L'espace comme stratégie : le décor ironique dans *Mendiants et Orgueilleux* d'Albert Cossery

Space as Strategy : The Ironic Setting in Proud Beggars by Albert Cossery

***Nadia El-Alia* BENDEFFOU✶ [1], *Pr. Amaria BELKAID*[2]**
[1] Université de Tlemcen, Laboratoire : LLC, Algérie
nadia.bendeffou@univ-tlemcen.dz
[2] Université de Tlemcen, Laboratoire : LLC, Algérie,
amaria.belkaid@univ-tlemcen.dz

Reçu le04/03/2026 *Accepté le:05/05/2026* *Publié le:06/06/2026*

Résumé :
L'espace romanesque n'est jamais un simple cadre référentiel, il participe activement à la construction du sens. Dans *Mendiants et Orgueilleux* d'Albert Cossery, le décor égyptien constitue un élément central de l'esthétique narrative. Cet article s'interroge sur la manière dont la description du Caire populaire devient un dispositif ironique révélateur des tensions sociales et politiques. Il s'agira de montrer que le décor, loin d'être neutre, participe à la mise en lumière de l'absurdité des hiérarchies sociales et de la théâtralité du pouvoir.
Mots clés: Ironie; Décor romanesque; Espace égyptien; Description; Critique sociale

Abstract:
Novelistic space is never a mere referential framework; it actively contributes to the construction of meaning. In Proud Beggars by Albert Cossery, the Egyptian setting occupies a central place in the novel's aesthetic structure. This article examines how the description of popular Cairo becomes an ironic device that reveals social and political tensions. Through a poetic and sociocritical analysis, we argue that space, far from being neutral, functions as a discursive strategy that exposes the absurdity of social hierarchies and the theatricality of power.

Keywords: Irony; Novelistic Setting; Egyptian Space; Description; Social Critique

✶ ***Nadia El-Alia* BENDEFFOU**

Introduction :

À travers les différentes expressions artistiques, le décor n'est jamais un simple arrière-plan. En peinture, l'espace organise la perception et conditionne le regard. En architecture, il structure la circulation et institue une hiérarchie des volumes. Au théâtre, il oriente l'interprétation en configurant l'action dramatique. L'espace n'est donc pas neutre : il est porteur de sens, voire d'idéologie. Gaston Bachelard rappelle que « *l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre.* »(Bachelard, 1957, p. 27) Il devient ainsi un lieu d'investissement symbolique.

Dans le roman moderne, le décor participe à la construction du sens. La description, loin d'être purement référentielle, se transforme en dispositif critique. Chez certains écrivains, elle excède la fonction réaliste pour se transformer en stratégie discursive. C'est précisément le cas dans *Mendiants et Orgueilleux* d'Albert Cossery, où Le Caire populaire, les ruelles poussiéreuses, les cafés et les lieux institutionnels composent un paysage urbain à la fois concret et profondément symbolique. Le décor égyptien n'y apparaît pas comme une simple toile de fond, mais comme un espace travaillé par le regard ironique de l'auteur.

Le roman *Mendiants et Orgueilleux* raconte l'histoire d'un groupe de mendiants et de marginaux du Caire, dont les vies se croisent dans un quotidien marqué par la pauvreté, l'absurde et la survie. Parmi eux, El Kordi, un jeune homme débrouillard et opportuniste, tente de naviguer entre les impératifs moraux et les nécessités de son environnement. La prostituée malade Naila, le personnage de Gohar et d'autres figures marginales contribuent à peindre un tableau vivant des inégalités et des contradictions sociales. À travers ces personnages, Cossery met en scène une société où les rapports de force, l'injustice et la misère coexistent avec la liberté de pensée, l'humour et la lucidité, offrant ainsi un espace privilégié pour l'ironie.

L'ironie, chez Albert Cossery, ne relève pas uniquement d'un effet de style. Elle constitue une posture esthétique et philosophique. L'ironie

instaure une distance qui « dit sans dire » et révèle par le détour. Dans le roman *Mendiants et Orgueilleux* la description de l'espace semble ainsi pratiquer un double mouvement puisqu'elle expose la misère, la stagnation et l'absurdité sociale tout en les enveloppant d'un ton de dérision subtile. Le décor devient alors le lieu d'un renversement symbolique. Les marges acquièrent une dignité paradoxale tandis que les représentants du pouvoir sont discrètement désacralisés.

