

AL-BĀB ET IRAM AUX COLONNES LA RÉÉCRITURE DU MYTHE

DANIELA POTENZA*

In 1964, Ġassān Kanafānī wrote the play al-Bāb (The Door). In its foreword and in a final note to the play, Kanafānī claimed that al-Bāb's topic was the myth of Iram dāt al-'imād (Iram of the Pillars) as it appears in the Quran, in Yāqūt's Dictionary of Countries and in Ṭabarī's History. He also informed the reader that quotations from the sources were embedded in commas and that any contemporary interpretation of the subject would be misleading since the myth is ancient. A study of the rewriting process, namely a comparison between the myth as it is written in the sources announced by the author and in al-Bāb, reveals significant aspects of the play. Clearly, the claimed accuracy in reporting the solemn sources is an expedient since additions innovate the classical myth. Contrasting the ancestral value of Iram as an example of hubris, the myth in the play tells of a man fighting against his fate and imposed power. Iram becomes a symbol of the withstanding Palestinian fight. Then, rewriting is a strategy serving symbolism and empowering the message of the play through an opposition to the ancestral myth.

« Cette pièce repose sur un mythe arabe d'un temps passé, à peine modifié » affirmait Ġassān Kanafānī dans l'avant-propos de sa pièce *al-Bāb* (La Porte, 1964). Relatant d'Iram aux colonnes, il énonçait ensuite les textes qu'il avait utilisés comme sources pour sa pièce. Le lecteur est également averti : « Quelques phrases sont directement issues du texte initial : on les trouvera entre guillemets, à peine modifiées. Rien d'autre n'est à signaler ». Pourtant, dès la première lecture, on sent que *al-Bāb* n'est pas simplement le mythe d'Iram, et que tous les ajouts faits au récit s'éloignent du mythe ancestral. Comment expliquer, dès lors, ce besoin de la part de l'auteur d'établir un lien aussi fort et détaillé avec ses sources ?

Essayant de répondre à la question, ou au moins de fournir des explications possibles, la présente contribution analyse les connexions entre la pièce et ses textes-sources principaux afin de retracer leurs

* Doctorante en Langues, Littérature et Sociétés du Monde (Littérature arabe) à l'INALCO – Institut National des Langues et Civilisations Orientales – Paris, en cotutelle avec l'Université de Naples “L'Orientale”.

implications sur les contenus de la pièce. Pour conduire une étude de ce genre, nous analyserons l'intertextualité et, plus précisément, la réécriture.

La réécriture

La réécriture rentre dans le domaine de l'hypertextualité. Définie pour la première fois en 1982 par Gérard Genette, l'hypertextualité désigne « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »¹. Elle est donc la relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur par transformation ou par imitation².

Genette remarque comme l'hypertextualité devient « un aspect universel (au degré près) de la littérarité : il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. [...] Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire une décision interprétative du lecteur. [...] J'aborderai donc ici, sauf exception, l'hypertextualité par son versant le plus ensoleillé : celui où la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle »³.

Genette procède à une systématisation sur des critères structuraux (relation d'imitation ou de transformation) et fonctionnels (selon les régimes de l'hypotexte et de l'hypertexte : ludique, satirique, sérieux) des différentes catégories d'hypertextes (parodie, travestissement, transposition, pastiche, charge, forgerie) auxquelles on peut appliquer des distinctions plus fines⁴. Selon les critères fournis par Genette, au cours de la présente étude, nous aborderons la *transposition*, la transformation sérieuse, « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles [...] par l'amplitude et la variété de textes qui y concourent »⁵.

En particulier, nous considérerons la réécriture comme une sous-catégorie de la transposition. Définie comme « une pratique consciente, volontaire, et de fait souvent annoncée, affichée par son

¹ G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, p. 13.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁴ *Ibid.*, pp. 45-47.

⁵ *Ibid.*, p. 291.

auteur »⁶, la réécriture présente des caractéristiques propres, notamment « son caractère massif et visible et son intentionnalité »⁷. Dans ce genre de transposition, le lecteur est censé profiter du jeu de l'hypertexte : « l'intérêt ne naîtra pas de la découverte d'une intrigue et de personnages radicalement nouveaux mais de la reconnaissance d'un sujet fermement ancré dans la tradition et la mémoire collectives. Ce sont donc les combinaisons nouvelles qui doivent retenir le spectateur et le lecteur »⁸. Logiquement, le passage du récit à la pièce de théâtre entraîne un certain nombre de variations génériques. Ces différences dues à la transmodalisation sont certainement importantes et parfois on ne pourra pas s'en passer, mais nous ciblons une analyse du contenu. Le but sera de comprendre si la pièce produit du sens grâce à la réécriture. Pour conclure cette petite esquisse sur la méthodologie et l'approche au sujet, nous tenons à préciser que notre analyse se basera sur le texte théâtral, non sur la représentation.

