

L'ironie de Cossery, ou le paradoxe de l'arabesque

« Car celui qui connaît deux langues connaît forcément deux cultures, donc le passage difficile de l'une à l'autre et la douloureuse relativisation de l'une par l'autre. » Nancy Huston

Introduction

Albert Cossery passe pour l'un des écrivains francophones dont l'œuvre, peu abondante par ailleurs, est marquée au coin de l'ironie. Cette particularité – assez rare quand la littérature francophone avait du mal à prendre ses distances avec un discours militant, didactique ou parfois ethnologique – nous pousse à nous interroger non seulement sur le fonctionnement de l'ironie cossérienne mais aussi sur sa généalogie.

Postulat : du moment qu'on se situe sur le plan de l'énonciation littéraire, humour et ironie participent d'une analogue mise à distance, même si mobiles et finalités ne se confondent pas ; on ne s'arrêtera donc pas aux subtilités qui les dissocient. Cependant, du point de vue du lecteur, on peut distinguer deux états de cette ironie : celle manifeste car accompagnée de mille indices plus ou moins transparents, et une autre plus indirecte, plus discrète et qui peut se muer en malentendu (ou non attendu, car on n'entend que ce qu'on attend !), qui nous rappelle qu'après tout (ou avant ?), l'ironie est aussi une question de lecture, d'interprétation. Qu'est-ce qui nous interdirait, en effet, de faire une lecture ironique d'un texte dont l'auteur n'avait en vue que le sens littéral ?

Je conduirai ma réflexion suivant deux axes : le premier concerne le plan micropragmatique ou la manifestation polyphonique de l'ironie, le second s'attachera à étudier l'œuvre de Cossery en tant que discours littéraire en relation avec d'autres « lieux » culturels. Que ce soit le premier axe ou le second, ils s'intègrent à mon sens dans une posture¹ auctoriale qui englobe la vie même de Cossery comme construction (ou si l'on veut une mise en scène du Soi-auteur) congruente au discours ironique du texte cossérien².

Avant d'entreprendre l'analyse de l'ironie cossérienne, il me semble utile de préciser le sens du mot arabesque dans le titre de cette communication, un mot qu'on pourrait être tenté de

¹ Posture au sens défini par Jérôme Meizoz dans « 'Postures' d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) » : « cette notion permet une mise en relation du champ littéraire, de l'auteur et de la singularité formelle des textes. », article publié le 04/09/2004, par Vox-poetica, <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html>.

saisir dans le sens des Romantiques (Schlegel) ; pour ma part, sans exclure totalement cette acception, c'est plutôt la polysémie du terme qui m'a retenue. Disons qu'il est à prendre au sens métaphorique de « sinuosité, détour », et qu'il se rapporte à la « fantaisie de l'imagination [ou] du style d'un écrivain³ ». L'utilisation de ce terme est portée également par le sens étymologique de « ce qui est propre aux arabes », ou encore ce qui se fait « à la manière arabe⁴ ».

Un thème récurrent

Bien que la facture ironique soit partout présente dans les textes de Cossery, nous aimerions attirer l'attention sur un texte qui nous semble particulièrement représentatif de la poétique cossérienne : *La violence et la dérision* (1964)⁵ ; en effet, un excès paradoxal marque l'écriture par l'annonce métadiscursive et la présence massive des isotopies renvoyant à différentes modalités de la distance : rire et ironie.

Ce roman, dont le titre signale à lui seul tout un programme agonique, met en scène de gais marginaux qui décident que la meilleure façon de lutter contre la tyrannie est de la tourner en dérision : ils s'attaqueront donc au gouverneur tyrannique en inondant la ville de tracts et d'articles de presse dithyrambiques à sa gloire.

« 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 Heykel avait résolu d'exploiter. L'astuce consistait à suivre le mouvement et à surpasser dans leur sottise les plus acharnés de tous les thuriféraires.⁶ »

L'auteur multiplie les annonces de cet esprit léger et rieur ; la surdétermination thématique institue l'ironie en pacte de lecture, voire en véritable manifeste : la dérision, qui est le versant pragmatique de l'ironie, est présentée comme la seule arme efficace contre la violence. Sourires et farces « des révolutionnaires narquois et pleins d'humour », (p. 17) et rires convulsifs de personnages adjuvants, « attitude hautement dédaigneuse » des meneurs qui « ricanent » et « tournent en dérision [les ordres du gouverneur] » (p. 16), le tout en une « joyeuse conspiration » (*ibid.*).

