

■ LE RETOUR À LA SOURCE

AL-ZĪR SĀLIM D'ALFRED FARAJ ET LA SĪRA RÉACTIVÉE

Daniela POTENZA
INALCO

À partir des années 1950, le dramaturge égyptien Alfred Faraj (1929-2005) s'engage dans un réinvestissement du patrimoine culturel arabe qui s'effectue, entre autres, par la réécriture d'ouvrages célèbres de la littérature sous une forme théâtrale. La pratique d'exploiter le patrimoine culturel arabe était commune, selon des modalités différentes, à plusieurs dramaturges égyptiens de l'époque. Cela leur permettait de se concilier avec l'idéologie panarabe, de forger une identité arabe fondée sur une culture commune, et de porter sur la scène des formes traditionnelles de représentation sollicitant une participation active du public. Animé par un tel propos, Alfred Faraj écrit plusieurs pièces inspirées des contes arabes, tout particulièrement des *Mille et une nuits*, et de l'historiographie. Il compose aussi une pièce unique dans son genre qui réécrit une *sīra*, celle de *Zīr Sālim*¹.

1 Le présent article est issu d'un travail de recherche doctorale portant sur la réécriture dans le théâtre d'Alfred Faraj conduit auprès de l'INALCO (CERMOM) en cotutelle avec L'Université L'Orientale de Naples. Pour des références concernant Alfred Faraj, et le réinvestissement du patrimoine, voir la bibliographie finale.

La *sīra*, le patrimoine et la politique

La pièce *al-Zīr Sālim* fut écrite et mise en scène au Théâtre National du Caire en 1967, l'année de la défaite de l'armée égyptienne qui affecta profondément le théâtre égyptien. À cette époque, Faraj, qui était le premier directeur de la Division de la Culture de Masse (*al-Taqāfa al-Jamāhiriyya*) du Ministère de la Culture, inaugura la tradition du Théâtre-Tente al-Ḥusāyn (*Surādiq al-Ḥusāyn*), une tente érigée dans le quartier de *Husāyn* au Caire dans laquelle des représentations théâtrales, musicales et folkloriques étaient mises en scène chaque nuit de Ramadan (Amin, 2008, p. 13). Plus particulièrement, à la fin de chaque soirée, un conteur jouait la *Sīrat al-Hilāliyya*, à laquelle se rattache l'histoire de *Zīr*.

En vertu de la « mémoire partagée » (Samoyault, 2001, pp. 16-17) du public, la relation intertextuelle entre la pièce et la *sīra*, affichée déjà par le titre, aurait dû créer des attentes. Le public devait également connaître l'habitude de l'auteur d'insérer des références à la réalité contemporaine derrière un hypotexte célèbre. Ainsi, quand la pièce s'ouvrait, avec l'ancien roi Murra qui veut nommer son neveu Hajras roi des Bakr et des Taglib, épisode qui correspond à l'épilogue de la *sīra*, il devait être clair que la pièce allait *dire* autre chose que la *sīra*. En effet, contrairement à l'hypotexte, le jeune Hajras s'oppose à la volonté du grand-père : avant de devenir roi, il veut d'abord connaître les causes de la guerre fratricide éclatée au sein de sa famille. Alors, la totalité du récit se développe presque comme une pièce dans la pièce, montrant des épisodes du passé liés entre eux par des rapports logiques et des commentaires du jeune Hajras. Celui-ci, une fois assuré de la vérité des faits, décida de prendre le pouvoir. Dans cette pièce, le récit de la *sīra* est évoqué par épisodes et laissé quasi totalement invarié.

Si l'histoire de *Zīr* ne subit que des transformations subtiles, les personnages apparaissent remarquablement différents. Le caractère turbulent de *Zīr* est mis en exergue pour souligner son inaptitude à gouverner ; de même, son frère Kulayb est davantage lié à sa famille qu'à son peuple ; le roi Jassās est décrit comme un tyran et Murra comme un symbole d'une autorité ancienne et désormais impuissante. Hajras, en revanche, est l'homme démocrate ; il ne prend ses décisions qu'après avoir pris conscience de la situation et après avoir consulté les autres. Les différents exemples de gouverneurs s'accompagnent d'un répertoire de la folie. Plusieurs personnages - Jassās, Yamāma, Su'ād, Dībā' et *Zīr* - sont devenus fous pour des raisons différentes. Tout en gardant leur rôle dans l'architecture de l'histoire, ces personnages reflètent les interrogations de l'homme moderne.