Cette observation nous conduit à poser la question suivante : **comment la description du décor égyptien dans *Mendiants et Orgueilleux* participe-t-elle d'une stratégie ironique visant à dévoiler l'absurdité des hiérarchies sociales et politiques ?**

Nous émettons l'hypothèse que la description, loin d'être mimétique, fonctionne comme un dispositif poétique et sociocritique. Par un jeu de décalages, d'exagérations et d'inversions, elle transforme l'espace égyptien en scène de dévoilement. Le décor devient ainsi un opérateur de critique. Il met en lumière la vacuité du pouvoir, la relativité des statuts sociaux et la théâtralité des institutions.

Notre approche repose sur une analyse poétique et sociocritique des séquences descriptives du roman. Il s'agira d'examiner comment le décor, loin d'être un simple cadre référentiel, devient un dispositif discursif porteur d'ironie.

L'objectif de cette recherche est de démontrer que, dans *Mendiants et Orgueilleux* d'Albert Cossery, le décor égyptien ne constitue pas un simple cadre narratif, mais un espace signifiant investi d'une fonction ironique. Il s'agira de mettre en lumière la manière dont la description participe à une déconstruction symbolique des hiérarchies sociales et politiques, en transformant l'espace en lieu de dévoilement critique.

Notre réflexion s'organisera autour de trois axes complémentaires. Nous commencerons par étudier le décor égyptien et la structuration de l'espace romanesque, afin de montrer comment l'espace narratif participe à la représentation de la société et prépare le terrain pour l'ironie. Nous poursuivrons avec l'analyse du rapport entre l'ironie et l'identité égyptienne dans l'écriture de Cossery, en mettant en lumière la manière dont l'auteur

utilise la langue, la culture et la raillerie pour affirmer son héritage culturel. Enfin, nous examinerons les manifestations de l'ironie dans le roman à travers la description et la voix narrative, en insistant sur la polyphonie, les figures de style et la manière dont le narrateur intervient dans le récit pour créer un effet ironique.

1. Le décor égyptien et la structuration de l'espace romanesque :

Avant d'examiner la posture ironique de l'auteur, il convient d'interroger d'abord l'espace qui la rend possible. En effet, l'identité esthétique de l'écriture cosserienne ne peut être dissociée du cadre spatial dans lequel elle s'inscrit. L'espace narratif constitue bien plus qu'un simple arrière-plan : il structure la perception du réel et oriente la lecture. Il serait ainsi difficile d'ignorer la ville qui abrite les personnages, tant sa présence est insistante et structurante dans le roman. Le Caire, avec ses ruelles, ses cafés et ses quartiers populaires, s'impose comme une entité quasi vivante, participant activement à la mise en scène ironique du monde social. Selon Christiane Achour et Amina Bekkat « *l'espace est à la fois indication d'un lieu et création fictive : un décor qu'il a planté, le parcours de l'histoire peut faire surgir de nouveaux espaces signifiants.* » (Achour & Bekkat, 2002, p. 50) En effet, d'un point de vue narratif l'auteur puise dans son imaginaire afin de nous décrire le contexte spatial dans lequel l'histoire se déploie et cela a un lien étroit avec son vécu *« afin de nous éclaircir sur la réalité des choses et inscri[re] sa propre fiction dans [son] patrimoine culturel. »*(Benkazdali, 2015, p. 22)

Il convient également de rappeler que l'insistance du décor égyptien chez Albert Cossery prend une résonance particulière au regard de sa trajectoire personnelle. Installé en France pendant de longues années, l'écrivain a pourtant utilisé l'Egypte et l'orient comme unique espace fictionnel de pratiquement tous ses romans. Ce choix est d'autant plus significatif que, dans la plupart des cas, l'immigration naît d'une nécessité :

> *« Dans la plupart des cas, une personne immigre par nécessité. Les mauvaises conditions de vie poussent chaque*

> *année des gens à partir loin de leurs pays natals. La principale conséquence de cette immigration est le déracinement. L'immigré se sent perdu dans le pays d'accueil, car ses mœurs et ses coutumes sont différentes de celles de sa terre de naissance. Dans ce contexte, il essaie de transformer son déracinement à un enracinement. »*(Belmokhtar, 2024, p. 550)

En effet, les conditions de vie difficiles poussent chaque année des individus à quitter leur terre natale, au prix d’un certain déracinement. L’immigré se trouve alors confronté à une altérité culturelle qui fragilise ses repères et met à l’épreuve son identité. Mais tel n’est pas le cas de notre auteur : son installation à l’hôtel La Louisiane, en France, ne relève pas d’un exil forcé. Toutefois, son attachement constant au décor égyptien peut être lu comme une forme d’enracinement symbolique. Loin de traduire une simple nostalgie, ce retour obstiné à l’Égypte dans l’espace romanesque semble constituer un geste à la fois esthétique et identitaire. L’écriture devient le lieu où le déracinement géographique se transforme en réaffirmation imaginaire de l’origine. Ainsi, le Caire fictionnel n’est pas seulement un cadre réaliste, il apparaît comme un territoire mental reconstruit, investi d’une distance ironique qui permet à l’auteur de regarder son pays natal à la fois de l’intérieur et de l’extérieur.