² J. Meizoz distingue deux dimensions de la posture auctoriale : une discursive (éthos discursif) et une non discursive (conduite auctoriale affichée). *Loc. cit.*

³ *Trésor de la langue française informatisé*, Paris, CNRS Éditions, 2004, s. v.

⁴ *Ibid.*

⁵ Paris, Éd. J. Losfeld, (1993) 2000. Désormais *V.D.*

⁶ *V. D.*, p. 34.

La glose ostentatoire de l'ironie et du rire fait pendant à un traitement simplifié des personnages, simplicité qui est, au reste, la règle dans tous les romans et nouvelles de Cossery. Les personnages sont, en effet, présentés selon un schéma binaire : ironistes et rieurs, d'un côté, et sérieux, de l'autre ; ou encore les détenteurs de pouvoir et les besogneux d'un côté, et de l'autre, ceux qui leur opposent une paresse joyeuse et méprisante. On a parfois été déconcerté par cette simplicité, ce à quoi Cossery répond dans un entretien avec Michel Mitrani :

« Je ne suis pas un écrivain compliqué. On ne peut pas le dire de moi. C'est pourquoi, pour cette simplicité, on ne pense pas que c'est profond ; parce que vous savez, pour les critiques... plus un livre est illisible, plus il est profond.⁷ »

Au lieu de mettre cette simplicité de construction des personnages et cette ostentation méta-discursive de l'ironie et du rire sur le compte d'un style « un peu court »⁸, je pencherais plutôt pour une défiance à l'égard du "style", une recherche d'une espèce de degré zéro de l'écriture qui correspond au ton voulu par Cossery⁹ et par les choix idéologiques qui transparaissent à travers son œuvre.

Origine de l'ironie cossérienne : une égyptianité revendiquée

Bien qu'il ait choisi de vivre à Paris, et cela depuis plus d'une cinquantaine d'années, Cossery n'a de cesse de revendiquer son égyptianité et celle de ses personnages. Cela se manifeste de façon plus particulière à travers les dialogues qui sont en fait une succession de transpositions de l'arabe égyptien au français¹⁰. Ce parler fictif, oralité recréée, outre qu'il constitue une espèce de parlure haute en couleurs reconduit également les clichés et les stéréotypes¹¹ d'une société. Nous ne occuperons ici que de ceux dont le traitement ironique conforte notre hypothèse.

Le double tropisme¹² ou paradoxe de l'arabesque contrariée

⁷ Michel Mitrani, *Conversation avec Albert Cossery*, Paris, Éd. J. Losfeld, 1995, p. 103.

⁸ Foulad Yeghen, cité par Daniel Lançon dans « Fortune et infortune du champ littéraire au Caire », *Entre Nil et sable, les écrivains d'expression française en Egypte. 1920-1960*, dir. Marc Kober et Daniel Lançon, Paris, CNDP, 1999, p. 39.

⁹ J. Meizoz rappelle la définition du ton donnée par C. F. Ramuz : « [Le ton,] c'est un parti, pris une fois pour toutes, de ne voir ce sujet que sous un certain angle. » (« Le ton », *Journal de Genève*, 9 mai 1912, p. 1), *loc. cit.*

¹⁰ Sur l'effet de cette transposition voir Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette supérieur, 1995, p. 142-146.

¹¹ Pour la précision de ces termes, je me suis référée au travail de Ruth Amossy et d'Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan Université, 1997.

¹² Au sens que donnent à ce mot Valéry ou Sarraute, avec cette nuance que les pôles d'attraction qui exercent leur force sur le sujet font que celui-ci, plus ou moins consciemment, résout les oppositions en lui en conjuguant les effets de la dualité.

Selon Philippe Hamon, « la métaphore (ou ses variantes plus « expansées », l'analogie ou la comparaison) est certainement le signal, le lieu, et le véhicule privilégié de l'ironie¹³ ». De son côté, Cossery fait un usage notable de la comparaison, par rapport à la métaphore, et ces comparaisons tirent parfois leur originalité de la transposition littérale de l'égyptien en français. La fonction de la comparaison à visée satirique est de mettre face à face deux domaines de référence *a priori* opposés, double tropisme qui permet par le biais de cette tension d'interroger le réel (tel qu'il est représenté dans le texte).

