène*, les cafés, ou encore Dofa tout entier ne sont pas des lieux de réclusion, même délicieuse. Si la folie des hommes qui *règne partout ailleurs* contraint les sages et les héros à ce repli, de plus larges espaces ne leur apporteraient rien. Le monde est partout le même, comme Teymour lui-même s'en convaincra lorsqu'il sera initié aux charmes de sa ville natale, fidèle microcosme d'une humanité partout absurde. Le personnage idéal de Cossery (si l'on excepte ses doubles aristocratique) serait le mendiant assis sur le bord de la rue, il ne possède rien et le monde passe devant ses yeux, ce monde qui n'a sur lui aucune prise, qu'il peut quitter à son gré lorsque le spectacle a cessé de le divertir. L'espace ne compte guère, pour peu qu'il recèle les multiples surprises de la vie. Le temps est la dimension qui importe vraiment et, plus exactement, son absence de mesure et de terme. Nous avons vu que la paresse pour Cossery représente plus que l'abandon à l'inactivité vacante. L'oisiveté est la condition première de l'être, cette garantie d'authenticité pour un individu qui n'est alors jamais confronté qu'à lui-même.

A aucun moment, cependant, les romans de Cossery n'envisagent vraiment l'inévitable conséquence de l'écoulement du temps : la vieillesse et la mort. Mis à part Gohar, tous les héros cosseryens sont des jeunes gens et les rares notations sur ce sujet concernent des personnages annexes ou de l'autre bord qui, comme Hillali le chef de la police, ont fait de leur vie un triste simulacre :

Il songeait à son passé comme à celui d'une personne n'ayant aucun lien avec lui-même, et dont l'histoire lui aurait été racontée par quelqu'un d'autre (...) Il se remémora une danseuse du ventre d'une grande beauté qui s'exhibait dans un luxueux cabaret de la

capitale et dont il avait été l'amant (...) Il lui sembla qu'elle devait être morte à présent ou du moins vieille et repoussante et il ressentit en même temps le dégoût et l'horreur de sa propre vieillesse (*Un complot de saltimbanques*, p.265)

Dans la déchéance de l'âge, le temps tient sa revanche, la seule abjection dont l'humour ne puisse désarmer la laideur. Le silence, celui de Cossery et de ses héros sur leurs propres fins, est l'unique remède et l'ultime élégance. La régression, la prudence rassise ou l'immobilité satisfaite sont pour eux inenvisageables. La crainte majeure qu'inspire la vieillesse est sans doute d'ordre plus futile et donc, pour Cossery, essentielle. L'âge porte atteinte à cette prestance, à l'impeccable apparence dont ses héros sont gratifiés et que porte à son comble l'éclat de la jeunesse.

Faire de la dérision l'arme absolue condamne à ne jamais être dérisoire soi-même, en dépit des atteintes que le temps inflige aux corps et aux visages.

Informulés, cette menace ne remet rien en cause. A quoi servirait, quand la perspective de demain est vécue comme une donnée sans valeur, d'assombrir la beauté du moment ?

De même que *l'insondable bêtise humaine* ne peut durablement arracher l'écrivain à sa sérénité, la jouissance de vivre dont toute l'œuvre porte le témoignage et l'exhortation se doit d'en défier le terme.

Parvenus au terme de cette étude qui, nous l'espérons, aura pu cerner les composantes essentielles d'une œuvre importante et exceptionnelle qui, pourtant, demeure mal connue, il nous reste sans doute à revenir sur ses caractéristiques générales et la situation, assez singulière de son auteur.

Une vision générale de l'homme

La référence à Sartre, contemporain de Cossery, et qu'il a côtoyé à Saint-Germain-des-Prés, nous permettra de montrer en quoi Cossery fait sa place de façon originale et particulière dans la littérature universelle. Cossery se rattache à la littérature de son temps par l'appel à la liberté individuelle et même personnelle. On pourrait résumer rapidement tout le propos de Cossery en disant que son univers idéal est

