



Le Maître et son miroir : résonances narcissiques dans l'œuvre d'Albert Cossery

The Master and his Mirror: Narcissistic Resonances in the Work of Albert Cossery

Hamza LARBI¹

Université Lounici Ali Blida2 | Algérie
h.larbi.etu@univ-blida2.dz

Leïla BOUZENADA

Université Lounici Ali Blida2 | Algérie
l.bouzenada@univ-blida2.dz

Résumé : Cet article propose une lecture psychocritique de l'œuvre d'Albert Cossery afin d'en dégager les résonances narcissiques. La superposition de plusieurs textes a mis en évidence des indices textuels récurrents – personnage type, dépendance aux disciples, plaisirs oraux, paresse jubilatoire, dandysme marqué et motifs spéculaires – qui, interprétés au prisme des stades de développement psychique, ont révélé des régressions vers des stades archaïques propres au fonctionnement narcissique.

Mots-clés : Maître, psychocritique, régression, stades de développement, narcissisme.

Abstract: This article proposes a psychocritical reading of the work of Albert Cossery in order to uncover its narcissistic resonances. The superimposition of several texts has revealed recurrent textual features – archetypal character, dependence on disciples, oral pleasures, jubilant idleness, marked dandyism, and specular motifs – which, when interpreted through the lens of stages of psychic development, point to regressions toward archaic stages characteristic of narcissistic functioning.

Keywords: Master, Psychocriticism, Regression, Developmental Stages, Narcissism.



La littérature égyptienne d'expression française constitue un espace d'expression singulier. Certains écrivains ont en effet choisi d'écrire en français malgré la domination de la langue anglaise. Albert Cossery a sans doute contribué à accentuer l'originalité de cette littérature par la singularité de sa vie et de son œuvre. Après avoir quitté son Egypte natale, Cossery s'installe à Paris, où il occupera la même chambre d'hôtel pendant près de soixante ans. Il mène une vie marquée par la paresse revendiquée et un détachement presque absolu à l'égard des biens matériels. On le surnomme ainsi le misanthrope, l'anarchiste mondain ou encore le dernier dandy du Saint-Germain-des-Prés

¹ Auteur correspondant : HAMZA LARBI | h.larbi.etu@univ-blida2.dz

(Andrau, 2013). L'écrivain ne publie que huit livres. La légende raconte qu'il n'écrivît qu'une ligne par jour. Il ne travaillera jamais et ne possèdera presque rien : une existence qui « tient en trois cartons », selon l'expression de Frédéric Andrau, auteur de son récit biographique.

Dans ses romans, Cossery met en scène des personnages hauts en couleur, formant une véritable galerie de portraits croustillants : des mendiants orgueilleux, des voleurs justiciers, des dandys marginaux ou des fumeurs de haschisch qui prônent un humour décapant, une dérision déconcertante, une paresse jubilatoire et une ironie mordante à l'égard de ce qu'ils considèrent comme les appareils répressifs de la société, ses dogmes et ses valeurs. La lecture des romans de Cossery nous a permis de constater l'existence de plusieurs éléments textuels qui reviennent avec insistance d'un roman à l'autre. Ce caractère répétitif de certains motifs, presque obsessionnel, nous a conduits à envisager une lecture psychanalytique, plus précisément psychocritique, de son œuvre. En effet, Charles Mauron explique que la récurrence d'un élément textuel constitue le premier principe permettant de le retenir comme un élément susceptible d'être analysé selon une approche psychocritique « Pour qu'un élément textuel soit retenu [...] il faut d'abord qu'il revienne de façon récurrente dans l'œuvre de l'écrivain. La répétition insistante d'une [...] même structure ne peut en effet être due au hasard » (Jouve, 2015 : 130). L'élément textuel qui réapparaît le plus fréquemment se manifeste dans un personnage type : celui du Maître. Il apparaît souvent comme un philosophe ascète, qui exerce une forme d'ascendant sur les autres et adopte une éthique fondée sur la paresse, la dérision et le détachement². Ce personnage est toujours entouré d'un groupe de disciples qui sont littéralement fascinés par lui. Paresse, détachement et dérision constituent d'emblée quelques traits qui renvoient directement à la personnalité du créateur. Cossery semble ainsi avoir projeté dans ses textes certaines résonances propres à sa personnalité, en particulier à travers la figure récurrente du Maître. Mais ces résonances qui reviennent de manière obsessionnelle, seraient les symptômes de quel conflit psychique ?

Le fait que le personnage du Maître se présente, de prime abord, comme une figure supérieure aux autres, qui éprouvent presque tous une haute estime à son égard, a en quelque sorte orienté notre analyse sur la question du narcissisme. Dans son article « Pour introduire le narcissisme : une lecture pédagogique », Clifford York explique que, dans son texte fondateur sur le narcissisme, Freud met en évidence le lien étroit entre narcissisme et estime de soi : « le narcissisme est une composante pulsionnelle de l'estime de soi » (Clifford, 2014 : 54). C'est dans cette optique que la présente analyse cherche à répondre à la problématique suivante : quelles résonances narcissiques de la personnalité de Cossery se manifestent dans son œuvre et à travers quels procédés textuels ? Pour répondre à cette problématique, nous nous appuierons sur la théorie de la *psychocritique* élaborée par Charles Mauron (Mauron, 1963). Dans cette perspective, nous procéderons d'abord à la superposition de plusieurs œuvres de Cossery. Notre corpus se compose de deux nouvelles, *Le facteur se venge* et *La jeune fille et le haschache*, publiées dans le recueil *Les hommes oubliés de Dieu* (1941), ainsi que de trois romans : *Mendiants et orgueilleux* (1955), *La violence et la dérision* (1964) et *Les couleurs de l'infamie* (1999), dernier roman de l'auteur. Cette superposition nous permettra de dégager « des réseaux d'associations ou des groupements d'images, obsédants et probablement involontaires » (Jouve, 2015 : 129), que nous faisons l'hypothèse d'interpréter comme des éléments textuels traduisant des

² Raymond Espinose développe cette idée dans son article intitulé : « Albert Cossery, une éthique de la dérision ». (Espinose, 2008)

régressions vers des stades de développement caractéristiques du sujet narcissique. L'analyse du signifié d'un texte à la lumière des stades de développement du sujet peut s'avérer particulièrement pertinente pour mettre au jour les *scènes et les fantasmes* qui se donnent à lire dans l'inconscient (Jouve, 2015 : 133). Par conséquent, nous analyserons les éléments textuels récurrents à la lumière des *stades archaïques* du développement définis par Freud, ainsi que du *stade du miroir* formulé par Lacan, afin de montrer comment les régressions vers ces stades renvoient au narcissisme. Par ailleurs, nos interprétations des éléments textuels seront confrontées à des éléments biographiques, dans le but de cerner le *Mythe personnel* (Mauron, 1963) propre à Albert Cossery.

1. Le Maître : figure de la toute-puissance narcissique

A l'issue de la lecture et de la superposition des romans de Cossery, un constat s'impose donc, celui de la réapparition du personnage du Maître, qui traverse l'ensemble de l'œuvre et revient d'un roman à l'autre comme une *métaphore obsédante* (Mauron, 1963). Ce personnage jouit d'une importance hiérarchique constante (Hamon, 1972), ce qui témoigne du regard privilégié que le narrateur porte sur lui. Cette supériorité se manifeste d'emblée sur le plan narratif par le statut du personnage : le Maître apparaît tour à tour comme le sage, le prophète, le monarque, le plus heureux et le plus savant, celui qui commande, domine et gagne sans efforts avec le rire et la dérision. Dans certains romans, l'onomastique se révèle particulièrement signifiante quant au statut supérieur de ce personnage : Gohar le « joyau », ou la « pierre précieuse », dans *Mendiants et orgueilleux* et Heykal la « structure » dans la *Violence et la dérision*, renvoient déjà symboliquement à une position centrale et dominante.