Dans *Une ambition dans le désert*¹⁴, Samantar, le personnage principal, regrette l'effet du « despotisme industriel » sur l'environnement :

« Il lui suffisait de tourner la tête pour distinguer à travers la brume de chaleur – plantée dans le désert comme une statue de la dérision – l'armature métallique d'un derrick pourrissant au soleil. Dans les vibrations de l'air chauffé, il ondoyait à la façon d'une danseuse aux déhanchements lascifs, sortie des sables par la grâce d'un magicien.¹⁵ »

La comparaison de la dernière phrase condense en elle tous les éléments de la fonction ironique : présentée sous forme de monologue intérieur rapporté (Dorrit Cohn¹⁶), comme le suggère le verbe « distinguer » (point de vue du personnage Samantar), elle associe des domaines de référence totalement opposés (derrick/danseuse et, indirectement, rationalité liée à l'utilisation de la technologie vs pensée magique). Si le complément circonstanciel « à travers la brume de chaleur » motive cette comparaison audacieuse, il n'en constitue pas moins un prisme qui souligne l'incongruité de la présence d'un tel engin dans le désert oriental. L'arabesque chorégraphique (déhanchements lascifs) en suggère une autre, celle d'une vision fantaisiste qui associe des éléments hétérogènes, à la manière dont Man Ray affuble un fer à repasser de pointes¹⁷. De plus cette association incongrue vise également une certaine vision clichéïque de l'Orient et de ses danseuses. L'ironie ici passe par la ré-énonciation du stéréotype – qui en est aussi la dénonciation.

Si l'ironie cossérienne s'en prend à l'exotisme facile et à la fascination pour une technologie inappropriée, elle n'en ménage pas moins la naïveté du peuple égyptien tel qu'il est représenté dans l'univers romanesque.

¹³ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, p. 105.

¹⁴ Paris, Éd. J. Losfeld, 2000. Désormais *AD*.

¹⁵ P. 15. C'est moi qui souligne.

¹⁶ *La transparence intérieure, modes de représentations de la vie psychique dans le roman*, tr. Alain Bony, Paris, Seuil, 1981, p. 121-164.

¹⁷ P. Hamon, *op. cit.*, p. 68.

Examinons l'exemple suivant relevé dans *Les Fainéants dans la vallée fertile*¹⁸ : « Quels sont les parents, dis-moi, qui ne seraient pas fiers de donner leur fille à un homme atteint d'une maladie aussi reluisante ». On relèvera le quasi-oxymore « maladie reluisante » qui fait allusion à un préjugé populaire selon lequel la maladie en question, le diabète, ne peut être que la maladie des riches, puisqu'il est associé dans cet imaginaire populaire à la consommation du sucre (en arabe le diabète se dit *sukkarî*, littéralement « sucré »). Or seuls les gens aisés ont longtemps eu la possibilité de consommer des aliments sucrés, considérés comme un luxe. L'auteur l'explique lui-même dans le roman :

« D'après le raisonnement de cette ignorante, il paraît qu'un homme atteint de diabète, c'est un homme qui a mangé beaucoup de douceurs dans sa vie. Et un homme qui a mangé beaucoup de douceurs dans sa vie n'est pas n'importe qui. Ça ne peut être qu'un homme de rang social élevé.¹⁹ »

Cette explication oblique est elle-même construite sur le mode du syllogisme dont la simplicité mime celle du raisonnement populaire en question. Le verbe modal « il paraît » et le segment circonstanciel « d'après » introduisent le discours rapporté, la distance ironique est clairement soulignée par l'adjectif substantivé à valeur axiologique dépréciative « cette ignorante ».

Les clichés littéraires ne sont pas épargnés : « Rafiq n'avait jamais oublié l'intensité de ces moments charnels dont le souvenir le *brûlait comme une flamme dévorante*.²⁰ » L'emploi du cliché peut paraître ambigu, Cossery ne l'utiliserait-il pas au premier degré ? À moins que le segment souligné ne doive être attribué au personnage, auquel cas il s'agit ici d'une mention. Un autre segment semble en tout cas autoriser la distance ironique : « ... aucune joie de la chair ne méritait qu'on lui sacrifiât son repos » (*ibid.*), traitement délirant de la passion classique.