La valeur et l'impact des transformations secondaires sur le récit, les caractères des personnages, la nouvelle langue adoptée, la structure fragmentée et recomposée du récit délivrent un nouveau message adressé au public égyptien de 1967. En fonction de son nouveau rôle dans la pièce, l'aventure de Zīr est renouvelée. De l'autre côté, l'actualisation de la *sīra* est telle qu'elle impacte l'hypotexte et l'idée même de *sīra*.

Définir le domaine du « populaire »

Ce n'est pas par hasard si l'auteur nous fournit un cadre de références utiles, permettant de situer l'hypotexte. Dans la préface de la pièce, Faraj affirme que Zīr est « le protagoniste étrange de la *sīra* qui inspira au remarquable auteur populaire inconnu son épopée (*malḥama*) *al-Zīr Sālim* » (Faraj, 1989, II, p. 161). Le mot *sīra* est mentionné trois fois dans les six pages de la préface. Toutefois, les versions éditées des aventures de Zīr Sālim incluent rarement le mot *sīra* dans leur titre et la mention courante est *qiṣṣa* (conte, histoire)². D'ailleurs, *sīra ša'biyya* est l'appellation arabe moderne attribuée aux folkloristes arabes pour des récits héroïques qui, dans les manuscrits, sont désignés indifféremment par les mots *sīra* ou *qiṣṣa* (Heath, *EI*). Compte tenu du fait que Faraj lui-même utilise le terme *qiṣṣa*, mais dans son sens général de "histoire" (1989, II, pp. 161-166), le choix d'appeler *sīra* celle qui est généralement connue comme *Qiṣṣat al-Zīr Sālim* constitue une prise de position par rapport à la définition du genre de l'ouvrage.

Faraj distingue également le *fūklūr* (folklore) du *turāt* (héritage). Dans une comparaison entre les nouveaux arts de la ville et les arts de la campagne, notre auteur qualifie le « folklore » de distant du centre du pouvoir – la ville – à l'intérieur duquel il opère :

Les gens de la campagne ont un langage artistique propre. Et si la campagne était un simple vide culturel – comme plusieurs le pensent – la question serait simple... [...]

Cette culture de la campagne, connue de la plupart des Égyptiens, a ses propres modalités pour s'exprimer. Elle est ce que traditionnellement nous appelons « folklore », l'art populaire. (Faraj, 1989, pp. 366-369)

2 Pour une liste des titres, voir (Matar, 2005, pp. 25-32).

Au contraire, Faraj utilise le terme « héritage » pour désigner les sources, comme les *Mille et une Nuits*, qui sont perçues comme appartenant à sa propre culture et l'expression « notre héritage » est fréquente (Faraj, 1994, pp. 397-401)³. Par ailleurs, Faraj mentionne des auteurs – Tawfiq al-Ḥakīm, Yūsuf Idrīs et ‘Alī al-Rā‘ī – qui se sont engagés dans l'utilisation du *turāt* dans leurs ouvrages et leurs écrits théoriques (Faraj, 1994, 397)⁴. Ces auteurs effectuent la même différenciation que Faraj entre « folklore » et « héritage ».⁵

En effet, « le folklore en tant que discipline se fonde sur la diversité culturelle, observée à l'intérieur d'une même société, où une culture « savante », « dominante », « officielle » ou « centrale » se distingue d'une culture « populaire » » (Perrin, 2004, p. 21). Ainsi, le genre de la *sīra* est à la fois considéré comme « folklore » (cf. la citation en haut) ou comme « héritage », selon que notre auteur veuille souligner la distance entre deux cultures (la ville et la campagne ; la modernité et la tradition) et ses différentes modalités d'expressions ou qu'il veuille remarquer le legs culturel unissant l'art moderne et l'art passé, comme dans la préface de la pièce :