L'avant-propos

Kanafānī décide d'accompagner le texte de sa pièce d'un avant-propos et une remarque finale. Comme l'avant-propos ne fournit que des informations sur celle que nous avons nommée réécriture, nous le reportons entièrement.

Avant-propos

Cette pièce repose sur un mythe arabe d'un temps passé à peine modifié. 'Ād était roi d'une tribu fixée dans al-Aḥqāf, selon Yāqūt. Ces hommes adoraient trois dieux qui avaient pour noms, selon Ṭabarī : Ṣadā, Ṣamūd et Habā.

'Ād descendait directement de Noé, étant fils de 'Awṣ, fils d'Iram, fils de Sām, qui était fils de Noé. Une sécheresse effroyable frappa cette

⁶ A.-C. Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses Editions Marketing S.A., Paris 2005, p. 116.

⁷ *Ibid.*, p. 113. Pour comprendre le caractère *visible*, nous nous appuyons sur les théories de la réception du texte. Voir U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.

⁸ N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris 1996, p. 117. On aurait pu choisir aussi de se placer du côté de l'adaptation, qui suppose les caractéristiques indiquées ci-dessus pour la réécriture. Toutefois, quoique l'adaptation n'implique pas toujours la transmodalisation (voir Linda Hutcheon, S. O' Flynn, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2012, 2nd ed.) ; le terme « adaptation » nous semble évoquer plutôt ce dernier aspect et le but ici n'est pas d'établir les transformations formelles entre un texte et un autre.

tribu impie. 'Ād envoya à La Mecque une délégation composée, en particulier, de Qayl et de Luqmān, afin de demander aux dieux l'eau qui manquait si cruellement au pays d'al-Aḥqāf. Mais la délégation oublia sa mission sous le charme de deux esclaves chanteuses, les « criquets », hommage de leur hôte, Mu'āwiyah fils de Bakr qui les hébergeait à l'extérieur de La Mecque. Ce dernier fit en sorte que ses esclaves rappellent la délégation à ses devoirs par d'habiles allusions. Les rogations enfin achevées, trois nuages apparurent dans les cieux : l'un rouge, l'autre noir, le troisième jaune...

'Ād aura pour successeur son fils Šadīd qui, bientôt emporté par la mort, laissera la couronne à son frère Šaddād. Le nouveau roi bâtit une cité, Iram aux colonnes. Le courroux des dieux l'empêchera d'y entrer. Il voudra forcer le destin. Alors des voix célestes vont l'apostropher : il mourra et Iram tombera en poussière.

Le mythe est resté vague chez nos historiens. A part deux versets coraniques aux termes très généraux, les sources se réduisent à un passage de Yāqūt dans son *Mu'ğam al-buldān* et à un autre de Ṭabarī au début de son *Histoire*. Quelques phrases en ont été citées dans le texte : on les trouvera entre guillemets, à peine modifiées.

Rien d'autre n'est à signaler⁹.

La reprise des mythes est une pratique répandue dans le théâtre arabe. Il suffit de penser aux plusieurs pièces qui s'inspirent du mythe d'Œdipe, par exemple¹⁰, ou à *Ahl al-kaḥf* (Les gens de la caverne, 1933) du dramaturge égyptien Tawfiq al-Ḥakīm qui se base sur le mythe des sept dormants. Mais l'avant-propos d'*al-Bāb* crée des attentes bien précises chez le lecteur. D'abord, Kanafānī tient à faire remarquer que la légende a été à peine modifiée. Le lecteur peut s'en rendre compte lui-même, vu que l'auteur la rapporte en résumé. De plus, il indique ses sources prestigieuses : il ne s'agit rien de moins que du *Mu'ğam al-buldān* de Yāqūt, le *Tā'rīḥ* de Ṭabarī et le Coran. Encore, en signalant la présence de citations des sources, Kanafānī manifeste la

⁹ Ğassān Kanafānī, *al-Bāb*, Dār Manšūrāt al-Rimāl, Bayrūt 2014, pp. 5-6. Tout autre passage se réfère à cette édition. La traduction est la mienne. Il existe une traduction en français de la pièce : Ğassān Kanafānī, *La Porte (pièce en 5 actes)*, traduit de l'arabe par Michel Barbot, dans "Orient", 39, 3e trimestre, 1966. La traduction de Barbot ne reporte pas les guillemets où ils existent dans l'original. Certains choix de traduction ne nous conviennent pas non plus (حوبā transcrit par « Houbā », *uṣṭūrah* traduit par « légende », *Tā'rīḥ* – de Ṭabarī – par *Annales*, etc.). Pour la traduction en italien de la pièce, voir *La porta*, in *Palestina. Dimensione teatro*, a cura di C. Ferial Barresi, Riposte, Salerno 1985, pp. 17-61.