Dans *La Violence et la dérision*, l'ironie citationnelle est très fréquente, occasion d'un détournement du discours tyrannique et de la langue de bois dont le figement frise la stéréotypie. Par exemple, le jeune Karim qui, faute de moyens, loge dans une chambre de bonne sur une terrasse donnant sur une corniche²¹ se voit invité à déménager de sa terrasse par un policier qui le soupçonne d'activités subversives, sous prétexte que sa terrasse donne sur une voie stratégique.

¹⁸ Paris, Éd. J. Losfeld, 1999, p. 56.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 48.

²⁰ *Op. cit.*, p. 56. C'est moi qui souligne.

²¹ La chambre sur la terrasse est un "lieu" du cinéma égyptien.

« [Karim] ne pouvait pas s'arrêter de rire. Ainsi la corniche était devenue une voie stratégique ! Ah ! les immondes salauds ! ils possédaient des voies stratégiques, maintenant ! [...] Il réprimait une forte envie de pisser sur *la voie stratégique*.²² »

Le segment souligné porte la marque échoïque de l'ironie, puisque le monologue narrativisé reconduit une énonciation au 3^e degré : le narrateur/ le personnage Karim/ le policier qui utilise en premier l'expression « voie stratégique ». Cette solidarité du narrateur avec le personnage ironique utilise le discours indirect libre ou le monologue narrativisé ; en revanche, il arrive que par le même procédé, l'ironie narrative se désolidarise complètement du discours du personnage. Ainsi dans *Les Hommes oubliés de Dieu* : « Que venaient donc faire ici ces invertis de balayeurs avec leurs sales revendications ?²³ ». Indice d'une polyphonie à l'œuvre, l'ironie narrative suture le texte en tissant des rapports d'abord, entre les différentes voix dont elle se fait l'écho adhérent ou parodique, mais aussi en gommant les frontières entre récit et dialogue.

Si Cossery use avec distance du stéréotype comme signal socioculturel, paradoxalement, il ne fait que reconduire des topos de la tradition comique et de celle des ironistes. En réutilisant « les mêmes idées forces » (Mitrani) dans quelle mesure ne tombe-t-il pas dans le piège d'une tradition balisée bien que subversive à l'origine ?

Des personnages qui relèvent à la fois des *maqâmât*-s et des *soties*

Cossery réutilise des lieux de la veine satirique que l'on retrouve aussi bien dans la tradition arabe que dans la tradition occidentale. Ses récits mettent en scène des personnages (principaux) marginaux assez "plats" – en ce sens qu'ils sont définis par un nombre réduit de traits et qu'ils n'évoluent pas : ils sont croqués de marques mordantes et ce qui les caractérise le plus c'est leur parlure, leur discours empreint de dérision. Prostituées, fous, saltimbanques, voleurs, acrobates, comédiens, artistes plus ou moins reconnus, tous oisifs par choix, rarement par nécessité, et constituant tous des allégories d'une obliquité dérangeante, personnages de mendiants professionnels tels qu'on les trouvait dans les grandes villes 'abbassides et peuplant les *maqâmât*-s (séances) face à des notables dont ils remettent en question le pouvoir²⁴.

Par exemple, *Mendiants et orgueilleux* met en scène des fonctionnaires qui quittent le confort d'une rétribution mensuelle pour devenir mendiants. Ce type de personnages (de même que les voleurs et les fous/sages) peuple les textes de Cossery qui les range du côté des

²² VD, p. 26-27. C'est moi qui souligne.

²³ P. 58.

²⁴ Cf. Heidi Toelle et Katia Zakharia, *A la découverte de la littérature arabe, du VI^e siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003, « La *maqâma* (séance) », p.154-159.

ironistes. Ces personnages sont campés à mi-chemin entre la sottise et la farce. Même par leur aspect vestimentaire bigarré certains rendent hommage au bouffon.