De plus, l'intrigue des romans s'organise généralement autour de cette figure. Dans *Mendiants et orgueilleux*, Gohar, ancien professeur de philosophie devenu mendiant afin de vivre pleinement sa liberté, a commis un crime inutile. Le roman se construit alors autour de l'enquête visant à élucider ce meurtre, à l'issue de laquelle l'enquêteur renonce à sa carrière de policier pour devenir mendiant comme le Maître Gohar. C'est également ce personnage du Maître qui initie l'action et met le récit en mouvement. Dans *La violence et la dérision*, c'est encore le Maître dandy, Heykal, qui prend l'initiative de faire placarder sur les murs de la ville une affiche grotesque répandant des louanges que le gouverneur tyrannique ne mérite nullement. Le gouverneur sera démis de ses fonctions. Notons que le Maître est constamment entouré d'un groupe de fidèles disciples, une construction que nous retrouvons très souvent, et qu'il triomphe invariablement de ses adversaires sans efforts, grâce au rire, à la dérision et à l'indifférence. Si cette supériorité hiérarchique du personnage du Maître ne se manifestait que dans un ou deux romans, nous pourrions, selon Phillipe Hamon, parler de l'« héroïté » d'un personnage (Jouve, 2015 : 91). Mais lorsque cette figure, dotée de plusieurs attributs communs et récurrents, réapparaît inlassablement comme centre et moteur de la narration, elle traduit alors l'expression d'une obsession qui ouvre à une lecture psychanalytique. Reste à s'interroger : quelle est la nature de cette obsession ? Et comment se manifeste-t-elle au niveau diégétique ?

Au niveau diégétique, le personnage du Maître apparaît comme un être supérieur, doté d'un ascendant naturel sur les autres. Cette supériorité semble faire partie intégrante de sa personnalité, suggérant que le personnage est déjà supérieur avant même d'agir. Dès la nouvelle *Le facteur se venge*³, le personnage de Zouba, facteur quelque peu moqué dans les

³ Il s'agit des toutes premières nouvelles publiées dans le recueil *Les hommes oubliés de Dieu* en 1941.

quartiers populaires qu'il parcourt, se distingue par une supériorité notable : savoir lire et exercer la fonction de facteur. Cette position lui donne accès aux correspondances et, par conséquent, aux secrets de tous. Il l'affirme de manière grandiloquente : « Oui, on ne peut rien me cacher. Je sais tout, te dis-je. Il se mit sur la pointe des pieds et il lui sembla devenir pareil à un haut minaret, dominant tout de sa hauteur, les gens de ce quartier et ceux des autres quartiers encore » (Cossery, 2005 : 221). Dans la même optique, nous retrouvons cette supériorité innée chez d'autres personnages incarnant le Maître : Gohar, professeur en philosophie, Heykal, de nature aristocratique, et Karamallah, grand écrivain⁴. Cette supériorité, en plus d'être innée, est parfois proclamée par le personnage lui-même. Ainsi, Zouba le déclare à son interlocuteur, le repasseur Hanafi lorsque celui-ci lui suggère de remplacer son uniforme par une galabieh « Moi je n'en ai pas besoin, je suis un homme supérieur. » (Cossery, 2005 : 219).

Ce personnage récurrent du Maître, représenté dans un langage imaginaire⁵ comme une figure de Maître absolu au niveau de la narration et de la diégèse, paré de multiples attributs valorisants, doté d'une supériorité innée et affichant son ascendant sur les autres, fait écho à ce que Jean Bellemin-Noël définit comme le *Moi Idéal*. Celui-ci correspond à « simplement Moi porté à l'idéal, paré de toutes les capacités et de tous les attributs faisant phallus » (1996 : 38). Le personnage du Maître représenterait ainsi la projection textuelle du *Moi Idéal*. Bellemin-Noël précise en effet que ce *Moi Idéal* est caractéristique du narcissique et renvoie à un stade archaïque du développement du sujet, lorsque le « je (le sujet) redeviens l'enfant que j'ai senti que ma mère chérissait comme l'objet merveilleux de ses désirs les plus fous. On le nomme parfois après Freud, His majesty the baby » (Bellemin-Noël, 1996 : 38). Dans cette perspective, le personnage du Maître, qui règne tel un roi dans sa sphère diégétique, peut être interprété alors comme un indice textuel révélant une *régression*⁶ du sujet écrivain⁷. Une régression qui renvoie à un moment originel où l'enfant se vit comme centre absolu du monde. Elle apparaît dès lors comme une régression narcissique, où le sujet retrouve fantasmatiquement l'état de toute-puissance et de valorisation absolue qui caractérise l'enfance. Si la supériorité du Maître se présente comme une qualité innée, que le personnage revendique lui-même, c'est surtout à travers le regard admiratif de ses disciples qu'elle se manifeste avec le plus d'évidence. En effet, le Maître est souvent accompagné de deux ou trois compagnons qui partagent pleinement sa philosophie de vie et l'assistent dans ses entreprises les plus loufoques. Cette admiration sans réserve se traduit toujours par des éloges enthousiastes. Ainsi, dans *Mendiants et orgueilleux*, lorsque le fumeur de haschisch Yéghen s'assoit près de son Maître Gohar, il est transporté par une allégresse extrême « on eût dit que la présence de Gohar rendait possibles les plus incroyables félicités. Toutes ses angoisses [...] disparaissaient à la simple vue de son maître. » (Cossery, 2005 : 83). De même, Khaled Omar, un homme récemment enrichi qui décide de confier sa fortune au Maître Heykal, éprouve une extase presque charnelle à l'idée de le rencontrer, un sentiment qui « ressemblait terriblement à celle d'un amant enfin sûr de rencontrer l'objet de sa flamme » (Cossery, 1993 : 41). Les regards d'admiration que le Maître reçoit de ses disciples inconditionnels constituent *un réseau d'association obsédant*

⁴Karamallah incarne le personnage du Maître dans *Les couleurs de l'infamie* (1999).

⁵ Langage imaginaire suivant le postulat de la psychanalyse qu'il existe un langage de l'imaginaire qui se manifeste dans certaines activités entièrement ou partiellement inconscientes : lapsus, rêverie, rêves et, bien sûr, productions artistiques (JOUVE, 2015 : 132)

⁶ En psychanalyse, le terme régression désigne un retour temporaire à des comportements, des pensées ou des modes de fonctionnement psychiques propres à des développements antérieurs. Il s'agit d'un mécanisme de défense.

⁷ L'instance psychique qui produit le texte.

(Jouve, 2015 : 129) que nous retrouvons aussi dans l'ensemble des romans. Ils peuvent être interprétés comme un indice supplémentaire de régression vers des stades archaïques. En effet, à cette phase de développement, l'enfant jouissant d'une position de supériorité dans son monde idyllique, bénéficie également du regard admiratif de la mère, première figure d'admiration. Les regards admiratifs que lui portent les disciples apparaissent donc comme la projection inconsciente du regard ébloui de cette première admiratrice, la mère. Supériorité absolue dans un monde qui lui appartient et regards d'admiration des disciples qui lui ressemblent : l'analyse de ces éléments conduit finalement à l'incarnation d'une première figure, celle du Maître doté d'une toute puissance narcissique. Mais existe-t-il d'autres éléments textuels qui attesteraient cette régression vers une phase primaire du développement du sujet ?