[...] Et si cette tendance donnait une nouvelle vie à l'épopée populaire, les formes artistiques nouvelles – le cinéma, le théâtre et la télévision – pourraient difficilement la jeter dans l'ombre. Si cette tendance lui donnait une vie nouvelle, il faudrait reconnaître le mérite de la *nahḍa* qui nous a fait tourner – nous, les écrivains et les artistes – vers l'héritage [...] (Faraj, 1989, p. 186)

Le terme « populaire » (*ša 'bī*) est aussi mentionné à plusieurs reprises dans la préface de la pièce (Faraj, 1989, pp. 161-166).⁶ Comme pour le folklore, une des grandes difficultés qui surgissent dans sa définition est l'idée de l'*autre absent* (the *absent other*) qui hante toujours toute définition qu'on peut utiliser par opposition au populaire. Dans cette perspective, la culture populaire, tout comme le folklore, n'est pas un répertoire figé de textes et

3 Pour une discussion sur la différence entre *turāt* et *fūklūr*, voir (Perrin, 2009).

4 Faraj mentionne *Qālabunā al-masrahī*, Tawfiq al-Ḥakīm, la préface de la pièce *al-Farāfir* (1964) par Yūsuf Idrīs et *Masrah al-ša 'b*, par ‘Alī al-Rā‘ī.

5 Al-Ḥakīm utilise *fūklūr* dans ses écrits antérieurs (par exemple, *al-Ṣafaqa*, 1956) pour focaliser par la suite son attention sur le mot *turāt* (in *Qālabunā al-masrahī*, 1967). Yūsuf Idrīs et ‘Alī al-Rā‘ī préfèrent le mot *turāt* au mot *fūklūr* qu'ils utilisent dans le sens exact qu'on retrouve chez Faraj. Voir (Idrīs, 1974, p. 8) e (al-Rā‘ī, 1999, pp. 29-45 et p. 114).

6 Dans la préface de la pièce, l'adjectif *ša 'bī* est employé huit fois ; trois fois en relation avec l'auteur de la *sīra* et deux fois pour connoter la *sīra*.

pratiques populaires ; ce n'est pas non plus une catégorie conceptuelle historiquement stable (Storey, 1994, pp. 13-14).

L'appellation « populaire » s'accompagne souvent d'un autre mot-clé de la préface : *malḥama*⁷ (Faraj, 1989, vol. II, pp. 161-166). *Malḥama* est un terme qui n'a acquis le sens d'« épopée » que dans des temps récents. Indiquant, à l'origine, le combat sanglant et le champ de bataille, le terme signifie dorénavant la prophétie eschatologique. Ce fut seulement au début du 20e siècle que Sulaymān al-Bustānī proposa l'utilisation de *malḥama* pour signifier le *ṣi'r qaṣāṣī*. *Malḥama* fut alors accepté par les hommes de lettre pour indiquer les cycles épiques arabes, bien que *sīra ša'biyya* soit l'appellation préférée (Canova, 1998, p. 498). Si dans le domaine théâtral du 20e siècle, le mot « épopée » évoque le « théâtre épopée » – à savoir, le mouvement théâtral initié par Erwin Piscator et Bertolt Brecht – Faraj fait une distinction entre les deux concepts en nommant *malḥamiyya* la tendance épopée⁸.

Quelle *sīra* réinvestir ?

Comme l'a remarqué Heath, « [les *siyar*] constituent un genre cohérent en raison de leur mise en valeur commune des héros et de leurs hauts faits, de leur tonalité et de leur structure pseudo-historiques, et de leur tendance incoercible à l'expansion cyclique. Un épisode amène l'autre ; une bataille l'autre ; et ainsi de suite sur des centaines et des milliers de pages. » (Heath, *EI*). Définie d'une telle manière, la *sīra* se dessine comme une catégorie assez hétérogène. D'ailleurs, le mot *sīra* peut être traduit par des expressions disparates dans les langues occidentales (par exemple : épopée, aventures, *popular epics*, *popular romances*, *Volksroman*, *folk roman*, *Arab chivalrous romance*, *epos*, *saga*, *folk epics*, *deeds*, *saga*) et certaines œuvres manuscrites ont été nommées *siyar* seulement dans des temps récents. Dans les faits, il existe des différences significatives dans le style, le contenu et l'origine historique des différentes *siyar* (Ibid.).