Autre source : La *noukta* égyptienne et l'art du fragment

Lorsque Cossery parle du peuple égyptien, il le qualifie de *saheb noukta*, « amateur de l'esprit, de l'humour » ; la *noukta* est en Égypte à la fois un état d'esprit et un genre, qu'on pourrait peut-être traduire par le mot « blague ». Comme Cossery prétend tirer toute son inspiration de son peuple, son ironie apparaît sous une forme hybride, puisqu'elle côtoie l'humour et se confond parfois avec lui : car si l'ironie satirique (dérision) vise les tyrans qui gouvernent le peuple et l'écrasent, l'humour s'en prend au peuple (narrateur vs personnages ou personnages vs personnages) pour les railler, non sans tendresse parfois. La dérision comme contre-pouvoir est un procédé reconnu de la satire. Freud décrit ainsi cette ironie : « Nous dépeignons cet ennemi sous des traits mesquins, vils, méprisables, comiques, et grâce à ce détour, nous savourons sa défaite que nous confirme le rire du tiers, dont le plaisir est tout gratuit »²⁵.

Cossery use et abuse de ce procédé de la *noukta* : la plupart de ses romans sont construits autour d'une action simple dont le dénouement est sans cesse retardé par des "blagues" relatées au fur et à mesure : par exemple dans *V.D.* :

- **Action principale** : des marginaux, gais ironistes, décident de se venger de la tyrannie du gouverneur en procédant à son éloge exagéré (p. ex. : comparer le gouverneur à Alexandre le Grand (p.34)), et en lui faisant élever une statue.
- **Actions secondaires** : le mannequin décapité (incipit), l'âne chez le coiffeur (p. 115), etc.

Examinons de plus près une occurrence de *noukta*, pour en montrer le fonctionnement. Voici un interrogatoire entre un policier et Karim, un jeune marginal, qui renverse la situation en adressant une question rhétorique au représentant de la loi :

- « – De quoi vis-tu ? Tu travailles ?
- Mais certainement, dit Karim. Je suis constructeur.
- Constructeur de quoi ?
- Je construis des cerfs-volants.
- Tu te moques de moi.
- Comment oserais-je, Excellence ! » (*V.D.*, p. 23)

²⁵ Sigmund FREUD : *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988.

Le terme d'« excellence », emprunté au français par le dialecte égyptien, est employé en vertu du code de civilité local, qui fait un usage généreux de ce genre de titres ; cette civilité, qui peut paraître exagérée vue de l'extérieur, est, de fait, ambivalente, puisqu'elle peut se retourner en ironie selon la situation. Elle est à comprendre ici non pas comme une simple transposition littérale « réalisante », mais plutôt comme une amplification impertinente adressée au policier. Au reste, la majuscule initiale souligne le caractère outré du titre, utilisé généralement pour s'adresser à des personnalités de haute autorité (ministre, famille princière ou royale, *etc.*), alors qu'un simple *ya bih*, « monsieur », aurait fait l'affaire dans cette situation. L'hyperbolisation intonative peut être un indice de l'ironie à l'oral, mais l'écrit ne laisse pas toujours transparaître cet indice, sauf dans des exemples comme : « Ô homme ! » transposition de l'égyptien *yâ ragul*, qui pervertit le rythme de la langue française sous l'effet de la transposition littérale créant un effet d'étrangéisation, (résonance de la langue égyptienne au travers du français), mais aussi effet d'emphatisation qui peut être perçu comme indice de l'ironie.

En parfait conteur, Cossery semble éprouver un certain plaisir à multiplier ces fragments plaisants, puisqu'il fait répéter parfois la même anecdote par différents personnages²⁶.

Ainsi au niveau de la construction même du récit, les textes cossériens sont structurés comme des fables parsemées de blagues, d'anecdotes caustiques, de farces... Si l'on considère dans la fable son seul « pouvoir indifférencié de séduire par la parole »²⁷, ne correspond-t-elle pas à une certaine idée de l'ironie. Sur ce pouvoir de séduction, Cossery ne confiait-il pas à Mitrani²⁸ que son but est d'arriver à « détourner » les lecteurs de leur travail.

Cossery, homme à la double culture semble mettre en branle les ressources de sa mémoire : si l'ironie de la littérature arabe savante lui était probablement inconnue, la tradition orale transmettait quant à elle des sous-versions des *maqâmât*-s (livre le plus lu après le Coran) ; de plus, l'humour populaire, la tradition des marionnettes (*al karakîz*) et du théâtre d'ombres a dû alimenter cette œuvre. C'est cette mémoire riche de la culture populaire qui fera dire à Ghada Oweiss que le lecteur de Cossery « passe de la critique de l'autre à la critique de soi, de l'humour à la dérision et à l'autodérision, selon le mécanisme bien connu de la *nokta* égyptienne²⁹ ».