¹⁰ Par exemple, 'Alī Aḥmad Bākaṭīr, *Ma'sāt Ūḍīb* (La tragédie d'Œdipe, 1949) ; 'Alī Sālīm, *Enta illi qatal al-waḥš – Kūmīdiyā Ūḍīb* (La Comédie d'Œdipe : c'est toi qui a tué le monstre, 1970).

volonté d'ajouter de la valeur scientifique à son travail, tout en remarquant l'autorité de ses sources. Ensuite, l'auteur avertit que la légende est « restée vague chez nos historiens ». Cette affirmation laisse entendre que des additions étaient nécessaires. En définitive, le lecteur est invité à s'attendre à une pièce relatant « une légende arabe du temps passé à peine modifiée » qui reprend là où les sources font défaut et « rien d'autre n'est à signaler ». Mais est-ce que ce sont vraiment les propos d'*al-Bāb* ?

La pièce

La pièce s'ouvre avec deux bédouins : Ra'd et Qayl, de la délégation envoyée par 'Ād pour demander l'eau aux dieux du Hedjaz puisque 'Ād leur empêche de s'adresser à leur dieu coutumier.

QAYL

Selon lui ['Ād], s'il pouvait, ne fût-ce qu'une fois, abreuver d'eau al-Aḥqāf à la barbe du dieu Habā, c'en serait fait du dieu – que Habā me pardonne ! – Il aurait fait perdre à ses sujets la foi qu'ils ont encore en lui; ils se détourneraient de sa blanche statue qui domine encore leurs maisons¹¹.

Mais le vieux Luqmān arrive et s'oppose au projet de 'Ād, il invoque Habā pour lui exprimer sa loyauté et pour qu'il tue 'Ād. Alors 'Ād se manifeste et défie Habā qui entretemps a demandé à Qayl de choisir entre trois nuages.

'ĀD, *criant contre les nuages* :

Te voilà donc revenu, Habā ! Mais je te défie. Je ne veux pas de ton eau, de tes bienfaits. Tu m'apportes tes nuages. Le noir est la mort, le rouge n'est que le sang, et le jaune l'obéissance. Mais moi, je ne veux pas d'obéissance et je ne veux pas d'eau.

QAYL, *criant à 'Ād* :

L'eau... l'eau qui abreuvera tes prairies et fécondera ton sol !

'ĀD :

En échange de quoi ? Oui, de quoi? (Il hurle) De la veulerie ! De l'obéissance ! De la crainte ! Non. Je ne veux pas d'eau à ce prix¹².

'Ād somme Qayl de choisir le nuage noir, qu'il sait être la mort. Qayl fait le choix de son roi et une fumée noire envahit la scène. « On ne distingue plus que la silhouette de 'Ād qui lutte à travers les éléments déchaînés »¹³.

¹¹ Ġassān Kanafānī, *al-Bāb*, cit., p. 11.

¹² *Ibid.*, p.16.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

Le deuxième acte s'ouvre dans une salle d'architecture ancienne au mobilier luxueux. Šaddād (fils de 'Ād) discute avec sa mère. Il veut aller à Iram, qu'il a fait bâtir pour avoir son propre paradis et se délivrer ainsi de Habā. D'ailleurs, il ne croit plus en Habā, ni dans son paradis. Pourtant il sait que, dans ce monde où il ne trouve plus de plaisir, même Iram ne pourrait pas le satisfaire. Donc il ne lui reste qu'à défier Habā en rentrant à Iram.

L'acte suivant voit Martād avec sa grand-mère ; trois jours après le départ du père Šaddād, il ne pense qu'à prendre le pouvoir et, comme Habā n'a pas laissé rentrer son père Šaddād à Iram, il a perdu la foi dans le dieu qui se montre vindicatif comme les autres hommes. En lui, le désir de révolte est encore plus grand.