celui du minimum vital, en donnant leur sens strict mais plein à ce mot. Et le minimum vital qu'est-ce, sinon l'homme (vivant) et sa parole. Par ce dénuement, l'homme peut réellement apparaître à l'autre et la rencontre entre l'un et l'autre s'opérer. Aucun avoir, mais l'"être". Cela ne fige pas l'homme dans une absence de tout, et donc de toute possibilité d'action, bien au contraire. Cette absence d'autre chose que lui-même lui donne entière liberté parce que la disponibilité est entière. Être, être vivant, ce n'est pas chercher à acquérir, c'est se forcer de rester disponible afin que survienne la rencontre qui va justement enrichir. Pour Cossery, la seule question serait d'arriver à être libre : la liberté, passant par la disponibilité qui, elle, est l'attitude intelligente par excellence. La liberté serait ainsi "a posteriori" alors que l'intelligence serait "a priori", c'est-à-dire, chez Cossery, innée. Il faut bien remarquer que chez Cossery, le mot "inné" ou ses équivalences sont souvent employées dès qu'il s'agit d'évoquer l'intelligence où l'esprit de quelqu'un. C'est dire qu'il y a une absolue résistance à l'avoir, à l'acquis quel qu'il soit. La liberté c'est vivre nu, mentalement, moralement et matériellement, mais elle n'est possible que par l'élite intelligente ou capable de le devenir. Sans vouloir personnellement entamer une discussion sur ce point de vue, nous l'opposerons à celui de Sartre. Sartre dirait presque le contraire, alors même que pour lui, le problème de la liberté est aussi le problème fondamental. Mais chez Sartre, l'homme est libre "a priori" puisqu'il est liberté même, qu'il est originalité d'une existence qu'il appartient à lui et à lui seul d'actualiser, de construire, par-delà les conditions qui lui sont imposées, et de maintenir dans la liberté vivante ou dans l'aliénation, qui reste encore un libre choix.

Certes Cossery ne nous dit pas clairement que l'intelligence, et donc la possible liberté, est interdite à certains, mais tous ses personnages nous le disent. Au terme d'un parcours de toute l'œuvre, il faut bien constater que dans cet univers, en attendant la nudité absolue, il y a ceux qui disent : « le travail n'est pas pour nous » mais qui ne s'empêcheront pas de vivre leur liberté grâce au travail des autres ; et ceux qui ayant eu les moyens ou pas d'être ou de devenir intelligents, travaillent non librement. Cette distinction se retrouve d'ailleurs dans le passage de l'humour des premières œuvres des œuvres matures à la dérision. L'humour marque l'ingéniosité

d'un peuple face à ce qui le dépasse, mais l'ironie et la dérision qui marquent un passage à l'action libératrice seront réservées à ceux qui ont les moyens de vivre et de s'instruire. Sartre et Cossery reconnaissent tous deux que l'homme n'a pas choisi le monde où il vit. Mais si Sartre conclut à la responsabilité de l'homme est à son nécessaire engagement pour maintenir sa liberté, Cossery à l'opposé affirme, en quelque sorte, l'irresponsabilité de l'individu, et lui demande en tout cas de devenir irresponsables en cessant toute "participation" ou "collaboration". La vision de Cossery est une vision finalement très aristocratique, et le "néant" qu'il s'agit d'entretenir afin que l'être prenne le pas sur l'avoir est un "néant savamment organisé". D'ailleurs le mot "aristocratique" reviendra souvent sous la plume de notre auteur de même que les mots "fier" ou "orgueilleux". Georges Henein disait : *il faut être modeste, modeste mais hautain.*

Heykal aborda l'extrémité de la terrasse, l'allure dégagée et hautaine, avec une incroyable aisance, il se faufila entre les tables, préservant des attouchements néfastes son magnifique costume fraîchement repassé. Il regardait droit devant lui et semblait ne prêter aucune attention aux gens attablés sur son passage. Il se demandait cependant si Khaled Omar était déjà là et s'il allait le reconnaître. (...) C'était une sorte de test, comme si lui, il devait être reconnu d'emblée par tout homme doué de quelques intelligence (*La Violence et la dérision*, p.65)

Mais là encore, on ne se trompe pas. Cette attitude hautaine n'est pas à confondre avec la prise au sérieux d'un rôle qui serait comme extérieur à soi. C'est une façon directe d'être, sans coller aux choses et aux êtres, et c'est une façon de ne pas courber la tête.

Un écrivain égyptien de langue française, et non un écrivain français d'Égypte

Albert Cossery est un écrivain égyptien, malgré son trop long éloignement, son œuvre entièrement écrite en français et presque inexistante dans sa langue et son pays natal. Lorsque Taha Hussein veut définir "l'esprit égyptien", fondement de la littérature égyptienne, il écrit :

Trois éléments forment dans leur manifestation littéraire, l'esprit de l'Égypte depuis son arabisation. D'abord l'élément autochtone, héritage des anciens Égyptiens que nous avons reçu du fond des temps que nous puisons à la terre et au ciel de l'Égypte, à son Nil et à son désert. Authenticité persistante dans les textes et dont (...) le caractère est à la fois mystique, mélancolique débonnaire et ironique. Vient en second lieu l'élément arabe que nous communiquent la langue, la religion et la civilisation (...) Ne dites pas qu'il est étranger, cet élément déjà égyptianisé depuis des siècles, ayant subi, comme toute chose en Égypte, les influences spécifiques du pays (...)