2. La dépendance nourricière du Maître envers ses disciples

La lecture des romans de Cossery nous a révélé d'autres réseaux d'organisation qui reviennent tel un motif obsédant. L'un de ces réseaux concerne également la relation entre le Maître et ses compagnons. En effet, au-delà des éloges et du regard admiratif qu'ils portent à leur Maître, les disciples lui témoignent une sollicitude particulière. C'est ainsi que Yégghen, bien qu'il fût lui-même démuné d'argent, s'offrait le luxe de payer toutes les dépenses de son Maître Gohar, qu'il s'agisse de sa nourriture ou de sa dose quotidienne de drogue. Non pas parce que le Maître le demandait, celui-ci éprouvant une parfaite « indifférence envers les choses matérielles » (Cossery, 2005 : 49). Mais Yégghen agissait ainsi parce que le Maître était « Le seul être avec qui il se sentait en parfaite harmonie » (Cossery, 2005 : 49). Dans *La violence et la dérision*, le prince Heykal, alors installé dans un pauvre quartier, avait tout de même un domestique, Siri. Libéré de ses besoins élémentaires, le personnage du Maître pouvait se consacrer pleinement à ses obligations : converser, flâner et rire du monde. Mais, c'est dans la nouvelle *La jeune fille et le haschache* qu'apparaît avec le plus d'évidence, l'attention dévouée dont le Maître fait objet de la part de ses compagnons. Mahmoud, qui fait figure de Maître, habite dans une chambre en haut de la terrasse. Il passe ses journées à dormir, à fumer et à rêvasser, tout en profitant des soins particuliers que lui apporte Faiza, une jeune habitante de l'immeuble. Faiza couvait excessivement Mahmoud, pourvoyant à ses besoins matériels comme à ses plaisirs charnels. Elle continuait à le veiller même pendant qu'il dormait « Tant qu'il dormait, elle ne pouvait l'abandonner à son destin. Elle se sentait liée à lui jusque dans son sommeil » (Cossery, 2005 : 239). Il est à noter que tous les personnages du Maître vivaient cette sollicitude que leur apportaient leurs compagnons comme une forme de dépendance, puisque incapables de se passer des besoins que ces derniers comblaient pour eux. Pourtant ils ne le laissaient jamais paraître, comme s'il s'agissait d'un ordre naturel des choses. Lorsque Yégghen offrit un morceau de haschisch à son Maître, il donne « la plus grosse part à Gohar ; celui-ci la prit sans mot dire, la roula entre ses doigts » (Cossery, 2005 : 83). La dépendance des personnages du Maître, d'un côté, et la sollicitude dévouée de leur entourage, de l'autre, représente la reproduction imaginaire d'un schéma primitif que nous retrouvons, tout comme la supériorité, dans les stades archaïques du développement du sujet, phases durant lesquelles le nourrisson est maître de son monde et où il jouit d'une « relation duelle qui l'unit, qui le fait un avec sa mère » (Bellemin-Noël, 1996 : 33). Cette relation fusionnelle entre le Maître et son compagnon qui apparaît comme le refoulement de la relation duelle entre la mère et son enfant est particulièrement mise en lumière par Faiza dans un passage édifiant :

Elle [Faiza] se pencha sur le corps nu de l'homme et le baisa. [...] Elle devenait compréhensive et réelle. Ainsi, elle découvrait la vérité puissante de la chair. A présent, l'homme lui paraissait un petit enfant malade qu'elle eût voulu caresser et choyer comme une mère. Ah ! Pouvoir lui donner tout, pour qu'il soit heureux (Cossery, 2005 : 240).

L'expression « le corps nu » et la métaphore « petit enfant malade » renvoient à l'image d'un être faible, en l'occurrence le nourrisson, totalement dépendant de Faiza. Celle-ci le caresse et le dorlote « comme une mère ». Le personnage du Maître apparaît ainsi étroitement associé, dans l'imaginaire du créateur, à la figure de l'enfant-roi. Outre la figure de toute-puissance, le Maître se trouve également lié à la figure du Maître nourricier-royal. Une figure qui vient confirmer que les traces textuelles relevées dénotent, effectivement, une régression du sujet vers les stades archaïques du développement, caractéristiques du sujet narcissique.

3. Le Maître et ses plaisirs oraux

Les personnages de Cossery comprenaient dans quel monde ils vivaient, un monde de l'imposture totale (Mitrani, 1995 : 44). Pour fuir cette imposture, les personnages recourent à l'indifférence, à la paresse, ainsi qu'à l'humour et à la dérision. Ces deux derniers procédés comptent parmi les plus fréquemment utilisés dans le récit. Le narrateur trouve toujours le moyen de réunir le Maître et ses disciples, de les faire parler, le plus souvent dans des espaces clos : cafés, mausolées ou boutiques abandonnées, où ils peuvent rire et tourner leur société en dérision. Ces échanges constituent ainsi les séquences les plus « plaisantes » du récit offrant aux lecteurs le plaisir de boutades particulièrement comiques et permettant aux personnages de se réjouir mutuellement.

Chez les personnages *cossériens*, la parole apparaît donc comme une source de plaisir inextinguible. Elle constitue une source de satisfaction pour les disciples, qui viennent chercher conseil auprès de leur Maître et se délecter de ses solutions souvent saugrenues, mais également pour le Maître qui attend ces conversations avec un plaisir manifeste. En d'autres termes, la parole devient un espace de plaisir mutuel entre le Maître et ses disciples. Dans *La violence et la dérision*, Nimr et Oussama viennent solliciter les conseils de Karamallah au sujet d'une lettre compromettante pour le ministre et son frère « Nous espérons, maître, que tu nous dirais ce qu'il faut faire de cette lettre » (Cossery, 1999 : 98). Karamallah, quant à lui, semble déjà se réjouir de la conversation que cette découverte promet d'engendrer : « Montre-moi cette lettre, dit Karamallah de plus en plus séduit. Il ne s'était pas illusionné, l'après-midi s'annonçait prodigieusement amusante » (Cossery, 1999 : 98). Il ajoute, ensuite, en qualifiant l'objet de leur conversation « Cette lettre, c'est du miel » (Cossery, 1999 : 98). La conversation semble ainsi prendre la forme d'une expérience gustative, comme si la parole elle-même devenait objet de plaisir dans la bouche. Cette parole « mielleuse » peut être interprétée comme la projection d'un plaisir d'ordre oral, renvoyant au *stade oral* du développement psychique, l'une des phases archaïques décrite par la psychanalyse. Cette phase est d'abord caractérisée par le plaisir de la bouche, que Freud assimile à la succion du sein maternel⁸. Les conversations jouissives, ces plaisirs de la bouche partagés entre le Maître et ses disciples traduisent ainsi l'image de cette étape du développement. Celle-ci se définit également par l'« incorporation », qui représente la nutrition de l'enfant et « l'absorption par les organes sensoriels et la peau de toutes les stimulations qui entrent dans le champ accessible à l'enfant » (Lagache, 1993 : 30). L'image

⁸ « Le rôle essentiel de la bouche dans ce premier âge [...] a conduit Freud à lui donner le nom de stade oral » (Jouve, 2015 : 134).

des personnages qui s'incorporent mutuellement, se nourrissant des paroles et des plaisirs issus de leurs discussions et mobilisant tous leurs organes sensoriels, illustre parfaitement cette dynamique archaïque. Le Maître dispense une *parole nourricière* qui nourrit ses disciples, tandis que ces derniers procurent au Maître une satisfaction réciproque, nourricière elle aussi. Il s'agit là d'une image reflétant la dynamique des plaisirs réciproques entre la mère, qui dispense le sein, et l'enfant, qui en tire satisfaction. Elle renvoie au stade oral du développement, où le nourrisson vit comme un maître dans son monde idyllique, et constitue la forme de régression typique du sujet narcissique. L'hypothèse selon laquelle la parole constitue un plaisir que les personnages prennent à partager est loin de relever d'une simple supputation. Dans un entretien avec Michel Mitranl, Cossery affirme lui-même que c'est à travers les personnages et leurs propos qu'il prend, lui et le lecteur, le plus de plaisir :

Certainement, je dois trouver une intrigue originale, par ce que mes personnages sont originaux [...] Mais ce sont surtout les personnages qui m'intéressent, et ce qu'ils vont dire. Parce que, après tout, ils expriment ma pensée. Au reste, je ne crois pas que le lecteur s'intéresse à l'intrigue, mais aux personnages (Mitranl, 1995 : 93).