Les *siyar* produites à partir de la période mamelouke se distinguent des ouvrages produits auparavant – auxquelles les aventures de Zīr Sālim appartiennent – principalement parce que le monde des contes de fées commence à prédominer, avec des thèmes et des motifs des *Mille et Une Nuits* (Madeyska, 1991, p. 193). Dans la pièce de Faraj, le héros dormant

7 Les mots apparaissent ensemble quatre fois, tandis que l'adjectif « populaire » est attribué deux fois à l'auteur inconnu de la *malḥama*.

8 Voir, par exemple, (Faraj, 1989, pp. 68, 70 et 105).

durant sept années, la présence d'une *jinniyya* et d'un couple de personnages nommés respectivement 'Aǧīb et Ġarīb sont des innovations de la *Qiṣṣat al-Zīr Sālim* issues des *Mille et une Nuits* (Faraj, 1989, pp. 189, 247 et 258). L'histoire de Zīr Sālim inclut alors des éléments qui ne lui appartenaient pas, mais qui constituent des caractéristiques de la *sīra* dans son ensemble. Alors, la pièce *al-Zīr Sālim* ne réécrit pas seulement la *qiṣṣa* de Zīr Sālim, mais aussi une *sīra*, avec l'ensemble des connotations qui la définissent. Par conséquent, la pièce apporte une contribution pratique à la création de l'idée même du genre *sīra*⁹.

Véhiculer le mythe

De manière générale, la geste de Zīr exalte les valeurs bédouines comme la force, le courage, la défense de l'honneur (Matar, 2005, p. 138). Tout particulièrement, la vengeance est généralement considérée comme le motif qui tient à l'action de la *Qiṣṣat al-Zīr*. Cependant, Faraj refuse l'idée qu'elle ait pu être jusqu'à présent le centre d'intérêt de plusieurs générations de spectateurs. Au lieu de la vengeance sanglante, le dramaturge affirme l'existence d'autres thèmes, comme l'immense amour de Zīr pour son frère Kulayb, son courage et son héroïsme (Faraj, 1989, pp. 163-164). Ainsi, Faraj manifeste son intention de tirer profit de l'essence mythique de Zīr Sālim, qui lui apporte une « malléabilité », une « disponibilité aux applications historiques » (Beugnot, 1988, p. 1161).

Typiquement, la tragédie grecque met en forme, verbalise et décrit des situations de conflit.

9 La tendance à inclure du matériel extérieur dans la catégorie de *sīra* se poursuit après Faraj. Par exemple, en 1982, Dār Ibn Ḥaldūn a publié une version des aventures de Zīr Sālim Abū Layla al-Muhalhil dans une collection de *siyar al-malḥama al-'arabiyya* (« *siyar* de l'épopée arabe », éd. Šawqī 'Abd al-Ḥakīm, Iskandariyya, Dār Ibn Ḥaldūn, 1982). Lyons utilise « Arabian epic » (épopée arabe) dans le titre de son étude et les deux appellations *sīra* et *qiṣṣa* pour l'histoire de Zīr (1995, pp. 6 et 12), sans rajouter de commentaire sur la *sīra* en tant que genre. Doufkar-Aerts (2012) traite de la « *Sīrafication* ». Des éditions récentes portent la mention de *qiṣṣa* (*Qiṣṣat al-Zīr Sālim al-Kabīr*, (2013). Baġdād, Bayrūt : Manšūrāt al-jamal.

La connaissance que nous avons de la mythologie grecque se confond ordinairement avec l'histoire des héros grecs dont les épreuves et les actions les plus remarquables ont été *fixées* par la tragédie grecque. [...] La *doxa* mythique [...] est donc tributaire de la tragédie et elle constitue, plus qu'un hypotexte, une hypo-représentation mentale susceptible d'être sollicitée par un texte dramatique (Vasseur-Legangneux, 2004, p. 28).