Quant au troisième élément, c'est le facteur étranger, qui n'a cessé, ni jamais ne cessera d'agir sur la vie égyptienne. S'en exclure ne serait pour l'Égypte ni possible, ni souhaitable. Sa position géographique l'implique. Il s'agit de ses contacts avec les nations civilisées d'Orient et d'Occident⁹⁶

Dans cette perspective, l'œuvre d'Albert Cossery participe de l'esprit égyptien. Le premier élément énoncé par Taha Hussein constitue l'essentiel du climat Cossérien ; au dernier, Albert Cossery doit son expression francophone. Quant au second, il doit une bonne part de son expression : nous avons vu que ses dialogues, surtout, devaient au dialecte égyptien. Ce second élément est bien présent aussi en tant que civilisation à laquelle Cossery ne manque jamais de dire son attachement.

A travers la langue qu'il a choisie, *le français malheureusement*, dira-t-il, et à travers les thèmes humains et humanistes abordés, Albert Cossery participe aussi à l'universalité. La contradiction entre contenu et âme égyptienne d'un côté, et expression francophone de l'autre, ne peut se résoudre que dans l'affirmation d'une certaine universalité. Pas dans le sens où l'œuvre peut être lue et comprise par tout le monde, mais dans le sens où le contenu même de cette œuvre, fondé sur un particularisme précis (l'Égypte), se dépasse et se transcende en faisant de son fond une possible conception de vie universelle (Pensons, par exemple, au minimum vital).

⁹⁶ TAHA Hussein, Extrait de Foussoul fi al Adab wa'l naqd (فصول في الادب و النقد) in : *Au-delà du Nil* (C'est nous qui avons traduit)

Depuis Paris où l'auteur a vécu plus de soixante ans, Cossery se souvient de l'Égypte. Il vit comme s'il était en Égypte, loin de toute organisation, emprise, sécurité sociale, etc. Il parle de l'Égypte en essayant de faire découvrir les valeurs souvent ignorées ou cachées derrière les idées préconçues, non à la manière d'un fanatique chauvin qui ne saurait croire qu'en la valeur de son pays, mais en amoureux exclusif. D'ailleurs, à travers l'étude que nous venons de mener, nous pouvons confirmer que le fanatisme, qui ne peut exister sans sérieux, est certainement la notion la plus éloignée de sa personne.

Un écrivain d'Orient, non un écrivain orientaliste.

Par son attachement à l'Égypte profonde, Cossery a évité, tout le long de son œuvre, tout aspect exotique ou folklorique, tout aspect orientaliste, dans le sens qu'a voulu donner à ce mot Edward Saïd dans son ouvrage *L'orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*. Les mérites d'Albert Cossery, dit Georges Henein, sont nombreux. Le plus grand à mes yeux est d'avoir surmonté la tentation du pittoresque et de nous avoir épargné les inévitables scènes folkloriques auxquelles croient devoir sacrifier les écrivains qui traitent de l'Orient. Lorsque Cossery parle de quelqu'un qui fume la "ghoza", il ne cherche pas à centrer l'attention sur ce détail ni à en tirer une diversion distrayante ; on peut impunément remplacer le mot "ghoza" par le mot "pipe" sans rien changer à la tonalité du récit. Aucun folklore ne conduit au secret des êtres (...) On a quelque raison de se demander pourquoi un romancier français parvient – avec *Les conquérants* et *La condition humaine* – à la fois à se situer en Chine et à transcender la Chine, tandis qu'à la seule exception de Cossery, les écrivains d'Égypte qui puisent leur matière première à même leur pays, se contentent de nous offrir des pages orientales plus ou moins réussies mais dont l'intérêt dépasse rarement l'optique touristique⁹⁷

Cossery, dans l'ensemble de son œuvre, n'utilise pas le mythe, n'emploie pas le préjugé. Si, par exemple, il veut parler de la paresse, il n'évoquera pas "la paresse orientale millénaire", mais il puisera ses personnages dans la réalité et la spécificité

⁹⁷ Henein, Georges, "L'apport d'Albert Cossery", in : *Calligrammes*, Le Caire, 1956, p.20

de l'Égypte contemporaine. Il ne fera pas parler l'Occident à la place de ses personnages, mais leur donne plutôt la parole quel que soit leur niveau mental, intellectuel ou social. C'est au lecteur de les comprendre, de se mettre à leurs portées, et non à lui de les transformer en personnages immédiatement compréhensibles à n'importe quel lecteur oriental ou occidental⁹⁸.

En ce sens, Cossery n'est pas un "conteur oriental", comme le répètent certains critiques. Il est un écrivain de l'Orient, du Machrek, plus précisément de l'Égypte, peut-être plus précisément encore de l'Égypte où il a vécu, c'est-à-dire de la seconde moitié de l'entre-deux-guerres, et qui correspond pour lui à l'illustration de sa conception de la vie.