²⁶ C'est le cas par exemple de l'anecdote sur l'association du diabète à la richesse du malade.

²⁷ Cf. article « fable » dans le *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, « Encyclopædia Universalis », 1997.

²⁸ *Op. cit.*

²⁹ Ghada Oweiss, « La mémoire "autre" : du discours au métadiscours dans l'œuvre romanesque d'Albert Cossery », dans *La Mémoire inventée, dir.* Caroline Désy, Sylvie Boyer et Simon Harel, Montréal, *Cahiers du CELAT à l'UQAM*, 2003, p. 103-115.

Ce rapprochement avec des genres moraux comme la fable explique l'usage d'un style simple dont les seules « audaces » sont la multiplicité des adjectifs que Cossery attribue « au style de la langue arabe³⁰ ».

Sources occidentales de l'ironie

Mais ses lectures occidentales ont laissé chez l'auteur une empreinte très claire également. N'a-t-il pas commencé sa carrière littéraire en pastichant Baudelaire³¹ ? Et même s'il a renié ces poèmes de jeunesse, il n'a jamais cessé d'admirer le grand poète français. Cette imitation s'étend d'ailleurs à un certain mode d'être. Aux yeux de ceux qui le connaissent, Albert Cossery passe pour un dandy hors du temps.

Réécrire les œuvres des autres, réécrire le même livre

L'intertexte chez Cossery est l'une des manifestations les plus modernes de l'ironie en tant que discours littéraire. Une nouvelle intitulée « L'éternel aboyeur dans le meilleur des monde »³² pastiche de manière caustique le conte voltairien. La petite prostituée tuberculeuse des *Hommes oubliés de Dieu* semble sortir tout droit d'une fiction de Dostoïevski, et tel personnage qui commet un crime parfaitement gratuit est aussi « étrange » que « l'étranger » de Camus : dans *Mendiants et orgueilleux*, Gohar, tue une prostituée de manière « accidentellement absurde », de la même façon que Meursault, tue l'Arabe. « 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 sur le front, se secoua, luttant de toutes ses forces contre l'envoûtement d'une pensée détestable qui s'insinuait en lui malgré sa volonté.³³ »

Toutefois, il ne faut pas se méprendre sur le sens de cette réécriture des livres des autres qui tient, à mon sens, beaucoup plus à une expérimentation de ces écritures, peut-être pour tenter de trouver sa propre voix. Le texte cossérien apparaît comme un miroir d'une certaine réception, un écho de citations, un partage de lectures. L'auteur insiste beaucoup sur les lectures qui l'auraient influencé et cite dans le désordre : « Dostoïevski, Nietzsche, Stendhal, [...] Baudelaire, [...], les Allemands, Thomas Mann, les Anglais...³⁴ » Cette énumération confine sans doute plus à la compilation qu'à la connaissance universitaire de ces auteurs et semble indiquer un parcours de lecteur qui se nourrissait d'œuvres cosmopolites pour arriver à donner

³⁰ M. Mitrani, *op. cit.*, p. 93.

³¹ *Les Morsures*, Le Caire, imp. G. J. Karouth, 1931, texte introuvable.

³² *Entre Nil et sable*, *op. cit.*, p. 24.

³³ P. 36.

à son égyptianité des accents universels. La réécriture des livres des autres semble aller dans ce sens, elle n'est pas précisément détournement littéraire, elle est adaptation pragmatique aux nécessités de l'œuvre cossérienne.

Dans cette quête de la voix, Cossery ne réécrit d'ailleurs pas seulement les livres des autres, il ne fait que réécrire comme il le dit lui-même « le même livre »³⁵. Mitrani fait d'ailleurs allusion à l'évolution d'une œuvre qui passe de la chronique « qui témoigne du peuple égyptien » (p. 102) à des développements plus approfondis de ce qu'on pourrait appeler le héros cossérien. L'arabesque scripturale est une redite qui semble dire le procès de son inachèvement et de sa tentation de l'absolu.