Similairement, le mythe de Zīr, devenu « un simple énoncé narratif » (Vasseur-Legangneux, p. 29), s'est partiellement détaché de l'histoire établie par la *sīra* et, une fois transformé, a été fixé dans une nouvelle structure : la pièce.

Parcourir la tradition

Nous avons jusqu'à présent traité de la *sīra* de Zīr Sālim comme s'il s'agissait d'un seul hypotexte bien que, née comme tradition orale, elle présente des variantes avec des différences parfois importantes¹⁰. Faraj n'a pas indiqué la version ni l'édition choisies pour sa pièce ; mais une étude comparative des différents textes et une réflexion sur le contexte de production de la pièce nous suggèrent que l'auteur s'est appuyé sur la version éditée par Jumhūriyya et Khuṣūṣī. Ces deux éditions ont été publiées sous le titre de *Qiṣṣat al-Zīr Sālim Abū Laylā al-Muhalhil* et étaient facilement accessibles en 1967¹¹.

Du point de vue stylistique, le texte de Jumhūriyya et le texte de Khuṣūṣī présentent tous les deux des caractéristiques typiques de la transmission orale, comme l'introduction de *qāla al-rāwī* (« le narrateur a dit »). Ces commentaires du narrateur sont généralement en prose, tandis que les dialogues entre les personnages sont en vers, pour un total de 30% de poésie dans le texte. D'après Marguerite Gavillet Matar, cette version peut être inscrite dans une tradition *semi-savante*, puisqu'elle puise dans un répertoire de formules narratives communes à toute version populaire, tout en incluant des épisodes connus seulement dans les sources classiques, qui sont absents des autres versions populaires. La langue de la prose est proche de la langue littéraire et contient certains mots issus du dialecte ; elle résulte du compromis entre la langue originelle de la tradition orale, et les quelques « rectifications » des éditeurs.

10 (Matar, 2005, p. 21) et Lyons (1995) fournissent le résumé de deux révisions différentes.

11 Les différences entre les deux éditions sont tellement subtiles qu'il est impossible et peu utile d'établir celle que Faraj aurait choisie comme hypotexte. Nous signalons également l'existence d'une autre édition de Jumhūriyya abrégée en 24 pages. (Matar, 2005, p. 27). Nous n'avons pas les dates des éditions.

À la différence d'autres versions, cette *Qiṣṣat al-Zīr Sālim* débute avec un récit de la généalogie des quatre frères Muḍar, Iyād, Anmār et Rabī'a et, par sa conclusion, assure la transition avec le cycle Hilālī. Son texte est assez condensé et apporte l'unité à l'histoire du protagoniste. L'élimination de deux épisodes de vengeance a été interprétée comme un changement des valeurs à l'époque où elle a été fixée (Matar, 2008, pp. 46, 53 et 54). Des invocations d'Allah et de Muḥammad soulignent en effet la volonté de relier l'histoire à la dimension religieuse postérieure, tandis que des versions chrétiennes existent aussi.

Certes, les spécificités de la version la plus commune de l'histoire de Zīr caractérisent l'hypotexte. Toutefois, même sans regarder le contenu de l'ouvrage, le fait de choisir la version la plus connue de la *sīra* reflète un aspect important de la pièce : son lien avec la plus populaire de ses traditions. D'ailleurs, le principe fondateur de la *sīra* est exactement la réinvention de la même narration par l'assimilation de différents niveaux culturels, qui comporte la sélection d'un hypotexte selon son contexte d'énonciation, son propos et sa modalité d'expression (orale ou écrite) (Cfr. Dorpmüller, 2012, p. 2). Ainsi, Faraj suit-il une pratique de transmission qui tient à l'existence même de la *sīra* et manifeste sa volonté de réinvention.

Si le dramaturge a affirmé qu'il fallait donner une vie nouvelle à la *sīra* pour qu'elle ne tombe pas dans l'ombre (Faraj, 1989, p. 166), il est significatif de souligner que, tout en s'inscrivant dans une tradition issue de l'ensemble des différentes versions, il accorde cette « vie nouvelle » à la version la plus connue de la *sīra*.