Dans le roman la ville n'est certes jamais nommée explicitement, toutefois il est facile de la deviner grâce aux indices, (qu'on retrouve notamment dans la description, les noms des rues ou dans les dialogues) l'auteur nous fait part d'éléments qui nous permettent facilement de situer l'endroit. Cette ville c'est le Caire, puisque dans le texte l'auteur nous livre le nom d'une rue nommée la rue *El Azhar*, cela nous fait pensée à la grande mosquée qui porte le même nom et qui est l'un des lieux de culte le plus connue et qui se trouve au cœur de la capitale égyptienne, un autre indice livré dans le roman est le café dans lequel les personnages de l'histoire se

retrouvent, *Le café des miroirs*[1], voici un passage dans lequel l'auteur décrit cet endroit et les gens qui le fréquentent :

> *« Le café des Miroirs était situé au croisement de deux ruelles ; il occupait la majeure partie de la chaussée de terre battue, interdite aux lourds véhicules, et où, seules, s'aventuraient les baladeuses des marchands ambulants. D'immenses toiles de tente s'étendaient au-dessus de sa tortueuse terrasse comme dans un marché couvert. Un nombre impressionnant de miroirs, aux cadres sculptés et recouverts de dorures étaient accrochés partout, à même les façades des masures environnantes. Le café des Miroirs était réputé pour son thé vert et l'éclectisme de sa clientèle composée de charretiers, d'intellectuels, et de touristes étrangers assoiffés de couleur locale. »*(Cossery, 1955/1993, p. 40)

L'attribut le plus important du miroir est la transparence, en outre, c'est grâce à cet objet que les gens peuvent avoir une image complète de leur reflet. Ainsi, il semblerait que le thème du miroir qui est ici représenté dans le nom du café autour duquel les personnages se rassemblent, est le symbole qui les aide à voir la réalité avec une clarté distincte et de ce fait ils arrivent à voir la vie avec lucidité.

Le décor du roman est divisé en deux parties, d'un côté il y a la ville européenne qui est l'endroit « *de lucre et d'ennui, avec la fausse beauté de ses artères grouillantes de foules mécanisées et ses immeubles, modernes et prétentieux, semblables à des gigantesques sépultures.* »(Cossery, 1955/1993, p. 53) Dans cette ville, les personnages ne se sentent pas à leur aise, l'auteur nous décrit les rues de cette citée comme étant un endroit

[1]Ce café existe réellement d'après Cossery, son vrai nom c'est le café El Fichawi, un endroit que l'auteur a beaucoup fréquenté dans sa jeunesse et il paraît que c'est là-bas qu'il a rencontré les gens qui l'ont inspiré pour la création de ses personnages.

ordonné et triste dans lequel il y a une « *foule mécanisé dont toute la vie véritable était exclue.* »(Cossery, 1955/1993, p. 52) De plus, dans les quartiers bourgeois les personnages ont la désagréable impression d'être constamment surveillés, comme c'est le cas d'El Kordi qui a remarqué la présence d'un indicateur qui le suivait quand il a pris le tramway vers la ville européenne pour aller commettre le vol qui lui permettait de sauver Naila de la misère. Et de l’autre côté il y a les quartiers indigènes, là où trainent les mendiants, la population mal famée et les ramasseurs de mégots. Ici, contrairement à la ville européenne les personnages se sentent mieux parce qu’ils éprouvent le sentiment d’être chez eux et d'être libres.