Deux autres réminiscences textuelles permettent également de confirmer, de manière moins symbolique et plus concrète, que la projection des plaisirs de la bouche dans le texte traduit une régression vers le stade oral. Premièrement, le haschisch que fument les personnages avec un immense plaisir est ingéré par le Maître d'une manière pour le moins singulière : « Au café des Miroirs, il trouva Gohar attablé [...] il suçait avec un tranquille bonheur sa boulette de haschisch, le regard perdu » (Cossery, 2005 : 166). Nous observons que, tout comme le nourrisson au cours de cette phase de développement, le Maître semble tirer son plaisir d'un geste de succion. Deuxièmement, dans *La jeune fille et le haschasche*, Mahmoud fait un rêve qui semble reproduire presque fidèlement les plaisirs du nourrisson dans les premiers moments de son développement psychique.

Le fait est qu'il lui arrivait fréquemment [...] de rêver qu'il était dans un grand four indigène [...] Sur le sol luisaient avec volupté des pièces de vingt piastres toutes neuves [...] il y avait dans un autre coin des palmiers nains où pendaient, au lieu de dattes, toutes sortes de bijoux précieux. Mahmoud se voyait accroupi à côté d'un marchand de pommes qui répéter indéfiniment : 'je vends des seins de jeunes filles' (Cossery, 2005 : 236).

Le grand four, un espace clos et chaud, peut être assimilé à un berceau ou un parc protecteur. Les pièces de vingt piastres et les bijoux représentent quant à eux des objets de jouissance sensorielle immédiatement accessible. Enfin les seins de jeunes filles apparaissent comme une métonymie du sein maternel : celui-ci est d'ailleurs assimilé à la pomme, fruit par excellence de la tentation⁹ et de la jouissance, que l'on peut mordre et sucer sans retenue.

4. Le Maître : une éthique de la conservation de soi

Comme nous l'avons constaté, les groupes formés par le Maître et ses compagnons disciples fuient l'imposture du monde qui les entoure en se retirant dans des dialogues jouissifs où ils se nourrissent mutuellement de rire et de dérision. En dehors de ce cercle, chaque personnage cherche à échapper à la répression sociale en recourant à une pratique auto-

⁹ En évoquant la pomme, le rêve de Mahmoud active un mythe primitif : celui du jardin d'Eden où la consommation du fruit interdit entraîne la perte d'un état de plénitude. Or, dans l'imaginaire onirique, cette pomme est paradoxalement assimilée au sein maternel, et intégrée à un univers clos, chaud et protecteur (le « four indigène »). La dimension de transgression et de chute se trouve ainsi effacée au profit d'une jouissance orale immédiate. Ce détournement du mythe pourrait justifier le mouvement répressif propre au fantasme narcissique : il s'agit de restaurer l'illusion d'un monde antérieur à toute séparation, indifférencié et parfaitement gratifiant.

jouissive, une pratique qui revient dans tous les romans, la paresse, et ses différentes déclinaisons : le sommeil, la gratuité, le refus du travail...etc. Dès lors, comment cette paresse se manifeste-t-elle au niveau diégétique et que révèle-t-elle du narcissisme ?

4.1. La paresse : une stratégie de conservation

Les personnages adoptent la paresse comme une véritable philosophie de vie. Celle-ci se manifeste d'abord par leur refus catégorique de travailler. Ainsi, Gohar, le Maître dans *Mendiants et orgueilleux* renonce à sa fonction de professeur en philosophie pour devenir philosophe-mendiant et vivre pleinement sa liberté. Dans *La violence et la dérision*, Heykal, jeune dandy de trente-deux ans « occupait son temps à ne rien faire » et n'avait encore jamais travaillé, il avait hérité d' « une maigre rente provenant d'un lopin de terre [...] suffisait à le faire vivre modestement » (Cossery, 1993 : 44). Dans *Les couleurs de l'infamie*, Karamallah quitte la ville pour se retirer dans un cimetière et vivre en sage, après avoir été emprisonné pour ses écrits. Quant à Mahmoud, dans *La jeune fille et le haschasche*, il occupe son temps à fumer et à rêvasser¹⁰. Ces personnages adoptent, également, la posture de simples spectateurs du monde, jouissant des moments de repos et de lenteur et refusant toute entreprise de changement. Nous observons ainsi une remarquable absence d'évolution chez les personnages principaux, comme chez plusieurs personnages secondaires. Au fil des différentes intrigues, ils conservent le même statut, les mêmes pensées, habitent les mêmes espaces et portent les mêmes habits qu'au début du récit. A l'exception de certains personnages du camp adverse qui connaissent généralement une évolution en adoptant la vision du Maître, les figures du Maître et ses disciples demeurent inchangées¹¹. Certaines images illustrent, de manière significative, cette immuabilité réfractaire au moindre changement « Le son de sa voix troubla la sérénité des cafards qui se promenaient tranquillement dans la boutique » (Cossery, 2005 : 246). Notons que cette immobilité léthargique est vécue comme une véritable source de jouissance par le Maître et son groupe. Sur sa terrasse, Karim savoure la paresse au soleil et la lenteur en rejetant toute forme de vitesse : « Karim sentait la chaleur du soleil sur son torse nu ; il respira fortement [...] De nombreuses autos roulaient à une allure effrénée [...] Parfois, pour le bonheur de Karim, un cocher de fiacre endormi sur son siège mettait une note humaine dans cette poursuite infernale vers le néant » (Cossery, 1993 : 18).

De son côté, Mahmoud se réfugie dans la torpeur et le rêve grâce au haschisch afin d'oublier la réalité qui l'entoure et se projeter dans son monde merveilleux, son éden, son « four indigène » : « Oublier tous [...] ces chiens qui ne cessent de me poursuivre [...] Oublier, fuir les autos, les tramways et tous les vendeurs qui vous réclament toujours de l'argent. Ah ! Fuir dans le four indigène » (Cossery, 2005 : 238). Quant à Gohar, il éprouve une joie intense dans la futilité même de se pavaner dans les quartiers pauvres « Gohar se sentait gonfler d'une sympathie fraternelle : la futilité de toute cette misère lui apparaissait à chaque pas, et le ravissait » (Cossery, 2005 : 15). L'immobilité ne se présente donc pas comme une simple passivité ou une protection contre le monde extérieur, mais comme une expérience de jouissance de soi. Dès la « Première théorie des pulsions » élaborée par Freud entre 1910

¹⁰ Certains personnages exercent bien une activité, mais il s'agit toujours d'un travail qui n'exige que peu d'efforts et dans lequel ils trouvent du plaisir. Ainsi Gohar occupe, à ses heures perdues, la fonction d'écrivain publique dans un bordel, davantage pour s'amuser. Oussama et Nimr, compagnons de Karamallah sont des pickpockets.

¹¹ Cossery affirme lui-même puiser dans le même et invariable matériau : « La même idée est dans tous mes livres, je la travaille différemment. Le véritable écrivain dispose d'un matériel limité qui est sa vision du monde » (MITRANI, 1995 : 92)

et 1920, les pulsions sexuelles sont opposées aux pulsions du Moi (Lagache, 1993 : 27). Lorsque le sujet est dominé par les pulsions sexuelles, il investit sa libido dans l'autre, l'objet. A l'inverse, lorsqu'il est porté par les pulsions du Moi, la libido est investie dans la préservation du moi. A la satisfaction sexuelle s'oppose la tendance à l'autoconservation du Moi. Dans la « Deuxième théorie des pulsions », Freud établit un parallèle entre deux oppositions : conservation de soi contre conservation de l'espèce, et la libido narcissique contre la libido objectale (Lagache, 1993 : 28). Autrement dit, plus le sujet investit sa libido dans le Moi, plus il se préserve, et moins il investit sa libido dans les objets extérieurs. A partir des deux théories des pulsions, nous pouvons dire que la libido du Moi est à la fois une libido d'autoconservation et une libido narcissique. À travers ces figures de l'immobilité, du sommeil, de la lenteur, les œuvres de Cossery projettent donc un sujet qui fait de son propre Moi l'objet privilégié de son investissement libidinal¹². La paresse n'est dès lors plus seulement un thème ou un trait de caractère. Elle devient le signe textuel d'une libido narcissique qui, dans la perspective freudienne, coïncide avec une libido d'autoconservation. Mais ce repli sur soi a une contrepartie nécessaire, que nous allons examiner : conserver le Moi suppose aussi se détourner des objets et des personnes du monde extérieur.