Dans une autre salle « meublée avec art, mais d'une façon étrange, presque bizarre [...] violemment éclairée »¹⁴, Šaddād rencontre deux hommes morts par amour et qui se trouvent dans une espèce de purgatoire. Les deux n'aspirent à rien. Ils répètent sans cesse les mêmes actions pour expier leur faute à vie, en sachant pourtant qu'ils n'auront jamais rien en échange. Šaddād cherche à comprendre leurs raisons, quand un jeune homme apparaît : c'est Habā.

Habā et Šaddād se confrontent au sujet de la mort, du paradis, de l'obstination de Šaddād de vouloir une contrepartie à ses actes. Habā explique à Šaddād qu'il n'y a pas de contrepartie, ni dans la mort, ni après la mort, mais l'autre refuse de l'accepter. Habā lui donne alors une balle de caoutchouc à lancer contre le mur, pour que Šaddād comprenne qu'il est stupide de regarder rejaillir sur soi les conséquences de ses actes, « la vie n'est pas une balle de caoutchouc »¹⁵.

Enfermé dans cette salle avec les deux autres hommes, Šaddād comprend que Habā ne règne que là, dans ce petit royaume de la mort à la porte fermée, et qu'il n'a aucun pouvoir sur les vivants. Et maintenant, dans ce royaume, Habā rappelle à Šaddād qu'il ne lui reste que la « liberté traditionnellement donnée aux morts : la liberté de l'ennui et de l'esclavage, rien de plus »¹⁶.

La pièce se termine avec Habā qui sort, « Šaddād heurte la balle et y donne un grand coup de pied, relève la tête et fixe la porte... »¹⁷.

La pièce a suscité l'intérêt des critiques qui y ont vu beaucoup de Sartre et de son existentialisme. La pièce renvoie tout particulièrement à *Huis Clos* (1944) où, après leur mort, trois personnages se retrouvent dans une pièce et prennent à se juger l'un l'autre.

¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*

Ġassān Kanafānī écrit *al-Bāb* en 1964. Il a vécu la *nakbah* de 1948, l'exil de sa Palestine et a développé l'idéal qu'une lutte extrême seulement pourra s'opposer à l'occupation israélienne. En 1964 il se trouve à Beyrouth, rédacteur en chef du quotidien "al-Muḥarrir". L'année avant, son roman *Riġāl fī 'l-šams* (Des hommes dans le soleil, 1963)¹⁸ lui avait déjà apporté le succès, confirmé par '*Arḍ al-burtuqāl al-ḥazīn* (Le pays où fleurit le triste oranger, 1962), recueil d'anciennes nouvelles¹⁹.

Dans ce contexte, on peut voir dans Šaddād le symbole du héros impuissant qui lutte sans cesse contre la réalité politique palestinienne.

L'ouvrage appartient à ce qui est communément défini comme la première période artistique de l'auteur : la période symboliste. C'est comme si, dans cette période, « l'auteur ne veut pas encore clairement dire ce qu'il pense et qu'il exprimera ensuite de façon totalement explicite »²⁰.

D'ailleurs, la mort est un sujet fréquemment évoqué dans la production littéraire de Kanafānī dans la période 1956-65²¹. Par exemple, *Riġāl fī 'l-šams* ressemble dans les sujets à *al-Bāb*, de par la futilité des efforts des Palestiniens qui cherchent une nouvelle vie en dehors de la Palestine²².

Forcément, le contenu symbolique de la pièce présente des différences nettes avec celui d'un mythe ancien et il présente déjà

¹⁸ Traduction italienne de la pièce : *Uomini sotto il Sole*, in *Palestina tre racconti*, a cura di I. Camera d'Afflitto, presentazione di B. Scarcia, Riposte, Salerno 1984, pp. 19-72. Voir aussi Ghassan Kanafani, *Uomini sotto il sole*, traduzione di I. Camera d'Afflitto, nota di V. Consolo, Sellerio, Palermo 1991 (2001).

¹⁹ Pour des renseignements sur l'auteur, voir S. Wild, *Ghassan Kanafani, The Life of a Palestinian*, Wiesbaden, Harrassowitz 1975, et Muhammad Siddiq, *Man is a Cause : Political consciousness and the fiction of Ghassān Kanafānī*, University of Washington Press, Washington 1984. Pour une contextualisation dans le panorama littéraire palestinien, voir I. Camera d'Afflitto, *Narrativa palestinese contemporanea. Note su alcuni autori*, in "Quaderni di Studi Arabi", I, 1983, pp. 67-85 et Ead., *Cento anni di cultura palestinese*, Carocci, Roma 2007.

²⁰ I. Camera d'Afflitto, *Simbolo e realtà in Ghassān Kanafānī*, in "Oriente Moderno", 3 (64) (1/6), 1984, p. 34.