De ce fait, nous pouvons constater que la modalité de représentation de l’espace que l’auteur privilégie dans ce roman est *« l’insistance sur le décor »*, dans une « *tentative de « créer » le réel par l’écriture »*(Achour & Rezzoug, 1985, p. 208) Notamment, pour nous faire savoir que ces deux mondes contradictoires ne peuvent jamais se comprendre à cause de la différence qui existe entre les facettes qui les composent, Cossery décrit par-là les différences sociales en Égypte et nous montre la rupture entre les riches et les pauvres, et c'est grâce à cela qu'on perçoit à travers la vision des personnages la réalité du monde, là où vivent les habitants de l'Égypte. C'est ainsi, que les univers demeurent étrangers les uns aux autres : les privilégiés peinent à saisir la réalité des démunis, tout comme les illettrés n’aperçoivent pas ce qui paraît évident aux esprits instruits. De la sorte, la perception du monde se construit toujours à travers le prisme singulier de chacun.

Ainsi, la construction de l'espace dans le roman *Mendiants et Orgueilleux* est binaire, tout comme la construction des personnages, puisqu’il y a dans l'histoire une division dichotomique qui sert à séparer Gohar, Yéghen et El Kordi de leur opposant les fonctionnaires du pouvoir qui incarne la tyrannie symbolisée dans le rôle de l’inspecteur Nour El Dine. Ceci est à l'image de la divergence entre les mendiants et le pouvoir.

2. L’ironie et l’identité égyptienne dans l’écriture de Cossery

L'écriture cosserienne représentent les êtres humains typiques qui peuplent l'Égypte. Elle ne se base en aucune manière sur la description de la beauté des villes, du Nil ou des pyramides, à la place Albert Cossery choisit plutôt les petites ruelles du Caire à travers lesquelles son lectorat aura la possibilité de voir la misère et le désordre chaotique qui y règne. Ceci est certes une image de la ville pas très glorifiante, mais par-là l'auteur essaye de nous donner une vision sans artifice grâce à laquelle le vécu des égyptiens est reflété avec clarté. Cette partie misérable de la cité, comme l'affirme Thierry Paquot, transmet au peuple égyptien certaines valeurs et un lexique riche de rire. Ainsi, l'écriture se caractérise par ce ton dérisoire et par la cocasserie de sa vision du monde :

> *« Le Caire, à témoigner d'une ville, de ses mystères et de ses charmes, mais d'un état d'esprit - celui des Cairotes - et de certaines « valeurs » (la paresse, le détachement vis-à-vis de l'argent, de la réussite sociale, du pouvoir, le refus de tout compromis avec l'autorité, etc.) qui vont à l'encontre des tendances qui « travaillent » toute la société égyptienne depuis plusieurs décennies (l'enrichissement, la consommation, la futilité...). »*(Paquat, 2009, p. 203)

Albert Cossery élabore une écriture nourrie de deux langues, au sein de laquelle le référent égyptien affleure de manière récurrente. Nous pouvons le voir de prime à bord dans le titre, puisqu'il est tiré d'un adage égyptien. L'auteur utilise fréquemment des appellations et des titres tiraient du parler populaire égyptien, comme « *Set Amina* » (qui est un titre par lequel on s'adresse à une femme et qui veut dire dame ou maîtresse), ainsi que « *Bey* » ou « *Affendi* » (qui est l'équivalent de Monsieur).

En outre, l'utilisation de la culture égyptienne dans l'écriture cossérienne semble avoir la fonction de combler le manque de la langue d'écriture (le français) : *« Rares et presque jamais glosés ou traduits, que ce soit dans les nouvelles ou les romans, emprunts et xénismes semblent n'avoir pour fonction chez Cossery que de combler un manque dans la langue d'écriture ou de souligner, souvent avec humour, une caractéristique locale. »*(Filitullon, 2009, p. 47)

Puisque, rappelons-le encore une fois Albert Cossery refuse d'user de l'exotisme dans ses textes, il en use seulement dans le but de donner une touche qui a un caractère du rire local dans la langue de l'autre. De ce fait, à la différence de certains écrivains francophones dont les textes sont truffés d'images exotiques, souvent dans le but de conquérir un large lectorat étranger, on peut dire qu'Albert Cossery quant à lui il : *« Utilise des images analogues mais au second degré pour mieux déjouer les attentes de son public et le déconcerter [...] A. Cossery semble dédaigner la stratégie de la séduction au profit de celle de la de concertation qui lui permet au passage d'exprimer sa différence culturelle, donc son identité. »*(Filitullon, 2009, p. 237)