Cossery aurait été conscient de ce danger de folklorisme pour un écrivain égyptien s'exprimant en français ? De toute façon, il a pris la précaution de dénoncer l'"exotisme" dès sa première œuvre. Cette première dénonciation intervient de manière très dure, d'une manière crue, *réaliste*. Il s'agit de la présentation de la ville européenne dans *Les hommes oubliés de Dieu* :

(...) Les colporteurs, les mendiants, les petits ramasseurs de mégots, les lépreux et les aveugles, et toute la tribu des errants qui ne parvenaient pas à mourir parce qu'on mettait beaucoup de temps à les tuer. Cette vermine venue là donner à la ville européenne son cachet d'Orient bariolé, était nombreuse. Une nourriture bénie pour des yeux de touristes. (*Les hommes oubliés de Dieu*, p.53)

La deuxième dénonciation, qui passe par la notion de *pittoresque*, pourrait apparaître contradictoire à la première si l'on ne savait que la question reste toujours la même : faut-il s'efforcer de satisfaire le projet préalable du regard occidental ou bien plutôt rester authentiquement soi-même, au risque de gêner :

- Tu veux nous faire passer pour des saltimbanques ? Nous ne voulons pas nous déguiser en saltimbanques pour avoir le droit de vivre.

⁹⁸ Albert Cossery est à l'opposé de Lawrence Durrell qui fait de son *Quatuor d'Alexandrie* une œuvre d'exotisme où il ne décrit que certains groupes sociaux bien déterminés, pour la plupart des étrangers, la population égyptienne n'existant dans l'œuvre que par l'intermédiaire du regard souvent méprisant des individus formant ces groupes.

Ce que l'on nous donne, il faut que nous l'obtenions par des moyens dignes et réels. Veux-tu croire que nous sommes heureux ? Il faut que nos enfants apparaissent tels qu'ils sont en réalité, c'est-à-dire immondes et crasseux et qu'ils traînent dans les rues comme de vivants reproches. Il faut que le monde nous craigne et qu'il sente monter autour de lui l'odeur nauséabonde de notre énorme misère.

- J'ai pensé, dit Gad, qu'un certain pittoresque faciliterait amplement les affaires.

- Nous ne voulons pas servir d'élément pittoresque. Le pittoresque doit périr. Nous voulons être un peuple réel, un peuple qui souffre et dont les blessures sont apparentes et tangibles.

(*Les hommes oubliés de Dieu*, p.91)

Nous ne résistons pas à reprendre cette belle phrase par laquelle nous aurions aimé que la nouvelle se termine (plutôt que par un appel plus ou moins forcé à la lutte sanglante) certainement fondée et juste de propos, mais qui casse un peu l'image de cette *civilisation aveugle et aveuglante*

Ils approchent de la ville. Les réverbères se font plus nombreux et plus éclatants. La civilisation se fait sentir comme ça, aux lumières qu'elle prodigue autour d'elle pour aveugler les gens.

(*Les hommes oubliés de Dieu*, p.92)

Ajoutons que si Cossery avait été un écrivain folkloriste, il aurait certainement été beaucoup plus lu, et malgré l'insistance des critiques à le ranger parmi les conteurs orientaux, il semblerait que le public ne s'y soit pas tellement laissé prendre. Cossery, finalement, n'est pas d'une lecture aussi simple. La simplicité de son propos, étant une simplicité de second degré, n'est accessible qu'à celui qui est capable de la découvrir.

La simplicité, la nudité dont il parle, qu'il recherche, qu'il propose comme conception de vie, n'est pas un pur et simple *retour à la nature*, c'est une nudité, une simplicité *aristocratique*, qui finalement n'apparaît qu'à ceux qui ont eu la possibilité, à un certain moment, de vivre dans un certain confort intellectuel sinon matériel et qui donc ont eu cette chance, ensuite entretenue par eux, de pouvoir

découvrir et apprécier le confort possible de la nudité. Pour se payer le luxe d'une riche méditation oisive, il faut d'abord passer par une certaine accumulation intellectuelle et bien sûr, par la satisfaction des besoins matériels élémentaires, alors, on peut considérer cette dernière satisfaction comme suffisante au bonheur de l'homme.

La paix de la simplicité ne se goûte que si l'on a eu les moyens de prendre conscience de la complexité. Le lecteur d'Albert Cossery, s'il veut l'apprécier, doit être capable d'un tel parcours.

Albert Cossery, un écrivain de la vie.

Albert Cossery est un homme dont le seul intérêt dans la vie fut de vivre. Vivre l'a beaucoup plus intéressé qu'écrire. Il n'a écrit que parce qu'il ne pouvait faire autre chose comme il dit lui-même ; parce que c'était la seule façon pour lui de proclamer son amour de la vie, sans que cela ne l'empêche de vivre.

Pas de méditation sur la mort, chez Cossery.

Si l'on excepte les quelques images dures des premières œuvres, et qui évoquent des morts toujours prochaines et non en acte, largement compensées par de terribles appels à la vie, si l'on excepte la mort violente de Taher, mais qui n'apparaît pas en tant que telle, la mort du notable dans les toilettes du casino, tout de suite mise au service de la dérision, si l'on excepte enfin la mort de l'étudiant Samaraï qui semble avoir été puni pour ne pas avoir su *vivre*, nous avons, dans toute l'œuvre, une seule mort en acte. Il s'agit de la mort d'Arnaba dans *Mendiants et Orgueilleux* ; elle est présentée comme une *erreur*, tout de suite éliminée du propos romanesque, en aucune façon prolongée par un quelconque commentaire sur la mort.