²¹ Muhammad Siddiq, *Man is a Cause : Political consciousness and the fiction of Ghassān Kanafānī*, cit., paragraphe « Loss, Death, and Impotence. 1956-65 », pp. 3-21.

²² *Ibid.*, p. 10. « When set in Palestine, the action in these stories invariably dramatizes the heroic sacrifice of individual fighters who fall as they make a last desperate stand. The political consciousness of these characters [...] is often limited to the instinctive urge to defend their territory and repel foreign attackers ». *Ibid.*, pp. 86-87.

plusieurs différences par rapport au mythe comme il est énoncé dans l'avant-propos. Une comparaison ponctuelle entre l'hypotexte et la pièce nous permettra de comprendre encore mieux les écarts et la pièce en elle-même.

‘Ād dans le Ta’rīḥ

La première source que Kanafānī cite dans la préface est le *Ta’rīḥ al-‘umām wa ‘l-mulūk* (Histoire des populations et des souverains), première histoire universelle complète en arabe, du grand exégète du Coran, Ṭabarī (m. 923).

Comme Kanafānī nous l'indique, Ṭabarī rapporte l'épisode concernant ‘Ād au début du *Ta’rīḥ*. Plus précisément, l'épisode de ‘Ād se trouve après l'histoire de Noé, duquel il descend²³. Globalement, d'après Ṭabarī, ‘Ād et son peuple croyaient dans les trois dieux : Ṣadā, Ṣamūd et Habā. Un personnage important dans le *Ta’rīḥ* et qui n'est pas mentionné par Kanafānī est le prophète Hūd, qui essaie de convaincre le peuple de ‘Ād de croire dans un dieu unique pour éviter la mort. Comme le peuple de ‘Ād s'y refuse, Dieu leur envoie une sécheresse incessante. ‘Ād organise une délégation composée de Qayl et d'autres hommes qui ira prier les dieux de La Mecque. Allah leur présente trois nuages : l'un blanc, l'autre rouge et le troisième noir et invite Qayl à choisir pour lui et son peuple.

Cette partie est citée dans la pièce :

LA VOIX :

« Qayl ! Qayl ! Choisis pour toi et pour ton peuple l'un de ces nuages ! »²⁴.

Dans des plusieurs versions reportées par Ṭabarī – qui changent subtilement selon les rapporteurs du *isnād* – Qayl choisit toujours le nuage noir, puisqu'il le croit le plus chargé d'eau. Il s'agit, au contraire, d'un nuage apportant la destruction.

LA VOIX :

« Tu as choisi de tomber en poussière. Plus personne ne restera du peuple de ‘Ād ! »²⁵.

La sécheresse, les trois nuages, le choix de Qayl de la destruction pour lui et son peuple, l'intervention du dieu avec sa terrible punition et un

²³ Dans le *Ta’rīḥ*, les faits précédents l'Hégire sont abordés par des biographies successives. A partir de l'an I, le classement est annalistique.

²⁴ Ḡassān Kanafānī, *al-Bāb*, cit., p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

Dieu seul qui agit sont tous des éléments déjà présents dans Ṭabarī. D'autres nombreuses analogies se produisent également dans les détails, comme les deux servantes «criquets» qui ralentissent les envoyés ; ou l'existence d'un personnage nommé Marṭad, comme dans Ṭabarī, bien qu'il ne soit pas le neveu de 'Ād mais simplement un musulman qui se dissocie de 'Ād. Ainsi, d'après Ṭabarī, Luqmān obtient d'Allah une vie très longue ; peut-être n'est-ce pas par hasard que, dans la pièce, Luqmān apparaît vieux.

Au contraire, dans le récit de Ṭabarī, il n'apparaît ni Iram ni Šaddād²⁶. Comme dans le Coran, le nuage noir tue tout le peuple de 'Ād, y compris ses fils. En outre, des différences substantielles sont à signaler : le Qayl de la pièce choisit consciemment la destruction et le dieu qui agit n'est pas Allah, mais Habā.

On s'aperçoit alors que le début de la pièce est tiré du récit de Ṭabarī, avec une attention aux détails et des modifications au niveau des contenus : contrairement à sa source, dans la pièce, 'Ād se montre protagoniste du destin de son peuple et choisit volontairement la mort ; il n'est plus question de reconnaître la bonne foi et de se convertir au dieu unique, il s'agit au contraire de défier le pouvoir par nécessité.