Sa culture d'origine se concrétise à travers la langue qu'il emploie. À la lecture de ses œuvres, le lecteur français éprouve le sentiment troublant d'être confronté à un français littéralement calqué sur une autre langue. Ces calques linguistiques constituent un moyen qui lui permet de mieux immerger le lecteur étranger dans la réalité égyptienne, puisque, dans ce cas, la langue de l'auteur semble en quelque sorte plongée dans celle de l'Autre. Autrement dit, la voix de la langue maternelle de l'écrivain résonne et cohabite à l'intérieur de la langue française. Par là une véritable polyphonie se dessine où les brides de la mémoire de Cossery « *crée un effet de dépaysement et d'étrangeté pour le lecteur français.* »(Oweiss, 2003)

Sarra Gaillard dans sa thèse de doctorat parle de la raillerie que fait Albert Cossery de l'Occident et la lie avec son identité orientale, elle dit *:*

> *« L'auteur joue un* [...] *jeu, celui de la dérision. Il n'hésite pas à émailler son texte de ces images élémentaires ; mais en même temps il ne s'empêche pas de les traiter au second degré et de les retourner contre la culture qui en est la source. L'expression de son identité passe donc forcément, chez Cossery, par la raillerie d'une culture occidentale réductrice de l'Autre. »*(Gaillard, 1993, p. 237)

Comme nous l'avons vu, l'auteur émaille son texte de jeux, de railleries et d'expressions dérisoires qui reflètent les valeurs de la ville qu'il décrit. Cette stratégie d'écriture est loin de relever d'une entreprise de

séduction ; grâce à elle, il livre plutôt une image du monde typique de son pays d'origine, par laquelle il s'amuse à désarçonner son lectorat étranger tout en parodiant la vision que l'Occident se fait de ce monde. À ce propos Thierry Paquot dit en abordant le ton qu'Albert Cossery adopte dans ses roman qu':

> *« En ce sens son message est toujours actuel, et le ton qu'il adopte- la cocasserie -, parle encore à ses lecteurs. C'est par l'humour, les situations comiques, la dérision qu'il conquiert son lectorat et l'amène à réfléchir à la condition humaine, sans grands développements métaphysiques, sans donner aucune leçon et surtout sans moralisation infantilisante et culpabilisante. Si le terme n'était pas tant galvaudé, je pourrais qualifier Albert Cossery de « libertaire »*(Paquat, 2009, p. 204)

L'écrivain bilingue possède un double atout : il bénéficie d'un droit de regard sur deux langues et deux cultures, et peut aisément osciller entre elles. En outre, il a la possibilité de choisir de s'inscrire dans l'une, dans l'autre, ou dans les deux à la fois. Albert Cossery, quant à lui, opte pour un véritable dialogue entre ces deux univers culturels. Ainsi, il écrit en langue française tout en demeurant profondément attaché à son pays natal. Rien n'est plus propice, dès lors, à permettre à un auteur de faire cohabiter plusieurs cultures au sein de ses écrits. Puisque l'œuvre cosserienne est le fruit d'un exil voulu (parce l'auteur s'est installé en France par choix), il choisit de faire transmettre ses connaissances de son pays natal dans la langue de l'autre tout en incluant des morceaux de souvenirs de sa langue d'origine afin que son lectorat étranger puisse aisément comprendre son message.

Nous avons montré que l'Égypte décrite dans *Mendiants et Orgueilleux* ne correspond pas à l'image folklorique que peut se créer un européen de ce pays. L'auteur, comme nous venons de le voir, s'amuse à nous présenter souvent tout le contraire, en nous offrant une image parodiée de son pays d'origine qui frise le ridicule, et pour la peindre, il s'inspire de l'imaginaire exotique occidentale. A titre d'exemple voici la description qu'a inspiré la découverte de l'Égypte à Chateaubriand, il dit : « *c'était un*

coin de cette Égypte, berceau des sciences, mère des religions et des lois : je n'en pouvais détacher les yeux. »(Chateaubriand, 2005, p. 113) Cet auteur fait de l'homme blanc l'incarnation du bienfaiteur qui est venu civiliser l'Orient : « *je songeais en même temps que les lances de nos chevaliers et les baïonnettes de nos soldats avaient renvoyé deux fois la lumière d'un si brillant soleil.* »(Chateaubriand, 2005, p. 113) Albert Cossery quant à lui ne voit aucun progrès dans l'humanité, les leçons de civilisation occidentales à ses yeux sont juste des illusions, d'ailleurs chez les personnages du roman il y a une absence du progrès social, ils sont des mendiants pauvres et ils ne font rien pour changer cette réalité. Ainsi, selon Cossery le véritable progrès pour l'être humain c'est la prise de conscience, la lucidité qui permet aux hommes de prendre le temps pour réfléchir, regarder et aimer la vie. Par-là l'auteur nous présente une vision Orientale de la liberté dans laquelle il y a que la vie qui compte parce que le reste est dérisoire.