Cossery n'aime pas parler de la mort, ni s'interroger dessus. Certes elle existe, elle fait partie de la vie, mais le problème n'est pas celui de mourir. Le problème reste de savoir et de pouvoir vivre. Au fond, Cossery n'a pris qu'une seule chose au sérieux dans la vie, c'est la vie elle-même. Il ne désavouerait pas le chant à la gloire de la vie du poète Nazim Hikmet :

Sur la vie

La vie n'est pas une plaisanterie

Tu la prendras au sérieux,

Comme le fait un écureuil, par exemple,
Sans rien attendre du dehors et d'au-delà.
Tu n'auras rien d'autre à faire que de vivre.
La vie n'est pas une plaisanterie,
Tu la prendras au sérieux,
(...)
Mais au sérieux à tel point
Qu'à soixante-dix ans, par exemple, tu planteras des oliviers
Non pas pour qu'ils restent à tes enfants
Mais parce que tu ne croiras pas la mort
Tout en la redoutant
Mais parce que la vie pèsera plus lourd dans la balance⁹⁹.

La lucidité parfois presque cruelle, et permanente de Cossery, n'a qu'un seul recours possible : l'humour et la dérision qui, dans leur aspect purement positif, deviennent le rire et la joie. Nous nous souviendrons toujours de cette phrase : *la vraie valeur pour Yeghen se mesurait à la quantité de joie contenue dans chaque être*. A partir de cette joie, toute haine devient inutile, inopportune ; celui qui se prend au sérieux pourrait confondre haine et dérision. Celui qui sait lire Cossery, ne pourra s'y méprendre.

Il resterait à nous demander quel serait la postérité de l'oeuvre d'Albert Cossery ? A la question : Quel sera l'avenir de l'oeuvre d'Albert Cossery, posée à l'écrivain par Michel Mitrani dans sa *Conversation*¹⁰⁰, l'auteur a répondu ainsi : *Je n'envoie aucun message, quel qu'il soit (...) Mes œuvres ne sont que des symboles qui peuvent être compris ou non, et si un seul lecteur me comprend, cela me suffit et me satisfait parfaitement.*

⁹⁹ HIKMET Nazim, Anthologie poétique (Poèmes traduits du turc), Paris, Temps Actuels, 1982, p.107

¹⁰⁰ Conversation avec Albert Cossery, op. cit. (p.36)

Propos qui nous rappellent ces mots de Baudelaire (son premier modèle) terminant le deuxième projet de préface aux *Fleurs du mal* :

Je me suis arrêté devant l'épouvantable inutilité d'expliquer quoi que ce soit à qui que ce soit. Ceux qui savent me devinent, et pour ceux qui ne peuvent ou ne veulent pas comprendre, j'amoncellerais sans fruit les explications¹⁰¹

En ce qui concerne le propos de Cossery, faut-il y voir une attitude d'orgueilleuse modestie qui préviendrait une éventuelle question sur l'absence de large popularité ? Peut-être, mais pas seulement. Il y a aussi cette nécessité, chez Albert Cossery, d'établir des liens personnels entre les hommes afin de pouvoir les voir et les aimer. Albert Cossery préférerait un seul lecteur capable de comprendre, à des centaines de milliers de lecteurs de contes orientaux. En somme, son prosélytisme est plus qualitatif que quantitatif.

Par ailleurs Albert Cossery nous disait : *Si j'étais traduit en arabe, je serai le meilleur écrivain arabe*. Non par orgueilleuse modestie cette fois, non plus par simple vanité, à moins que nous appelions telle son ironique arrogance. Ce serait alors avec une pointe aigüe de nostalgie de cette terre qui lui a permis de découvrir et de développer son talent, et sur laquelle, aujourd'hui, il est presque inconnu.

Albert Cossery n'existe presque pas dans l'Égypte d'aujourd'hui. Mais ailleurs, en est-il réduit au lecteur unique auquel lui-même faisait allusion ? Nous ne le croyons pas. Grâce à l'éditrice Joëlle Losfeld à qui il a offert gracieusement les droits de son œuvre complète, ses textes ont été réédités, en ouvrages séparés et en œuvres complètes sur deux tomes. Depuis, et grâce à un intérêt journalistique, médiatique et académique, l'œuvre d'Albert Cossery est découverte par un lectorat de plus en plus large et passionné.

¹⁰¹ BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Atlantic éditions, 2007, p.11.