4.2. Conserver le Moi passe par le rejet de l'autre

Si la libido narcissique se manifeste dans le texte à travers la paresse, la lenteur, le sommeil et l'absence du travail, elle s'exprime également à travers le refus d'investissement dans le monde extérieur. L'opposition entre libido du Moi et libido objectale apparaît ainsi nettement projetée dans le texte, confirmant une fois encore la présence d'échos narcissiques. En effet, l'ensemble des personnages les plus significatifs de l'œuvre de Cossery, c'est-à-dire les Maîtres et leurs disciples, adoptent toujours une sorte d'éthique de l'ascétisme. Ils éprouvent une véritable joie à vivre dans la sobriété matérielle de leurs quartiers indigènes et rejettent, avec dégoût, le culte de la consommation de la ville européenne. Gohar, Heykal et Karamallah, tels des sages va-nu-pieds, voient dans la pauvreté du petit peuple, l'expression d'une joie fondée sur la simplicité et le dépouillement. Cette philosophie de vie se reflète notamment dans le rapport particulier que les personnages entretiennent avec les objets. En effet, ces personnages vivent le plus souvent dans des lieux dépourvus d'objets. Gohar par exemple habite une chambre presque vide « Il dormait entièrement habillé, à même le sol, sur une couche faite de minces piles de vieux journaux » (Cossery, 2005 : 9). Karamallah, lui, a fui l'oppression de la ville bruyante pour se retirer dans un mausolée. Il y vit joyeusement, tel « un prince dans son palais » (Cossery, 1999 : 95) dans cette cité vide, « La cité des morts », entouré seulement de quelques livres et d'un meuble. Ce même Karamallah, éprouve d'ailleurs une certaine gêne lorsqu'une étudiante, admirative de ses écrits, lui apporte de petits présents lors de ses visites « A chacune de ses visites elle lui apportait de menus cadeaux, objets de valeur indécise, et dont il n'avait nullement l'emploi » (Cossery, 1999 : 85). Les Maîtres semblent aussi éprouver, comme dans la paresse, une véritable jouissance dans ce détachement à l'égard des objets. Gohar en offre une illustration lorsqu'il s'extasie devant un homme assis devant sa boutique vide, occupé à ne rien faire « Devant une boutique vide il [Gohar] vit un homme [...] aux vêtements soignés, assis dignement sur une chaise [...] L'homme avait une attitude majestueuse extraordinairement frappante. 'Voilà un homme selon mon cœur',

¹² De telles situations léthargiques semblent favoriser un investissement de la libido du Moi, nous pouvons en effet penser à l'image d'une personne ensommeillée, fatiguée ou malade qui, en cherchant à préserver son corps éprouve un regain d'amour de soi.

pensa-t-il » (Cossery, 2005 : 14). Dans *Le facteur se venge*, le personnage secondaire Radwan Aly sacrifie le seul objet en sa possession pour le plaisir de dormir « le pot de 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 » (Cossery, 2005 : 215). Ces exemples dessinent une économie libidinale cohérente : le Moi se préserve et ne s'affirme qu'en se désinvestissant du monde extérieur. Ce détachement dépasse la simple indifférence, il prend la forme d'une jouissance active : plaisir de la pauvreté volontaire, joie dans le vide, satisfaction dans la lenteur etc. C'est ainsi que se manifeste textuellement l'opposition freudienne entre libido du Moi et libido objectale : plus le sujet se replie sur lui-même, plus il affirme sa supériorité dans la dépossession et l'insensibilité. Or, ce détachement ne concerne pas uniquement les objets, mais aussi les autres personnages, spécifiquement ceux qui restent extérieurs au cercle du Maître¹³, envers lesquels les protagonistes manifestent un certain rejet et un manque d'empathie¹⁴. Dans *Les couleurs de l'infamie* Ossama refuse de s'attacher à toute femme, et encore moins à la jeune prostituée Safira « Comme Ossama n'avait jamais décelé en aucune femme le moindre mystère, les artifices de la pauvre Safira ne provoquaient [...] en lui aucune perplexité » (Cossery, 1999 : 31). Un peu plus loin, Ossama réaffirme ce rapport entre liberté et détachement affectif. En allant rendre visite à son ami Nimr, il le décrit comme un individu d'exception « un esprit libéré des contingences, sans femme, ni enfants, et n'ayant aucun emploi à sauvegarder » (Cossery, 1999 : 59). Mais c'est sans doute dans la scène de crime de *Mendiants et orgueilleux* que se manifeste le plus clairement ce rapport entre l'absence d'empathie pour autrui et la satisfaction de soi. Dans une scène, la prostituée Arnaba s'offre à Gohar, à qui elle vient demander de lui rédiger une lettre destinée à son oncle, tandis que celui-ci demeure uniquement fasciné par les bracelets qu'elle porte et qu'il imagine déjà vendre afin de se procurer du haschisch. Arnaba lui déclare alors « Tu peux coucher avec moi, si tu veux ». Mais Gohar continue de fixer les bracelets : « Dans son hallucination, il entrevoyait, au-delà de ces bracelets, les vastes champs de haschisch étalés ingénuement sous l'immensité du ciel [...] Oui il lui fallait tuer cette fille ; il ne voyait aucun autre moyen pour lui arracher le bracelet » (Cossery, 2005 : 38). Après avoir étranglé la jeune femme, « Il venait de s'apercevoir d'une chose inouïe : les bracelets d'or n'étaient que de la vulgaire camelote [...] Il était maintenant très calme [...] Il délaissa le cadavre de la fille, ramassa son tarbouche qui avait roulé sur le lit, mit la lettre dans sa poche et se dirigea vers la porte » (Cossery, 2005 : 39). Par la suite, Gohar ne manifeste aucun signe de remords pour son acte, ni aucune pensée pour la jeune femme qu'il vient de tuer : il l'a simplement éliminée pour satisfaire un plaisir immédiat. Le refus de tout attachement aux femmes apparaît ainsi comme une autre manifestation du désinvestissement objectal, au profil d'un investissement narcissique du Moi.

5. Le miroir du narcissique : une esthétique du Moi et une mise en spectacle du Maître

Nous l'avons vu, le maître entretient une relation particulière avec ses disciples. Ces derniers sont présents pour combler une dépendance nourricière et alimenter sa toute-puissance narcissique. Par conséquent, ils exercent un impact direct sur le *moi-corps* du maître. Néanmoins, au fil de notre lecture, nous avons également constaté que les disciples

¹³ Nous montrerons dans le point suivant que les disciples ne constituent pas véritablement des figures distinctes, mais plutôt le reflet du Maître, comme un effet miroir de sa personne.

¹⁴ Freud l'explique bien, la libido objectale ne concerne pas uniquement les objets matériels, mais aussi les personnes extérieures vers lesquels le sujet narcissique refuse de diriger son investissement libidinal.

jouent un autre rôle : celui de refléter l'image que le Maître a de lui. Ce déplacement du registre corporel vers le registre spéculaire¹⁵ nous paraît intéressant car il annonce une nouvelle configuration du narcissisme. De quel stade s'agit-il et quels indices permettent d'en déceler la présence dans le texte ?