Nous allons cette fois voire l'écriture ironique dans la description afin de voir le lien qu'elle entretien avec l'identité égyptienne de l'auteur.

3. L'ironie dans le roman : description et voix narrative

Nous nous pencherons cette fois-ci sur l'ironie à l'œuvre dans la description, laquelle occupe une place centrale dans le roman. Le ton adopté par le narrateur dans ces passages descriptifs se révèle, lui aussi, profondément marqué par une ironie à la fois subtile et lancinante.

La description constitue l'une des notions centrales de la narratologie. Elle permet notamment au narrataire de se représenter les objets, les lieux et les scènes de la narration. Il convient ici de rappeler que le narrataire ne se confond pas avec le lecteur réel *« De la même façon que le narrateur n'est pas l'auteur, le narrataire n'est pas le lecteur. On peut le qualifier d'interlocuteur intratextuel, construit par la fiction et ayant un statut étroitement dépendant de celui du narrateur.»*(Achour & Bekkat, 2002, p. 30), comme l'expliquent Christiane Achour et Amina Bekkat dans *Clefs pour la lecture des récits*. Ainsi, « *la description est envisagée dans sa*

relation au roman. Elle sert à poser le quasi-monde auquel il renvoie, et à créer un effet de réel, mais sert encore de preuve […] *où elle explique les personnages.* »(Gardes & Tamine, Marie-Claude, 1996, p. 58) Dans *Mendiants et Orgueilleux* il existe plusieurs passages de descriptions dans lesquelles la voix du narrateur dissimile un ton ironique. Mais avant de nous pencher plus en détail sur cette notion, passons d'abord par une explication sur le narrateur.

Dans une œuvre littéraire, l'auteur se distingue du narrateur : le premier, c'est lui qui a conçu l'histoire, il possède un état civil et c'est son nom où son pseudonyme qu'on retrouve sur la couverture, le second, est celui qui joue le rôle du rapporteur en racontant la fiction. Selon l'expression de J.P Goldenstein il représente la « *médiation narrative* »(Goldenstien, 1983, p. 29). Cette dernière en fonction des récits elle se présente de différentes manières et elle prend en compte plusieurs modalités, toutefois dans les récits il y a toujours une part de l'auteur puisque, « *quel que soit le degré de présence manifeste du narrateur dans le récit, un récit ne se raconta jamais de lui-même il est créé et écrit par quelqu'un. »*(Achour & Rezzoug, 1985, p. 197)

Gérard Genette dans Figure III nous parle du statut du narrateur en le résume dans un tableau à double entrée, ainsi il distingue quatre types de narrateur : extra-hétérodiégétique, extra-homodiégétique, intra-hétérodiégétique et intra-homodigétique, il explique que :

> *« Si l'on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro ou homodiégétique), on peut figurer par un tableau à double entrée, les quatre types fondamentaux du statut du narrateur :*
>
> *1) Extradiégétique - hétérodiégétique [...] narrateur au 1er degré qui raconte l'histoire d'où il est absent ;*
>
> *2) Extradiégétique - homodiégétique [...] narrateur au 1er degré qui raconte sa propre histoire ;*

3) Intradiégétique-hétérodiégétique [...] narrateur au second degré qui raconte une histoire d'où il est généralement absent ;
4) Intradiégétique-homodiégétique [...] narrateur du second degré qui raconte sa propre histoire »(Genette, 1971, p. 255- 256)

Dans *Mendiants et Orgueilleux* le narrateur possède une vision illimitée, ce qui fait de lui un narrateur extradiégétique, Il reste toujours à l'extérieur de l'histoire tout en racontant les événements qui la jalonne. Ainsi, il se contente d’orchestrer une forme de démonstration au sein de laquelle il maîtrise l’ensemble des composantes du roman. Toutefois, le narrateur s’efface pour laisser aux personnages l’espace nécessaire afin de jouer leur rôle et de s’exprimer pleinement ; c’est ce type de dispositif narratif que l’on retrouve dans notre corpus d’étude. Par ailleurs, l’ironie du roman se manifeste de manière particulièrement explicite dans les passages descriptifs, à travers la voix même du narrateur.