BIBLIOGRAPHIE

I-ŒUVRES DU CORPUS :

- COSSERY Albert, *Les morsures*, Imp. Karouth et Cie, Le Caire, 1931.
- COSSERY Albert, *Les hommes oubliés de Dieu*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 1994 (Première édition en 1941)
- COSSERY Albert, *La maison de la mort certaine*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 1994 (Première édition en 1944)
- COSSERY Albert, *Les fainéants dans la vallée fertile*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 1999 (Première édition en 1948)
- COSSERY Albert, *Mendiants et orgueilleux*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 1994 (Première édition en 1955)
- COSSERY Albert, *La violence et la dérision*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 1993 (Première édition en 1964)
- COSSERY Albert, *Un complot de saltimbanques*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 1997 (Première édition en 1975)
- COSSERY Albert, *Une ambition dans le désert*, Paris, Joëlle Losfeld, Collection Arcanes, 2000 (Première édition en 1984)

II- AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES :

- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, PUF, 1999.
- BECKETT Samuel, *L'innommable*, Paris, Editions de Minuit, 2004
- CAMUS Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1962.
- CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1972.
- CAMUS Albert, *La peste*, Paris, Gallimard, 1977.
- CELINE Louis Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 2010.
- CELINE Louis Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris, Folio, 2012
- CHEDID Andrée, *Le sixième jour*, Paris, Gallimard, 1928
- DURELL Lawrence, *Le quatuor d'Alexandrie*, Livre de poche, 2002.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les frères Karamazov*, Paris, Galimard, 1996
- GOGOL Nicolas, *Les âmes mortes*, Paris, Gallimard, Folio classiques, 1998.

- GONTCHAROV Ivan, *Oblomov*, Moscou, Edition du Progrès, 1972.
- HIKMET Nazim, *Anthologie poétique (poèmes traduits du turc)*, Paris, Temps actuels, 1982.
- HUSSEIN Taha, *L'arbre de la misère*, Le Caire, Dar Al-Maaref, 1964
- HUSSEIN, Taha, *Adib ou l'aventure occidentale*, Paris, Archipel, 1992
- MALRAUX André, *Les conquérants*, Paris, Grasset, 2005
- MALRAUX André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 2017.
- MAHFOUZ Naguib, *Zuqaq El Midaqq*, Le Caire, Maktabat Misr, 1987
- MAHFOUZ Naguib, *La trilogie du Caire*, Al Ahram, 1990
- MAHFOUZ Naguib, *Le mendiant*, Paris, Actes sud, 2002
- NIETSCHE Friedrich, *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard (idées), 1974.
- NIETSCHE Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Mercure de France, 1974.
- PLATON, *Livre II de la République (Le mythe de la caverne)*, Paris, Ellipses, 2008.
- SAINT-EXUPERY Antoine de, *Le petit prince*, Paris, Folio junior, 2007.

III- OUVRAGES SUR L'EGYPTE ET LA LITTERATURE EGYPTIENNE

- AMIN Samir, *La nation arabe – nationalisme et luttes de classe*, Paris, Edition de Minuit, 1977.
- CHRETIEN Maxime, *Histoire de l'Egypte moderne*, Paris, PUF, 1950.
- EL SAADAoui Naouel, *La face cachée d'Eve : Les femmes dans le monde arabe*, Paris, Edition des femmes, 1983
- ESPINOSE Raymond, *Albert Cossery, philosophe, une éthique de la dérision*, Mone-de-Marsan, Editions interuniversitaires, 1997.
- FARHI Ibrahim Et. Al. *L'Egypte que j'aime*, Paris, Sun édition, 1972
- FARGEON Raoul, *Silhouettes d'Egypte. Lettrés et mondains du Caire*, Alexandrie, Editions Orient, 1931.
- HUSSEIN Taha, *L'aventure de la culture en Egypte*, 1938 (Consulté en version PDF sur internet)

- KALISKY René, *Le monde arabe à l'heure actuelle*, Verviers, Marabout université, 1974.
- KOBER Marc et Al., *Entre Nil et sable : Ecrivains d'Egypte d'expression française (1920-1960)*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1999.
- LICHTENBERGER Marguerite, *Ecrivains français en Egypte contemporaine de 1870 à nos jours*, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1934.
- LUTHI Jean-Jacques, *Introduction à la littérature d'expression française en Egypte*, Paris, Edition de l'école, 1974.
- LUTHI Jean-Jacques, *Le Français en Egypte, essai d'anthologie*, Liban, Maison Naaman, 1981.
- LUTHI Jean-Jacques, *Regard sur l'Egypte au temps de Bonaparte*, Paris, l'Harmattan, 1999.
- MOSCATELLI Jean, *Poètes en Egypte, Anthologie, Alexandrie*, Edition du commerce, 1955.
- PARRIS David L., *Albert Cossery montreur d'hommes*, Bern, Peter Lang, 2009.
- PUECH-BARRERA Charles, *Sous ton ciel bleu*, Le Caire, Impressions d'Egypte, 1934
- SAMI Ali, *Le haschisch en Egypte, Essai d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Payot, 1971.