Iram dans le Mu'ğam al-buldān

Le *Mu'ğam al-buldān* (Dictionnaire des Pays) de Yāqūt (m. 1229) trie les informations par un classement toponymique. L'article « Iram dāt al-'imād » (Iram aux colonnes) commence par « Iram dāt al-'imād, wa hiya Iram 'Ād ». Donc, la première spécification est que la ville d'Iram est liée au peuple de 'Ād – contrairement au récit de Ṭabarī. Également, 'Ād ne descend pas de Noé.

L'avant-propos de la pièce indique que, dans le *Mu'ğam*, Yāqūt place Iram dans al-Aḥqāf. al-Aḥqāf signifie littéralement « les dunes » et est normalement identifié avec le désert du Nord du Hadramaout²⁷. En réalité, Yāqūt donne les plusieurs emplacements possibles d'Iram : Alexandrie, Damas ou au Yémen, entre le Hadramaout et Sanaa. Donc l'affirmation de Kanafānī semble imprécise, mais elle n'est pas totalement erronée. Et, en effet, dans l'entrée « al-Aḥqāf » du *Mu'ğam*, ce lieu est relié au mythe de 'Ād (mais ni à Iram ni à Šaddād). Par

²⁶ Pour une histoire de l'évolution du mythe d'Iram, voir Jamel Eddine Bencheikh, *Iram ou la clameur de Dieu. Le mythe et le verset*, dans "Revue du monde musulman et de la Méditerranée", Volume 58, numéro 1, 1990, Les premières écritures islamiques, pp. 70-81.

²⁷ R. Blachère, *Le Coran*, G.P. Maisonneuve, Paris 1951, p. 661, note 20.

contre, le Coran utilise exactement le mot « al-Aḥqāf » dans la sourate qui porte ce titre (XLVI:21).

Le *Mu'ğam* se focalise sur la description d'Iram, la ville magnifique de Šaddād, fils de 'Ād qui, fasciné par les contes sur le paradis, avait voulu créer son paradis sur terre. Le Šaddād de la pièce décrit ainsi sa ville :

ŠADDĀD :

(...) J'ai adressé des ordres à tous ceux qui gouvernent ici-bas en mon nom. Ils devaient réunir toutes les richesses, tous les bijoux du pays. En plein désert du Yémen, j'ai choisi un emplacement. J'ai donné à ma ville une longueur de douze parasanges et autant de large. Je l'ai ceinte de hautes murailles. J'y ai fait édifier trois cent mille palais aux salles suspendues sur colonnes de chrysolithe, d'onyx et d'hyacinthe. J'ai détourné un fleuve jusqu'à ses pieds sur une longueur de quarante parasanges. Dans ses rues embaumées de musc et de safran, mille ruisseaux dorés dont le moindre caillou est une pierre précieuse sous le cristal de l'onde pure...

LA MÈRE, *ironique* :

Quoi encore ?...

ŠADDĀD, *comme s'il n'avait rien entendu* :

Au centre de la cité, mon palais, dominant tous les autres et leur forêt de bras tendus aux cieux ! A l'extérieur de la grande enceinte, j'ai fait élever sur des collines cent vergers clos pour mes soldats. Tous les fruits de la terre, toutes les beautés du monde y ont trouvé leur place. Au-dessus ...²⁸

Tous les détails de la description de la ville, dont Šaddād parle dans la pièce, sont tirés directement de la description de Yāqūt : la collocation, les matériaux utilisés, les mesures. L'ordre de la description est à peine modifié et parfois les informations sont résumées. Les modalités de la narration changent. Dans la pièce de théâtre, le discours n'est plus celui du récit, puisque Šaddād parle à la première personne de sa propre ville tout en soulignant ses actions pour la création de la ville par une réitération marquée : « J'ai adressé des ordres » ; « J'ai choisi » ; « Je l'ai enceinte » ; « J'y ai fait édifier » ; « J'ai détourné un fleuve » ; « j'ai fait élever ».

On remarque également, dans la pièce, une autre focalisation qui n'apparaît pas dans l'hypotexte. Le palais de Šaddād qui, au centre de la cité, domine tous les autres est clairement un symbole du pouvoir que Šaddād veut manifester.

²⁸ Ğassān Kanafānī, *al-Bāb*, cit., pp. 64-65.

Ensuite, les lieux si bien décrits restent seulement évoqués et, tout comme dans les récits qui relatent de la ville, son image est le fruit de l'imagination du lecteur.