Le retour à la source

Par sa version du mythe « enrobé de littérature » (Brunel, 1988, p. 11), Alfred Faraj détache l'histoire de Zīr d'une narration spécifique (la *sīra*) et réactualise ses valeurs. Grâce à un processus qui consiste à défaire et refaire, au passage de l'épopée au théâtre, Zīr Sālim peut survivre au fil du temps. Si l'autonomie de la pièce de son hypotexte est indiscutable, le *passé* de Zīr avant son entrée dans le théâtre de Faraj façonne sa nouvelle existence.

Tout d'abord, le réinvestissement de l'héritage perçu comme littérature « populaire » agit contre la critique qui l'accompagne et qui a empêché récemment une attribution d'intérêt et de valeur et cela pour des raisons anciennes et à cause de complications modernes, comme « la stratification sociale et le problème linguistique qui s'y associe » (Lyons, 1995, pp. 3-4).

L'utilisation judicieuse des différents termes *turāt*, *fūklūr*, *malḥama*, *malḥamiyya*, *ša'bī*, *qiṣṣa* et *sīra* nous permet de comprendre les intentions de l'auteur, et confirme son engagement conscient dans le réinvestissement de l'héritage. Ainsi, la volonté de relancer et de systématiser l'héritage établit un lien indissoluble entre le texte et son hypotexte, défini en termes de legs culturel.

Sur le plan des contenus, la pièce prouve à l'évidence qu'une *sīra* peut être réinterprétée et réadaptée, et donc que l'héritage est une source qui est loin d'être épuisée. D'autre part, la réécriture de la *sīra* de *Zīr Sālim* contribue au processus d'attribution de contenu à une catégorie – la *sīra* – qui était en train d'être définie ; elle contribue aussi à la création de la catégorie-même. L'hypertexte sert alors à classer son hypotexte et à le redéfinir. Dans le cycle de retours établi par la réécriture, la pièce revient à sa source et la nourrit.

RÉFÉRENCES

- Amin, D. (2008). *Alfred Faraj and the Egyptian Theatre: The Poetic of Disguise, with four Short Plays and a Monologue*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Canova, G. (1998). Malāḥim. Dans J. Scott Meisami and P. Starkey (Eds.), *Encyclopedia of Arabic Literature* (Vol. 2, p. 498). London-New York: Routledge.
- *Qiṣṣat al-Zīr Sālim Abū Layla al-muhalhil al-kabīr*. al-Qāhira: Maktaba al-Jumhūriyya al-miṣriyya.
- Beugnot, B. (Ed.). (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Editions du Rocher.
- Brunel, P. (1988). Phèdre. Dans B. Beugnot (Ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires* (pp. 1109-1116). Monaco : Editions du Rocher.
- Dorpmüller, S. (Ed.). (2012). *Fictionalizing the Past: Historical Characters in Arabic Popular Epic*, Leuven-Paris-Walpole: Peeters.
- Doufikar-Aerts, F.C.W. (2012). Alexander Made History, Whereas Historians Made Alexander: Reconstructing the ‘sīrafication’ of an Ancient King. Dans S. Dorpmüller (Ed.), *Fictionalizing the Past: Historical Characters in Arabic Popular Epic* (pp. 95-105). Leuven-Paris-Walpole: Peeters.
- Faraj, A. (1989). *Mu'allafāt Alfred Faraj*. al-Qāhira: al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, voll. II-XIV.
- Faraj, A. (1994). Alf Layla wa ānā... . *Fuṣūl*, (13) 2, 397-401.
- Gavillet Matar, M. (2005). *La geste du Zīr Sālim : d'après un manuscrit syrien*. Damas : Institut français du Proche-Orient.
- Heath, J. (1997). Sīra ša'biyya. Dans P.J. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs et al. (Eds.), *Encyclopaedia of Islam*, (2^e ed. en ligne). Leiden: Brill.
- Idrīs, Y (1974). *Naḥwa masraḥ miṣrī ma'a al-nuṣūṣ al-kāmila lil-masraḥiyyāt*. al-Ribāt: al-Waṭan al-‘arabī.
- Lyons, M. C. (1995). *The Arabian epic: heroic and oral storytelling*. Cambridge: Cambridge University Press.