À mon sens, Cossery est l'un des premiers écrivains francophones à utiliser l'art du patchwork en littérature, d'abord comme autorité référentielle pour asseoir un genre emprunté³⁶, mais aussi comme manifestation auto-ironique, une manière de resituer la littérature, de la démystifier, de l'indexer comme éternelle redite. Ce qui est paradoxal encore, c'est que dans cette démystification de l'originalité, se retrouvent à la fois, la tendance au laconisme et celle à la répétition, – tendance d'un écrivain qui n'a jamais éprouvé le besoin de produire plus d'une œuvre tous les huit ans (en moyenne), mais qui ne cesse de reprendre les mêmes idées obsessionnelles. Cette forme moderne de l'ironie peut se rapporter à toutes sortes de « fiction », quel que soit son genre, théâtral, romanesque ou critique, qui traite son sujet de manière non sérieuse. Cette pratique ludique et humble du langage se manifeste par différentes attitudes de la part de l'écrivain – dont le déni du romanesque³⁷ est la manifestation la plus significative.

L'auto-ironie apparaît à plusieurs reprises sur le plan macrostructural des récits cossériens, où l'excipit vient décevoir tout l'argumentaire en faveur de la dérision contre la violence, ce qui sauve l'auteur d'un certain didactisme. Dans *VD*, l'organisation du clan des rieurs, leur plan pour se débarrasser du tyran par la seule dérision échoue, ce sont les révolutionnaires qui auront raison de lui en recourant à la violence. Par ailleurs l'annonce du départ imminent du gouverneur est reçue comme une mauvaise nouvelle par Heikel qui ne voit plus dans ce départ que la fin d'une source d'amusement.

« Heykel médita la nouvelle. Il avait plutôt l'impression d'un vide provoqué par la disparition du gouverneur. C'était comme si on lui avait arraché un jouet singulier dont lui

³⁴ M. Mitrani, *op. cit.*, p. 113.

³⁵ *Ibid.*, p. 92-93.

³⁶ La littérature théorique s'est beaucoup occupée de déceler les sources de l'hybridité dans la littérature francophone, nous ne reviendrons pas là-dessus.

³⁷ M. Mitrani, *op. cit.*, p. 92.

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.³⁸ »

Une espèce de surenchère inclut chez Cossery la tyrannie comme possible source de plaisir pour l'ironiste. La force de ce dernier consiste dans l'établissement d'une loi de proportionnalité paradoxale entre l'ingéniosité de la tyrannie et celle de la dérision :

« Un petit tyran sans envergure, n'ayant même pas les fantaisies aberrantes de son pré-décesseur ; car la banalité des tyrans le navrait encore plus que leurs crimes. » (*ibid.*).

Cette forme d'ironie confine résolument à un certain cynisme.

L'ironie entre posture et imposture : le dandysme

Les années 1930 semblent correspondre à ce qu'on pourrait désigner comme une résurgence du dandysme dans la société francophone égyptienne. En Orient, et particulièrement en Égypte, « la génération, arabophone comme francophone, se reconnaît dans les romantiques [...] »³⁹ La réflexion de Baudelaire qui voit dans le dandysme « le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences » et, dans les dandys, « une espèce de nouvelle aristocratie⁴⁰ » de l'époque moderne semble tout à fait correspondre à la vie et à l'œuvre cossérienne. Cossery utilise d'ailleurs, toujours le terme « aristocratie » pour désigner ses « héros ironistes ». Il s'agit par là de renouer avec le pôle aristocratique de la tradition française où le dandysme apparaît, aux XIX^e et XX^e siècles, comme la subversion cynique de la courtoisie hypocrite, des valeurs bourgeoises (travail, mariage, *etc.*).

En Égypte, le français jouait ce rôle d'une médiation subversive et libératrice face à l'anglais, langue du colon⁴¹. Cependant, à partir des années 1935, s'amorce une quête identitaire qui se reconnaîtra naturellement dans la langue arabe. Avec son ami Georges Henein et une poignée d'intellectuels francophones égyptiens, Cossery faisait partie de cette aristocratie intellectuelle nourrie par les idées d'une révolution plus intellectuelle que politique⁴². Pour échapper au piège du nationalisme unilingue, Cossery et d'autres écrivains appartenant généralement aux minorités coptes ou chrétiennes revendiqueront leur égyptianité. C'est ce choix de la pluralité

³⁸ p. 152.

³⁹ Daniel Lançon, « Fortune et infortune du champ littéraire francophone au Caire », *Entre Nil et sable, op.cit.*, p. 31.