En ce qui concerne le récit, dans le *Mu'ğam*, tout comme dans le *Tā'rīh* et contrairement à la pièce, Allah envoie le prophète Hūd, mais 'Ād ne lui prête pas attention, et continue à bâtir sa ville. Dans le *Mu'ğam*, une fois la ville achevée, Šaddād, avec sa suite entière et ceux qui étaient dans la ville, meurent et la ville s'écroule.

Le *Mu'ğam* a certainement contribué à élaborer la partie concernant Šaddād et Iram dans *al-Bāb*. Dans ce cas aussi on constate d'une part une reprise des détails et, d'autre part, de profondes différences de sens et d'intrigue avec l'hypotexte. Il existe bien le thème du défi du dieu, dans ce cas par la création d'un paradis sur terre – ce qui revient à défier le dieu – mais par ailleurs dans des conditions et avec des prémisses tout à fait différentes. Hūd est encore absent, l'attention se concentre sur le protagoniste qui va défier le dieu sans mettre en danger la vie de son peuple, alors que la présence de la mère est nouvelle. Et surtout, l'idée d'une vie sans satisfactions où le vrai choix n'est que la mort et dans tout ce qui se déroule dans le royaume de Habā éloignent considérablement la pièce de l'hypotexte.

La pièce lie deux légendes similaires, mais différentes dans le *Tā'rīh* et dans le *Mu'ğam*. D'un côté, il y a la légende de 'Ād, descendant de Noé dont le peuple était frappé par la sécheresse. De l'autre, la légende d'Iram et Šaddād, fils d'un autre 'Ād. On assiste alors à l'union de deux mythes similaires, mais apparemment distincts. Kanafānī n'est pas l'auteur de cette fusion.

Le châtement divin dans le Coran

Selon certaines interprétations, les versets coraniques 6-8 de la sourate *al-Fağr*, unissent le peuple des 'Ād à la ville d'Iram : « A lam tara kayfa fa'ala rabbuka bi-'Ādⁱⁿ Iram^a dātⁱ al-'imādⁱ allatī lam yuḥlaq miṭluhā fī 'l-bilādⁱ » (Cor. LXXXIX, 6-8). En effet, si nous lisons « 'Ādi » et faisons de « Irama » un complément déterminatif, Iram peut être considérée comme la capitale des 'Ād et une traduction des versets sera : « N'as-tu pas vu comment ton Seigneur a traité les 'Ād d'Iram aux colonnes / dont il n'y eut pas de semblable sur terre ? ».

Ṭabarī, au contraire, suggère une autre interprétation, notamment qu'Iram désigne une tribu et les 'Ād une de ses subdivisions. De là, son article sur 'Ād dans le *Tā'rīh*, on l'a vu, ne se lie pas à la ville d'Iram, tandis qu'une autre tradition les rassemble.

Par ailleurs, le Coran aussi évoque les palais élevés des 'Ād qui voudraient être éternels (Cor. XXVI,128-129).

Sur les significations du mythe

La transmission du mythe ne se limite pas au Coran, le *Tā'rīh* et le *Mu'ğam*. Nombre d'autres références ont également contribué à la création du mythe. Ces sources se sont introduites dans *al-Bāb*, aussi. Notamment, Šadīd – frère de Šaddād – n'est mentionné dans aucune des trois sources de Kanafānī. Par contre, il l'est, par exemple, dans la *Muqaddimah* de Ibn Ḥaldūn et dans les *Mille et une nuits* dans le conte de Abū Qilābah. Par ailleurs, ce dernier était mentionné par Yāqūt comme le seul homme ayant pu rentrer dans Iram après sa construction²⁹.

Le mythe d'Iram, présente des caractéristiques qui se retrouvent dans ses différentes versions. Notamment, Šaddād est un être de démesure, il veut s'approprier l'éternité créant un paradis sur terre, il se distingue par la révolte, la désobéissance, l'insoumission. Les textes islamiques utilisent l'épisode des 'Ād comme preuve du pouvoir punitif de Dieu qui intervient pour châtier les hommes qui ne croient pas dans sa puissance. Le mythe devient alors un exemple édifiant³⁰.

Une transposition du mythe plus proche de Kanafānī avait été fournie par Ğubrān Ḥalīl Ğubrān dans sa pièce *Iram dāt al-'imād* en 1921, où « le mythe est séparé de sa leçon islamique »³¹. Un discours métareligieux aux accents mystiques invite à dépasser les dogmes préservant le sujet de l'insoumission, typique du mythe³². Ğubrān avait alors déjà accompagné sa pièce d'un paratexte introductif sur le mythe d'Iram.