IV- OUVRAGES THEORIQUES

- ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida, Editions du Tell, 2002.
- BAN DE WALLE Boris, *L'humour dans la littérature et l'art de l'ancienne Egypte*, Leiden, Pub. Université de Liège, 1969.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972
- BERTHELOT Sandrine, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870)*, Paris, Honoré Champion, 2004.

- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1930.
- FOULQUIE Paul, *L'existentialisme*, Paris, PUF, 1973
- HABACHI, René, *Orient, quel est ton occident ?* Paris, le Centurion, 1969.
- HAMON Philippe, *L'ironie littéraire, Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- LAFARGUE, Paul, *Le droit à la paresse*, Paris, Maspero, 1972
- JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie, Paris, Flammarion, 1963.*
- MICHEL, Jacqueline et Al., *L'art du décentrage dans la poésie et le roman contemporain*, Paris, Publisud, 2009.
- MIRAUX Jean-philippe, *Le personnage de roman, genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan, 1997.
- SCHLOEZER, Boris de, *Gogol*, Paris, Plon, 1985.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- SAID, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997
- THUILE Henri, *Littérature et Orient*, Paris, A. Messein, 1921.
- VIATTE Auguste, *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Nathan, 1980.

V- ARTICLES

- AUBIER Dominique, "La maison de la mort certaine", in : *Les nouvelles littéraires* du 08/07/1988
- BIFFON JEAN-LUC, "LE MONDE ... SELON ALBERT COSSERY", PROPOS MIS EN LIGNE LE 19 MAI 2003 SUR WWW.LIRE.FR.
- BORNECQUE JACQUES-HENRY, "LES LETTRES EGYPTIENNES" IN : *LA NOUVELLE REVUE DES DEUX MONDES*, N°12, 1973
- CHONEZ CLAUDINE, "LES OUBLIES D'ALBERT COSSERY" IN : *LES NOUVELLES LITTERAIRES* DU 13/07/1984.

- FENOGLIO IRENE, "ALBERT COSSERY : UNE RECHERCHE D'AUTHENTICITE" IN : LES CAHIERS DE CHABRAMANT N° 3-4, 1986.
- FENOGLIO IRENE, "DEFENSE ET ILLUSTRATION DE L'EGYPTIENNE" IN : BULLETIN DE CEDEJ, DOSSIER 2, 1988.
- FENOGLIO IRENE, "LE FRANÇAIS EN EGYPTÉ. UN CAPITAL DE DISTINCTION" IN : *BULLETIN DE CEDEJ*, DOSSIER 2, 1988
- FENOGLIO IRENE, "L'ACTIVITE CULTURELLE francophone au Caire durant l'entre-deux-guerres, du paradoxe à la contradiction" in : *D'un Orient l'autre, les métamorphoses successives des perceptions et connaissances*, Paris, Editions du CNRS, 1991.
- FENOGLIO Irène, "Le choix d'une langue étrangère, enjeu non modique d'un mode de fonctionnement social : la mode du français en Egypte", Strasbourg, Tradisis, GALLEY MATHIEU, "ROMANS A L'ORIENTALE" IN : REVUE ARTS N°984 DU 9 AU 15/12/1964 *LITTERATURE ET COLONIALISME : L'EGYPTE DANS LA LITTERATURE FRANÇAISE*. FASCICULE DES CAHIERS DE CONTRE ENSEIGNEMENT PROLETARIEN N°20 – PARIS – MARS 1936
- HENEIN Georges, "L'apport d'Albert Cossery" in : *Calligrammes* reproduit dans *Le monde des livres* (en ligne), 26/06/2008
- HUSSEIN Taha, Extrait de Foussoul fi al Adab wa'l naqd (فصول في الادب و النقد) in : *Au-delà du Nil*, Août 1967
- HUSSEIN Taha, "La France et l'Egypte", in : *Revue des conférences françaises en Orient*, 1953.
- LAROUÏ FOUAD, "LE CAIRE DANS LE COEUR" IN : *JEUNE AFRIQUE PARULE* 22 JANVIER 2000.
- *LES LETTRES FRANÇAISES* N° 120 DU 09/08/1946 ET N°167 A 171 DES 01, 08, 13, 20 ET 27/08/1947
- LUTHI Jean-Jacques, "Cinquante ans de littérature d'expression française (1934-1984)" in : *Bulletin de l'atelier d'Alexandrie*, n°6, Alexandrie, 1985.