Les figures de style, telles que les oxymores, qui associent deux termes de sens opposés, sont présentes à plusieurs reprises dans le roman et participent activement à la construction de l’ironie. À titre d’exemple, pour évoquer le pouvoir tyrannique, celui-ci est qualifié de *« pourritures glorieuses »*(Cossery, 1955/1993, p. 131) ou encore de *« pourriture respectable »*(Cossery, 1955/1993, p. 55). Le rapprochement de la dégradation morale suggérée par le terme « pourriture » avec des qualificatifs valorisants tels que « glorieuses » ou « respectable » crée une tension sémantique particulièrement frappante. L’effet produit est double : d’une part, il met en lumière l’hypocrisie d’un pouvoir qui se pare des attributs de l’honneur et de la légitimité ; d’autre part, il dévoile, par le biais du contraste, la corruption qui le ronge de l’intérieur.

De la même manière, le procureur est désigné comme un *« assassin intègre »*(Cossery, 1955/1993, p. 125). Ainsi, l’association paradoxale de la violence criminelle et de l’intégrité morale souligne l’absurdité d’un système judiciaire qui revendique la droiture tout en exerçant une forme de violence institutionnelle. À travers ces oxymores, l’auteur ne se contente pas d’un effet stylistique ; il élabore une critique implicite du pouvoir et de

ses représentants. L'ironie naît précisément de ce décalage entre l'apparence valorisante et la réalité dégradée qu'elle dissimule.

L'intervention du narrateur se manifeste également à travers l'euphémisme, procédé consistant à atténuer l'expression d'une réalité jugée choquante ou brutale. Par le recours à cette formulation adoucie, le narrateur parvient à banaliser des actions graves en les minimisant et en les insérant dans le fil du récit comme si elles relevaient de l'ordinaire. L'exemple le plus frappant demeure celui de la mort des enfants jouant près des tramways. On lit ainsi dans le roman : « *les conducteurs leurs lançaient des imprécations, les maudissaient, eux et leurs mères absentes, puis finissaient par en écraser quelques-uns.* »(Cossery, 1955/1993, p. 10)

La violence de la scène — l'écrasement d'enfants — est rapportée dans une formulation presque neutre, diluée dans l'enchaînement des actions. L'expression « finissaient par en écraser quelques-uns » atténue l'horreur de l'événement par sa sobriété et son apparente désinvolture. Cette minimisation produit un effet profondément ironique : l'indifférence du ton contraste avec la gravité du fait évoqué. À travers cet euphémisme, l'auteur met en évidence la banalisation de la violence dans un contexte social marqué par la misère et l'abandon. L'ironie naît précisément de ce décalage entre la légèreté de l'énonciation et la brutalité de la réalité décrite.

Un autre aspect du roman qui retient particulièrement notre attention est la tendance du narrateur à fusionner sa voix avec celle des personnages. Il arrive ainsi que ces voix se confondent jusqu'à ne former qu'un seul flux énonciatif. Dès lors, le lecteur se trouve face à une forme de monologue narratif marqué par l'ambiguïté, dans la mesure où il devient difficile de distinguer clairement les différentes instances de parole. Cette superposition des voix crée un effet de brouillage énonciatif qui participe pleinement de la stratégie ironique du texte.

Ce phénomène se manifeste notamment dans les interventions du personnage de Naila, la prostituée malade qu'El Kordi cherche à sauver. Dans un passage, celui-ci lui affirme qu'il aime son âme, à partir de cet aveu se déploie un monologue intérieur de Naila, au sein duquel affleure

également la voix du narrateur. La parole du personnage semble alors traversée par une instance narrative qui en oriente subtilement le sens, ce qui renforce l'impression de polyphonie et installe une zone d'indécidabilité interprétative :

> *« Lorsqu'il était question de coucher avec une femme, El Kordi pouvait tout dire. Rien ne l'arrêtait. En ce domaine les pires mensonges lui paraissaient même indispensables.*
> *Bien que peu convaincue par la profession de foi de son amant, Naila* […] *ne saurait la vérité sur les motifs ni l'étendue de son amour. Quel fils de chien tout de même ! Prétendre qu'il aimait son âme c'était un peu fort. Elle le voyait enlever ses vêtements* […] *Était-ce son âme qu'il se déshabillait ? L'imbécile ! A qui ferait-il croire cela ? »*(Cossery, 1955/1993, p. 119- 120)

On constate que le monologue de Naila fusionne avec l'intervention du narrateur. Ce monologue intérieur se clôt par des interrogations qui mettent en évidence le caractère ridicule de la situation, puisqu'il apparaît clairement que les intentions d'El Kordi sont loin d'être motivées par la bonté d'âme de son amante.