Conclusion

Le mythe d'Iram aux colonnes n'est pas univoque. Au contraire, il se compose de plusieurs variantes, plus ou moins différentes dans les différentes narrations. Le *Tā'rīh* de Tabarī et le *Mu'ğam* de Yāqūt traitent de deux parties souvent conjointes du mythe et le Coran fournit une double interprétation qui a donné vie à l'union des deux histoires.

²⁹ Pour une étude du mythe dans ses différentes versions, voir Jamel Eddine Bencheikh, *Iram ou la clameur de Dieu. Le mythe et le verset*, cit., pp. 70-81.

³⁰ *Ibid.*

³¹ L.-W. Dehevels, *Iram aux colonnes, un mythe revisité par la littérature arabe moderne*, dans *Mélanges en l'honneur du professeur Dominique Chevallier*, Abdelwahab Bouhdiba (dir.), Bayt al-Ḥikmah, Tūnis 2006, p. 186. L'étude analyse le mythe dans des révisitations modernes et, tout particulièrement, dans les deux pièces *Iram dāt al-'imād* et *al-Bāb*.

³² *Ibid.*

On a vu, au demeurant, comme Kanafānī reporte des détails du mythe qui n'existent pas dans les sources affichées.

Le mythe d'Iram liée à 'Ād, bien qu'elle fournisse du matériel important et spécifique dans la pièce, n'est qu'une source d'inspiration pour développer des sujets intéressant le public contemporain. Si le mythe, dans toutes ses déclinaisons et variations, avertit l'homme de ne pas défier Dieu car sa rétractation vengeresse ne manquera pas de punir l'*hybris*, la pièce, de son côté, montre un dieu qui ne décide pas du destin de l'homme. Ce dernier, pour sa part, ne trouvera pas de contrepartie ni dans la vie, ni dans la mort.

Le Šaddād de la pièce n'est pas anéanti, il se trouve face à face avec le dieu, qui n'est pas aussi puissant qu'il n'y paraît sur terre et, même si aucune voie de sortie ne semble possible face à cette situation d'impuissance, Šaddād (symbole de l'homme) continue à lutter, sans se résigner, même devant une porte fermée.

Cette lutte extrême reflète sûrement l'idéal de l'auteur, un idéal d'encouragement à la lutte en lien avec le contexte palestinien. Pourtant, dans une note finale, l'auteur prévient son lecteur :

Une remarque s'impose néanmoins. L'époque où est située la pièce a imposé aux héros leur vision des choses. Ils suivent les idées de leur temps. On ne saurait donc faire intervenir des conceptions ultérieures sans un grave anachronisme, pis, sans défigurer gravement la pièce en lui faisant dire ce qu'elle n'a jamais voulu exprimer. Toute liberté prise avec l'histoire et les données actuelles de la science n'est donc qu'une apparence d'autant plus capable de tromper le lecteur qu'il se laissera entraîner à juger les idées et les événements selon les critères du moment, bien étrangers à ceux qui marquaient la foi et guidaient l'existence de nos héros.

1er janvier 1964

Ġ.³³

Ainsi, la note finale, qui nous empêche de regarder les actions des personnages d'après notre optique contemporaine – ce qui nous porterait vers l'anachronisme, sonne plutôt comme une invitation à réfléchir sur les différents contextes d'énonciation du mythe. Comment pourrait-on se placer dans l'optique d'un autre public vivant dans une époque passée ? D'autant que dans l'avant-propos Kanafānī nous décrit la « légende arabe d'un temps passé » alors que sa pièce nous apparaît vraiment différente de la version ancestrale du mythe.

³³ Ġassān Kanafānī, *al-Bāb*, cit., p. 77.

Au final, cette modification du mythe par la réécriture s'établit pour mettre à jour le mythe dans un contexte précis. En utilisant les potentialités du mythe et de sa réécriture, Kanafānī emploie le mythe pour modifier son message de fond tout en gardant sa façade, avec une reprise fidèle des personnages et de certains passages, de sorte que le contraste apparaisse clair et le nouveau sens aussi.

La réécriture d'*al-Bāb* opère alors un véritable travail de lecture active du mythe visant à produire du sens en le cachant dans le symbole. La revendication de la fidélité au « mythe d'un temps passé à peine modifié », le choix de sources éminentes, les citations et la note finale ne servent qu'à contribuer à l'encodage du message. Par ces devis paratextuels, qui soulignent l'acte fidèle de la réécriture, Kanafānī s'approprie le procédé de réécriture comme un champ d'action et de critique. Le réinvestissement du mythe s'effectue dans une perspective sémiotique qui considère la réécriture dans ses enjeux de construction du sens.