5.1. Le dandysme ou la construction du Moi Idéal

Tout comme la figure du Maître ou la philosophie de la paresse, le dandysme constitue une autre métaphore récurrente qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Cossery. Le narrateur accorde, en effet, une attention soutenue à l'apparence des personnages. Loin de relever d'un simple procédé descriptif ou d'une fonction utilitaire, le vêtement apparaît comme une véritable armure pour le maître et son cercle, un instrument de distinction et de domination sur les autres. Chez Cossery, les apparences ne sont jamais trompeuses. Il existe là, notons-le d'emblée, une autre correspondance entre l'œuvre et la vie de l'auteur. En effet, Cossery accordait un soin particulier à son apparence extérieure : il s'habillait toujours d'un costume au col impeccable, la cravate et la pochette soigneusement assorties (Andrau, 2013 : 12). D'ailleurs, on le surnommait le dernier dandy du Saint-Germain-des-Prés (Andrau, 2013 : 263). Cet élément biographique viendra ainsi renforcer les résultats de l'analyse menée sur ce point.

Au niveau textuel, le dandysme se manifeste à travers l'apparence du Maître et de ses disciples. Zouba est ainsi vêtu de l'uniforme du facteur, tenue qui le distingue immédiatement de son entourage. Gohar, tout comme son compagnon El Kordi, apparaît comme « un homme de bonne apparence, vêtu avec soin, au tarbouche impeccable » (Cossery, 2005 : 19). Heykal, pour sa part, « était toujours le même, avec son allure impeccable et ses manières aristocratiques » (Cossery, 1993 : 94) et « il était hors de question que Heykal consentît à se vêtir de frusques sans élégance » (Cossery, 1993 : 43). Quant aux héros de *Les couleurs de l'infamie*, ils se distinguent eux aussi par une apparence singulière. Voici comment Suleyman, le frère du ministre, les aperçoit lorsqu'il vient les rencontrer :

Vu de près, le soi-disant étudiant [Ossama] était vêtu très élégamment et l'homme plus âgé assis à côté de lui [Karamallah] semblait lui aussi rivaliser dans l'art de l'habillement [...] les deux élégants qui avaient acquis ses suffrages étaient accompagnés d'un troisième homme [...] Ce personnage [Nimr] portait une robe de soie écrue ouverte sur son large cou et des lunettes aux verres fumés qui le faisaient ressembler à un tueur de comédie (Cossery, 1999 : 118).

Le dandysme apparaît donc comme un véritable signe distinctif du Maître et de son cercle, marquant leur singularité et leur supériorité symbolique au sein de l'espace social. Notons que si le dandysme apparaît avant tout comme un signe distinctif, c'est certes en raison de l'originalité de l'habit¹⁶ mais surtout parce qu'il est porté par le Maître ou par ceux qui gravitent autour de lui, ses compagnons. Dans le passage suivant, nous pouvons observer comment, même mieux vêtu que son maître, Ossama ne peut se l'avouer : « Il [Karamallah] n'était vêtu que d'un peignoir de soie jaune et les pieds nus dans les babouches de cuir rouge. Ossama était obligé d'admettre que leur hôte, en dépit de cette simplicité vestimentaire, conservait plus de prestance et de hauteur que lui-même avec toute sa panoplie de costumes (Cossery, 1999 : 97). Ce passage montre que le dandysme ne se réduit pas à l'élégance ou à la distinction de l'habit, mais constitue aussi un moyen de refléter et

¹⁵ Le terme « spéculaire » vient de latin *speculum* (miroir) et signifie « relatif au miroir ».

¹⁶ Le dandysme du Maître et ses disciples, loin d'être nécessairement sophistiqué ou coûteux, vise avant tout à marquer une différence, souvent par rapport au contexte social, et à capter le regard des autres.

de renforcer l'image du Maître. Nous avons vu que le sujet narcissique se caractérise par une forte libido du Moi. Cette libido renvoie à des fixations que le sujet peut avoir établi dans les phases archaïques du développement, lorsque l'enfant conçoit le monde comme une extension de son corps, indissociable de celui de sa mère. Il s'agit alors d'un état totalement indifférencié où rien n'est encore distingué et où s'opère une projection de la libido du Moi sur l'ensemble du monde environnant (Bellemin-Noël, 1996 : 22).

Jacques Lacan avance qu'à la suite de cette période archaïque survient ce qu'il nomme « La phase du miroir » (Bellemin-Noël, 1996 : 18). Durant cette phase, de six à dix-huit mois, l'enfant fait sa première expérience avec le miroir et accomplit « La découverte de sa formation du Moi ». Cette étape peut s'avérer déterminante pour le sujet, car il peut s'y jouer, entre autre, un véritable « prélude au narcissisme ». En effet, à cet âge où l'enfant ne marche encore qu'à peine, il y a de fortes chances qu'il découvre son image « dans les bras d'un adulte [un parent]. L'expérience s'accompagne d'une intense jubilation due à la possibilité de se découvrir identique, quoique en petit, aux prestigieux parents à qui sont accordées toutes les vertus. » (Bellemin-Noël, 1996:18). On voit ainsi comment cette première expérience d'identification de la personne « se greffe sur l'idéalisation » de l'image parentale, parée de qualités parfaites. Cela permet de comprendre la part narcissique présente chez chaque individu. Toutefois, chez le sujet narcissique, l'hypothèse¹⁷ est que ce moment d'identification et d'idéalisation ait été vécu avec une intensité particulière, donnant lieu soit à une blessure, soit à une jubilation narcissique. Dans cette perspective, les différentes expressions de l'amour de soi, de la surestimation et de l'idéalisation ultérieures renvoient à une fixation à ce stade du miroir. Le dandysme chez les personnages de Cossery peut ainsi être interprété comme la mise en scène textuelle de ce rapport à l'idéalisation de l'image de soi, typique du sujet narcissique.

Un dernier aspect du dandysme mérite d'être souligné. Dans la sphère diégétique, le dandy est fréquemment placé dans une position d'immobilité. Il est presque toujours assis dans un café, une boutique abandonnée, un cimetière ou encore un bordel, et se trouve rarement en mouvement. Or, comme nous l'avons vu, le personnage *cossérien* est naturellement enclin à la paresse. Ce refus du mouvement peut également être interprété comme le refus de briser le reflet parfait de son image. Une connotation mythologique apparaît alors, le Maître est à l'image de NARCISSE qui refuse de quitter le reflet de son image dans la fontaine et finit par se laisser mourir de désespoir. (PHILIBERT, 2002 : 194). Mais existe-t-il d'autres situations narratives récurrentes où se manifeste ce rapport spéculaire à l'image, qui renvoie au stade du miroir et qui semble particulièrement caractéristique du sujet à structure narcissique ?

5.2. Le regard d'autrui comme miroir de l'idéalisation du Moi

Comme nous avons pu le constater, autour du personnage du Maître gravite souvent un groupe de disciples admiratifs, fascinés par son charisme. Cette admiration qui revient tel un leitmotiv dans l'ensemble de l'œuvre peut être interprétée comme un élément nourrissant la supériorité du Maître, projection dans le texte d'une toute-puissance

¹⁷Lacan formule une autre hypothèse selon laquelle, au stade du miroir, l'enfant commence à différencier ses zones érogènes et découvre celle qui constitue pour lui la principale source d'excitation. Apparaissent alors les premières pratiques autoérotiques qui lui permettent de trouver une satisfaction à partir de son propre corps. Chez le narcissique, cependant, un dysfonctionnement intervient : au lieu de circonscrire l'excitation à une zone particulière, c'est le corps dans sa totalité qui tend à devenir zone d'excitation.