- MILLER HENRY, BOUSQUET JOE, MESCASBLE GUILLAUME, "ENTREREN AVEC ALBERT COSSERY" IN : *REVUE LITTERAIRE TRIMESTRIELLE*, N° 07, EDITION ŒIL DE BŒUF, 1995.
- MITRANI Michel, *Conversation avec Albert Cossery*, Paris, Joëlle Losfeld, 1995
- SALEH Ragaa Yacout, "Un romancier égyptien de langue française" in : *Culture française* n°2, Été 1964
- SIMON Pierre-Henri, " La violence et la dérision par Albert Cossery" in : *Le monde* du 18/11/1984

VI- THESES ET MEMOIRES

- FENOGLIO Irène, *Albert Cossery : écrivain égyptien de langue française et d'expression égyptienne*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Paris IV, 1984.
- HAMITOCHE Tounsia, *La dérision comme contre-pouvoir dans La violence et la dérision d'Albert Cossery*, mémoire de master, Blida, Université Blida2, 2016.
- KHATEB Louis, *L'univers romanesque arabophone de Naguib Mahfouz et francophone d'Albert Cossery. Deux écrivains égyptiens de sensibilité différentes*, Université de la Sorbonne, Paris IV, 1996.
- LUTHI Jean-Jacques, *La langue française d'Égypte : approches socio lexicales*, Université de Paris III, 1979.
- MAHMOUD Marwa, *Albert Cossery : une œuvre deux mondes*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, 2006.
- MONTANT Sandra, *Albert Cossery : une écriture de la dérision*, Université de la Sorbonne, Paris IV, 1992.
- MOULFI Walid, *L'esthétique de la misère dans Les hommes oubliés de Dieu d'Albert Cossery*, Mémoire de master, Blida, Université Blida2, 2019.

- PEDRA Jacques, *Du tragique à la dérision : ou l'itinéraire initiatique de l'orient misérable d'Albert Cossery*, Université de Perpignan, 1982.
- SEDDIKI Karima, *Lecture d'une œuvre : les fainéants dans la vallée fertile d'Albert Cossery*, mémoire de master, Blida, Université Blida2, 2012.

VI- FILMOGRAPHIE

- Jacques Poitreneaux, *Mendiants et orgueilleux*, France, Fiction, 1971, 90 minutes
- Samy Pavel, *La maison de la mort certaine*, Belgique, Fiction, 75 minutes.
- Asma El Bakri, *Mendiants et orgueilleux*, France/Egypte, Fiction, 1991, 92 minutes.
- Asma El Bakri, *La violence et la dérision*, France/Egypte, Fiction, 2004, 90 minutes.

VII- BANDES DESSINEES

- *Mendiants et orgueilleux*, scénario Cossery, dessin Golo, Casterlan, 1991.
- *Un complot de saltimbanques*, scénario Cossery, dessin Golo, Dargaud, 2003.

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	3
REMERCIEMENTS	5
RÉSUMÉS	6
INTRODUCTION	11
PREMIERE PARTIE.....	32
UNE FRESQUE EN CONSTRUCTION.....	32
CHAPITRE 1 : LA PAROLE AUX OUBLIES	41
1- Les nouvelles événementielles.....	43
a. Le facteur se venge	44
b. Le coiffeur a tue sa femme	48
c. Danger de la fantaisie.....	56
d. Les affamés ne rêvent que de pain	59
2- Une nouvelle dépourvue d'événements : La jeune fille et le haschache ...	65
3- La maison de la mort certaine, le premier roman	69
CHAPITRE 2 : DESILLUSION OU ILLUMINATION.....	80
1- Une famille étrange	82
2- Une œuvre symbolique	91
CHAPITRE 3 : POUR UN ELITISME DE L'INTELLIGENCE	99
1- Mendiants et orgueilleux, le prestige par le choix de la misère.	100
2- La violence et la dérision, ou la paresse anarchiste	123
3- Un complot de Saltimbanques : un activisme politique paradoxal	134
4- Une ambition dans le désert : Ressassement ou renouvellement	154
DEUXIEME PARTIE	174
UNE VERITABLE COMEDIE HUMAINE	174
CHAPITRE 1 : L'UNIVERS DE L'ŒUVRE	175
1- Une œuvre de la cité	176
2- Le paysage romanesque	179
CHAPITRE 2 : L'ORGANISATION SOCIALE	185
1- Une vision particulière du pouvoir.....	186

2- Une vision certaine de l'homme	198
3- Les femmes : Un monde de dépendance fermé	205
4- Qu'en est-il de l'enfant ?	217
CHAPITRE 3 : DES CONSTANTES DANS LEUR EVOLUTION.....	223
1- Un authentique savoir vivre.....	224
a. Vivre sans dignité	227
b. Vivre sans ambition	232
2- Pour une éthique de la liberté.....	237
a. Rendre possible la fraternité	238
b. Être et avoir.....	242
3- Marginalités et écarts	243
a. Paresse et oisiveté	244
b. Loisirs et civilisation	246
c. Pauvreté et dénuement	250
CHAPITRE 4: L'HUMOUR DANS TOUTES SES FORMES	256
1- Une tradition populaire : l'humour inoffensif et ambiant	257
2- L'ère du sarcasme : l'humour défensif	262
3- La dérision, art de l'élite : l'humour offensif	264
CONCLUSION	275
BIBLIOGRAPHIE	288
TABLE DES MATIERES	296