Les interventions du narrateur sont fréquentes dans *Mendiants et Orgueilleux*, que ce soit à travers la description ou même en s'infiltrant dans la conscience des personnages. Ainsi, bien que le narrateur demeure invisible, sa présence se fait néanmoins quasi palpable. À l'instar des autres personnages, il possède lui aussi sa part de raillerie et de dérision, qu'il mobilise régulièrement tout au long du roman.

Conclusion :

L'analyse menée dans cet article a permis de démontrer que, dans *Mendiants et Orgueilleux* d'Albert Cossery, le décor égyptien ne saurait être réduit à un simple cadre réaliste. À travers une écriture minutieusement travaillée, la description devient un espace stratégique où s'élabore une ironie subtile et constante. Le Caire populaire, loin d'être une toile de fond neutre, se transforme en dispositif critique révélant l'inconsistance des

hiérarchies sociales et la mise en scène théâtrale du pouvoir. De plus, l'étude montre que l'ironie spatiale ne se limite pas à un effet stylistique : elle traduit également l'identité culturelle de l'auteur, qui utilise son héritage égyptien pour construire un regard critique sur la société, révélant à la fois la misère, la liberté de pensée et la singularité de son univers.

L'étude des procédés descriptifs, des décalages énonciatifs et des inversions axiologiques a mis en évidence que l'espace romanesque fonctionne comme un opérateur de subversion. L'ironie investit la matérialité même du décor et participe à une reconfiguration des valeurs : les marges acquièrent une dignité paradoxale tandis que les figures d'autorité sont discrètement désacralisées.

Cette recherche ouvre ainsi plusieurs perspectives. Elle invite, d'une part, à approfondir l'étude de la spatialité ironique dans l'ensemble de l'œuvre cosserienne et, d'autre part, à interroger la fonction du décor dans d'autres romans francophones du monde arabe, où l'espace pourrait également constituer un vecteur privilégié de critique sociale. Une approche comparative permettrait de mieux saisir la portée esthétique et idéologique de l'ironie spatiale dans la littérature contemporaine.

Liste Bibliographique :

Livres

- Achour, C., & Bekkat, A. (2002). *Clés pour la lecture des récits (Convergence critique II)*. du Tell.
- Achour, C., & Rezzoug, S. (1985). *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*. Office des publications universitaires.
- Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. PUF.
- Chateaubriand, F.-R. de. (2005). *Itinéraire de Paris à Jérusalem (1811)* (J.-C. Berchet, éd.). Gallimard.
- Cossery, A. (1993). *Mendiants et Orgueilleux* (J. Losfeld, éd.) (Édition originale 1955). Gallimard.
- Genette, G. (1971). *Figures III*. Seuil.

- Goldenstien, J.-P. (1983). *Pour lire le roman*. Duculot / A. de Boeck.
- Gardes, J., & Tamine, M.-C. (1996). *Dictionnaire de critique littéraire*. Armand Colin.

Articles de journaux

- Belmokhtar, H. (2024). La séparation : Un procédé psycho-textuel de signification dans le roman *Faim blanche* d'Amin Zaoui. *Revue Ennass*, *10*(02), 544-556.
- Benkazdali, K. (2015). Le fonctionnement du discours rapporté dans *Le Rocher de Tanios* d'Amin Maalouf. *Revue Ennass*, *2*(1), 21-55.
- Paquat, T. (2009). Albert Cossery (1913-2008): Un homme libre, du Caire à Saint-Germain des Prés. *Hermès, La Revue*, *53*(1), 201-206. https://doi.org/10.4267/2042/46115

Articles de séminaires / chapitres d'ouvrage

- Oweiss, G. (2003). La Mémoire inventée. In C. Désy, S. Boyer, & S. Harel (Eds.), *La mémoire « autre » : Du discours au métadiscours dans l'œuvre romanesque d'Albert Cossery* (pp. 103-115). Cahiers du CELAT, UQAM.
- Gaillard, S. (1993). Le retour du récit dans les années 1980 : Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury Ghata et A. Cossery. *Centre d'études littéraires francophonies et comparées*, Paris Nord-Villetaneuse.

Thèses

- Filitullon, T. (2009). *Figures de la subversion dans les littératures francophone et d'expression arabe au Maghreb et au Proche-Orient, des années 1970 à 2000 : (R. Boudjedra, A. Cossery, E. A. El Maleh, É. Habibi et P. Smaïl)* [Thèse, Université de Paris III]. https://fr.scribd.com/document/854029454/1-These-FiliTullon-Touriya-2009