narcissique¹⁸. Toutefois, ce regard admiratif peut également fonctionner comme un dispositif spéculaire au sens du miroir de Jacques Lacan, en reflétant au Maître une image complète et unifiée de sa personne. Il est intéressant de constater que le regard admiratif des disciples constitue une forme de *condensation*¹⁹, dans la mesure où il renvoie à la régression vers deux moments distincts du développement psychique : d'une part, les phases archaïques théorisées par Freud et, d'autre part, le stade du miroir théorisé par Lacan. Les manifestations du narcissisme apparaissent ainsi sous des formes multiples et variées dans l'œuvre de Cossery. L'hypothèse d'un regard admiratif des disciples fonctionnant comme un miroir symbolique, renvoyant au Maître une image idéalisée de lui-même, s'avère particulièrement féconde, tant le texte offre de nombreux exemples de disciples complimentant et idolâtrant leur Maître. Les disciples apparaissent d'abord comme un reflet du Maître. Ils sont constamment assis en tête-à-tête avec lui et partagent ses traits distinctifs : comme lui ils sont dandys, aristocratiques, paresseux, oisifs, et détachés du monde. De plus, ils ne contredisent jamais leur Maître ; aucun disciple ne cherche ou ne peut dépasser le Maître²⁰. Celui-ci parle le plus souvent en sentences et en aphorismes²¹ tandis que les autres se contentent d'acquiescer, subjugués par la justesse de ses répliques. Leur rôle semble plutôt consister à refléter son image et surtout à la compléter en l'idéalisant. Un passage particulièrement révélateur met en scène le disciple El Kordi renvoyant au Maître Gohar l'image idéalisée de lui-même au moment où celui-ci rêve de partir en Syrie pour cultiver des champs de haschisch. Le passage s'ouvre sur le sentiment qu'éprouve El Kordi en présence de son Maître « La présence de Gohar rendait illusoires toutes les difficultés de la vie ». C'est ensuite qu'El Kordi relance le rêve du Maître :

-Et ce voyage, maître ? - J'y pense, mon fils. - Tu devrais partir, dit El Kordi avec chaleur. Ce serait merveilleux pour toi. Lorsqu'on lui parlait de ce voyage, Gohar fermait les yeux [...] Partir, prendre le train pour la Syrie [...]. En Syrie, la drogue n'était l'objet d'aucune interdiction [...] - Je te vois très bien cultivant d'immense champ de haschisch, dit El Kordi (Cossery, 2005 : 22).

Dans ce dialogue, El Kordi semble presque placé là pour polir et rendre possible ce rêve. La structure du dialogue permet au Maître de contempler son idéal dans le regard de son disciple. Le regard d'El Kordi fonctionne donc comme un miroir symbolique renvoyant au Maître l'image idéalisée de lui-même. Nous pouvons y voir une forme de régression au « stade du miroir », où le sujet se reconnaît dans une image unifiée et idéalisée de sa propre personne. Une régression également caractéristique au fonctionnement narcissique.

5.3. Un objet-reflet et un espace-reflet de l'idéalisation du Moi

Nous concluons cette analyse, rapportée au stade du miroir, par l'évocation de deux motifs récurrents, un objet, *le réverbère*, et un espace, *le café des Miroirs*, qui semblent confirmer, une fois encore, les résonances d'un narcissisme spéculaire dans le texte. En effet, le réverbère constitue un objet récurrent dans l'œuvre de Cossery : il revient comme une métaphore obsédante de l'auteur. Sa singularité, conjuguée à cette redondance

¹⁸C'est ce que nous avons mis en évidence dans le premier point intitulé « Le Maître : figure de la toute-puissance narcissique »

¹⁹ « Dans la condensation ; une représentation unique apparaît comme un point commun à plusieurs chaînes associatives de représentations » (Wieder, 1988 : 39).

²⁰ Au début du roman *Les couleurs de l'infamie*, le lecteur peut croire que le voleur-disciple Ossama dépasse le voleur-Maître, Nimr. Toutefois, le récit révèle rapidement que tous deux ne sont en réalité que les disciples d'un seul et même Maître : Karamallah.

²¹ Cela tient également au fait que le personnage du Maître incarne toujours la figure du sage, du philosophe, de l'ascète, du saltimbanque...etc.

inattendue²², en fait un élément susceptible d'être interprété « comme symptôme d'un conflit psychique personnel » (Jouve, 2015 : 130), le narcissisme en l'occurrence. Ainsi dans la nouvelle *Le coiffeur a tué sa femme*, le réverbère est explicitement nommé, numéroté « le réverbère n° 329 », ce qui le distingue des objets anonymes. Il se distingue aussi par le fait qu'il soit le seul objet de clarté dans la sombre ruelle (Cossery, 2005 : 242). Le réverbère apparaît également comme un objet de détachement, de générosité et de résistance. Lorsque le gendarme Gohloche, symbole de répression, pénètre dans une pauvre boutique pour demander des comptes « Le réverbère n° 329 dilapidait toujours sa lumière sans souci de la dépense » (Cossery, 2005 : 245). Même après le vacarme suscité par l'intervention du gendarme, la boutique reste « éclairée que par le réverbère qui lui faisait face » (Cossery, 2005 : 245). Dans *La violence et la dérision*, le réverbère est décrit dans un geste beau, théâtral, ostentatoire : « L'allumeur de réverbère par son geste opulent de dispensateur de lumière donnait au crépuscule un air de fantaisie charmante » (Cossery, 2005 : 53). Plus loin, cette beauté subsiste et devient encore plus distinctive : « les hauts lampadaires s'allumèrent soudain, étendant leur collier de perles brillantes tout au long de la corniche » (Cossery, 2005 : 53). Nous remarquons que le réverbère partage avec le Maître les mêmes attributs narcissiques. Il se distingue par un nom précis « Le réverbère n° 329 » qui le singularise parmi les autres objets. Il ne se contente pas d'éclairer : il s'exhibe. Les termes « opulent » et « collier de perles », métaphore de la parure, renvoient directement au dandysme. Le réverbère se tient isolé dans sa clarté, détaché de ce qui l'entoure, à l'image du Maître et ses disciples qui ne se mêlent pas aux autres. De plus, tout comme le Maître dispense ses sentences de sagesse, sa lumière spirituelle, aux disciples dans l'obscurité, le réverbère dispense sa clarté dans la ruelle sombre. Ainsi, le réverbère peut être interprété comme un objet-reflet, indice d'une régression à la phase du miroir. Double minéral, il devient le Maître du décor et apparaît comme l'extension du Maître dandy, véritable Maître de la diégèse. Il se met alors en place une forme de mise en abyme des reflets du Maître, révélant les échos du narcissisme dans le texte²³. Cette mise en abyme s'accroît encore avec la présence d'un espace particulièrement propice aux reflets du Maître : « Le café des Miroirs ». On passe de l'objet-reflet à l'espace-reflet. Fait remarquable, ce café, contrairement aux nombreux autres cafés qui jalonnent l'œuvre de Cossery, apparaît dans deux romans différents. Dans *Mendiants et orgueilleux*, le narrateur en propose une description détaillée

Le café des Miroirs était situé au croisement de deux ruelles ; il occupait la majeure partie de la chaussée [...] un nombre impressionnants de miroirs, aux cadres sculptés et recouverts de dorures, étaient accrochés partout, à même les façades des masures environnantes [...] Gohar traversa la terrasse, se faufilant entre les tables, à la recherche d'une connaissance (Cossery, 2005 : 18).

Quarante-quatre ans après la publication de *Mendiants et orgueilleux*, Le café des Miroirs est toujours présent, on le retrouve dans *Les couleurs de l'infamie*. Même si le temps a quelque peu terni sa splendeur « Le café des Miroirs avait perdu [...] sa terrasse [...] quelques miroirs parsemés de moisissures [...] restaient encore accrochés aux murs comme pour fournir au café la preuve de son identité » (Cossery, 1999 : 116). Mais, son importance narrative demeure intacte. Il constitue en effet le lieu du dénouement ultime du roman :

²² La récurrence et la singularité d'un élément textuel constituent deux principes essentiels de la théorie psychocritique de Charles Mauron (Jouve, 2015 : 130)

²³ Notons que, dans sa conversation avec Mitani, lorsque Cossery souhaite évoquer un thème quelconque de son œuvre, il choisit précisément l'exemple du réverbère « Il faut que chaque phrase contienne une critique [...] Si je parle d'un réverbère, je dis à qui il appartient » (Mitranl, 1995 : 94). Pourquoi le réverbère ? Nous postulons qu'il peut s'agir d'un lapsus révélateur, venant renforcer la pertinence de notre analyse.