⁴⁰ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 560.

⁴¹ Irène Fenoglio, « Égyptianité et langue française : un cosmopolitisme de bon aloi », *Entre Nil et sable, op. cit.*, p. 15-25.

⁴² Daniel Lançon, *op.cit.* « Mais alors que le romantisme européen renouvela l'ensemble de la sensibilité créatrice, les créateurs se retrouvent écartés des révolutions du pays. Il n'y a aucun élan de rénovation sociale qui déboucherait sur la volonté de transformer le monde, comme ce fut souvent le cas chez les romantiques. Les exaltations nationalistes retombent vite. », Daniel Lançon, « Fortune et infortune du champ littéraire francophone au Caire », *Entre Nil et sable, op.cit.*, p. 31.

culturelle, d'un certain cosmopolitisme, que j'appellerai aussi arabesque, c'est-à-dire tissage d'une identité égyptienne à travers l'alliance des différences, la transposition du parler égyptien en français en est un exemple.

L'ironie en tant que posture, est-elle le résultat d'un inconfort, la pudeur du marginal ou l'ultime recours d'un désespéré ? Cossery la pratique aussi bien dans la vie comme un idéal auquel il aspire, que dans son œuvre qui lui sert presque de mise en pratique littéraire de cet idéal. Dans *V.D.*, Karim le fabricant de cerfs-volants semble lui-même figurer cet idéal romantique désabusé :

« N'était-ce pas un merveilleux cadeau qu'il lui offrait là : un joli cerf-volant voguant dans l'immensité orageuse du ciel comme une pensée d'amour frémissante ? Il sourit de son romantisme un peu bête, tout en guidant avec adresse le lourd cerf-volant à travers les écueils imprévisibles de l'atmosphère.⁴³ »

Allégorie de la création artistique, le fabricant de cerfs-volants et son œuvre figurent la précarité de l'œuvre d'art, sa gratuité. Cette gratuité est ce qui la rapproche le plus de l'attitude ironique prônée comme valeur et comme idéal de vie. Dans tous les romans cossériens, la gratuité libératrice du rire est soulignée. L'éloge de la paresse, du haschich, des amours sans lendemains est une manière de contrer le despotisme sous toutes ses formes, l'ambition asservissante, le conformisme aliénant. Des valeurs que l'on trouve chez un Jules Laforgue, ainsi que chez toutes sortes de "fumistes", anarchistes et autres ironistes, sont orientalisées par l'écriture de Cossery qui fait des stéréotypes négatifs attribués à l'Orient (fatalisme, paresse ou nonchalance) des valeurs positives qui, seules, permettraient de se soustraire à la morale bourgeoise.

La posture ironisante : pour tenter de conclure

L'écrivain bilingue (au bilinguisme consommé ou potentiel) jouit d'un double atout : doté d'un droit de regard sur deux langues et deux cultures, n'étant franchement ni de l'une ni de l'autre ou à la fois de l'une et de l'autre, il dépasse l'oscillation vertigineuse en s'inscrivant dans le lieu supérieur du questionnement (ironie) : ainsi, si le malentendu généré par la malmaîtrise de la langue de l'autre peut être défini comme « un double codage d'une même réalité par deux interlocuteurs différents »⁴⁴, l'ironie peut être définie, en revanche, comme un double codage assumé par un même interlocuteur, lequel codage ne peut être perçu que par un

⁴³ P. 170.

autre interlocuteur possédant les mêmes compétences. En optant pour cette posture, la seule viable pour un auteur qui revendique son égyptianité et celle de ses personnages et qui écrit en français, Cossery résout finalement le paradoxe en une espèce de jeu de la négativité.

Jusqu'au bout, l'arabesque cossérienne aura dés-orienté le lecteur : choix d'une marginalité posturale (peut-être aussi existentielle) qui soulève des questions aussi problématiques que celle de la littérarité, de la pertinence idéologique, du choix d'une langue d'écriture.

Depuis sa petite chambre d'hôtel, à Paris, on peut imaginer Cossery ricanant de notre glose frénétique.

⁴⁴ Christine de Heredia, « Intercompréhension et malentendus, étude d'interactions entre étrangers et autochtones », dans *Langue française*, n°71, septembre 1986, p. 50.