Karamallah, Ossama et Nimr choisissent précisément cet espace de reflets pour rencontrer le frère du ministre au sujet de sa lettre compromettante et observer se refléter sur son visage les couleurs de l'infamie. Ce café des Miroirs apparaît ainsi comme la manifestation ultime d'un narcissisme spéculaire. Le Maître qui voyait déjà son image se refléter dans le regard admiratif de ses disciples, ou, d'une manière plus symbolique encore, dans « le réverbère », voit désormais chacun de ses gestes, chaque regard posé sur lui se multiplier à l'infini grâce à tous ces miroirs qui l'entourent. L'image idéalisée du Maître atteint son paroxysme. À travers cet espace saturé de reflets, la régression au stade du miroir, propre au sujet narcissique, se trouve en quelque sorte matérialisée dans la diégèse. Mais un dernier élément mérite d'être souligné. Dans sa biographie consacrée à Cossery, Frédéric Andrau révèle que l'écrivain lui-même fréquentait « Le café des Miroirs » : « Vous passiez de plus en plus de temps dans la ville. Vous aviez fait du café des Miroirs votre quartier général [...] vous y retrouviez la jeunesse instruite [...] Dans les miroirs, tout autour du café, vous recherchiez discrètement les jeunes filles » (Andrau, 2013 : 28). La superposition de l'œuvre romanesque et de la biographie laisse ainsi apparaître, une fois encore, une forme de prolongement de la psyché de l'auteur dans le texte. Ce prolongement semble se manifester à travers certains indices récurrents qui renvoient à des marques narcissiques.

Conclusion

En somme, la lecture psychocritique appliquée sur deux nouvelles et trois romans de Cossery a permis de mettre en évidence, à partir de la superposition de ces textes, des éléments textuels récurrents apparaissant comme des métaphores obsédantes, que nous avons interprétés à la lumière de différentes théories psychanalytiques. Nous avons d'abord repéré un personnage récurrent, celui du Maître, représenté comme le centre et le moteur, aux niveaux narratif et diégétique de l'ensemble des romans. Cette figure a été interprétée comme l'expression d'une régression narcissique vers les stades archaïques du développement, traduisant la nostalgie d'une domination et d'une plénitude totales de l'enfant sur son monde. Nous avons également relevé que le personnage du Maître dépend de ses disciples pour la satisfaction de ses besoins élémentaires et manifeste un plaisir oral marqué : à travers ses dialogues empreints de jouissance, sa manie de suçoter le haschisch plutôt que de le fumer, ainsi que dans un rêve révélateur où les pommes lui apparaissent sous formes de seins. Cette dépendance nourricière envers ses compagnons et ces plaisirs de la bouche ont permis de confirmer la régression narcissique vers des stades archaïques, plus précisément vers le stade oral défini par Freud.

En outre, la jouissance que le Maître et ses disciples trouvent dans la paresse, le sommeil et la lenteur, motifs récurrents dans chaque roman, a été interprétée comme une forme de conservation de soi renvoyant, selon *La deuxième théorie des pulsions* de Freud, à une libido du Moi caractéristique du sujet narcissique. Freud explique aussi que l'investissement de la libido du Moi s'accompagne d'une absence de la libido objectale. Or, nous avons également pu démontrer que cette dernière faisait défaut dans l'univers *cossérien* : elle se manifeste par le rejet catégorique des objets, les personnages prônant une sobriété joyeuse, ainsi que le manque d'empathie du Maître envers autrui, en dehors du cercle restreint de ses disciples. Enfin, nous avons montré que, au-delà des indices textuels renvoyant au *Moi-corps* du Maître, d'autres procédés formels traduisent les reflets de son image idéalisée. Interprétés à la lumière du *stade du miroir* de Lacan, ils illustrent la projection d'un Moi Idéal propre au sujet narcissique. Ainsi, le dandysme comme reflet distinctif du Maître, les regards admiratifs de ses disciples comme reflet de sa supériorité, le « réverbère » comme objet-

reflet de sa toute-puissance ainsi que « Le café des Miroirs » comme espace-reflet, constituant autant de signes d'une idéalisation du Moi dans l'œuvre.

La présente analyse a mis en évidence la récurrence de résonances narcissiques dans l'œuvre de Cossery, dont certaines trouvent écho dans sa biographie. L'univers de Cossery laisse ainsi apparaître un *mythe personnel* fondé sur une économie du narcissisme. Cette structure associe indissociablement l'exemption de l'effort, la dépendance nourricière et la paresse, à la sacralisation de l'image, perceptible à travers le dandysme spéculaire. L'écriture devient alors le lieu d'une restauration du Moi, où la toute-puissance du langage et du reflet vient suturer les déchirures d'un sujet en quête de complétude. Cette lecture psychanalytique, loin de se limiter à une approche formelle, permet d'éclairer certaines dimensions problématiques de l'œuvre de Cossery, tant sur le plan poétique que sur celui de la posture politique de l'auteur. En effet, plusieurs critiques ont reproché à Cossery son traitement de certains personnages féminins, y voyant une certaine forme de misogynie. Or la logique narcissique que nous avons mise au jour permet d'interpréter ce phénomène comme un désinvestissement de la libido objectale : l'autre est rejeté dans la mesure où il ne constitue pas un reflet du sujet, contrairement à la figure du disciple. De même, le faible nombre d'œuvres publiées, sept romans en près de soixante années d'écriture, souvent attribué à une paresse supposée, parfois rapprochée d'une certaine philosophie orientale, peut être considéré comme l'expression d'une logique de conservation de soi. La paresse diégétique semble ainsi se prolonger dans une forme de paresse narrative, ouvrant la voie à une véritable poétique du retrait. Enfin, sur le plan politique, Cossery est vu comme un écrivain anarchiste, auquel on reproche une forme de désengagement, voire une absence d'adhésion « L'homme qui n'adhère à rien ». Cette posture s'inscrit elle aussi dans la cohérence d'un imaginaire narcissique, où l'anarchisme et la misanthropie trouvent leur origine dans un désinvestissement de l'objet extérieur au profit d'un surinvestissement du Moi.

Références bibliographiques

- ANDRAU F. 2013. *MONSIEUR ALBERT Cossery, une vie*. Editions de Corlevour. France.
- BELLEMIN-NOËL J. 1996. *La psychanalyse du texte littéraire*. Editions Nathan. Paris.
- CLIFFORD Y, HACKER A. 2014. « Pour introduire le narcissisme : une lecture pédagogique » dans *Revue française de psychanalyse*. Vol 78. Editions PUF. Paris. p. 44-60.
- COSSERY A. 1993. *La violence et la dérision*. Editions Joëlle Losfeld. Paris.
- COSSERY A. 1999. *Les couleurs de l'infamie*. Editions Joëlle Losfeld. Paris.
- COSSERY A. 2005. *Œuvres complètes I*. Editions Joëlle Losfeld. Paris.
- ESPINOSE R. 2008. *Albert Cossery, une éthique de la dérision*. Editions Orizons, chez L'Harmattan, Paris.
- HAMON PH. 1972. « Pour un statut sémiologique du personnage » dans *Littérature*. N°6. Larousse. Paris. p. 86-110.
- JOUBE V. 2015. *Poétique du roman*. Editions Armand Colin. Paris.
- LAGACHE D. 1993. *Que sais-je ? La psychanalyse*. Editions BOUCHENE. Alger.
- MAURON CH. 1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Editions José Corti. Paris.
- MITRANI M. 1995. *Conversation avec Albert Cossery*. Editions Joëlle Losfeld. Paris.
- PHILIBERT Myriam. 2002. *Dictionnaire des mythologies*. Editions Maxi-Livres. Paris.
- WIEDER C. 1988. *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. BORDAS. Paris.

