

Zeitschrift:	Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
Herausgeber:	Schweizerische Asiengesellschaft
Band:	76 (2022)
Heft:	2
Artikel:	Le patrimoine culturel arabe dans les nouvelles de Zakariyy Tmir : une esthétique du grotesque
Autor:	Dové, Peter
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1035029

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Peter Dové*

Le patrimoine culturel arabe dans les nouvelles de Zakariyyā Tāmir: Une esthétique du grotesque

<https://doi.org/10.1515/asia-2022-0005>

Received March 4, 2022; accepted August 17, 2022

Abstract: Zakariyyā Tāmir (b. 1931) is generally considered to be one of the most innovative authors in contemporary Arabic literature. One characteristic of his short stories is that they take up and retell the historical and literary traditions of the Middle East in a variety of ways: in his texts Tāmir works – and plays – with subjects, literary models, conventions, lore, and popular folk fictions. It is this work with and on tradition which this study explores by analysing Tāmir's use of historical and literary figures that are part of the cultural heritage. The study argues that the grotesque is the aesthetic category through which Tāmir narrates tradition. This grotesque, distorting, use of the cultural heritage serves a satirical purpose – the stories are a violent critique of the modern Arabic world –, but, moreover, the stories forge by this means a new concept of tradition that subverts any kind of immovable, static and paternalistic concept of tradition.

Keywords: cultural heritage in modern arabic literature; grotesque/satire; intertextuality in modern Arabic literature; modern Arabic literature; Zakariyya Tamir

L'écrivain syrien Zakariyyā Tāmir (*1931), considéré comme un des écrivains les plus innovatifs de la littérature arabe moderne, a repris et réécrit dans son œuvre des éléments du patrimoine culturel arabe, du *turāt*. Tāmir exploite des personnages historiques, des mythes littéraires, des motifs tirés des textes du *turāt* ainsi que les procédés et stratégies narratives des traditions littéraires et historiques du Proche-Orient.

En cela, son œuvre s'inscrit dans les contextes littéraires et socio-politiques des années soixante et soixante-dix. Tāmir, comme beaucoup d'autres écrivains arabes de cette période, rompaient dans ses textes avec le paradigme esthétique du réalisme, qui était alors le paradigme dominant. Il recherchait, comme ses pairs, d'autres stratégies narratives non-réalistes afin de rendre compte des transformations sociales, politiques et culturelles de l'époque, comme, entre autres,

*Corresponding author: Peter Dové, Université de Genève, MESLO, 22, Boulevard des Philosophes, 1211, Geneva, Switzerland, E-mail: peter.dove@unige.ch

les indépendances, la création et la construction de nouveaux états nationaux, mais aussi la désillusion, la persistance de la répression, politique et sociale, dans ces nouveaux états, et la question de la Palestine et des guerres (dont surtout la défaite contre Israël en 1967).

Ces écrivains exploraient aussi – dans le contexte de la décolonisation politique et culturelle – des stratégies narratives « authentiquement » arabes, qu'ils puisaient dans leur patrimoine culture arabe, le *turāt*. Or, le réalisme et ses stratégies narratives étant un paradigme esthétique qui provenait initialement de l'Occident et se fondait sur des prémisses esthétiques et épistémologiques occidentales. Les écrivains intervenaient de cette façon dans un grand et important débat qui animait et anime le monde arabe, à savoir comment définir le *turāt*, et comment intégrer et vivre son propre héritage culturel au 20^{ème} siècle. Et ce patrimoine, peut-il être transformé en un projet de société ? Ce débat était lié à des questions de modernisation, d'identité, mais aussi à la décolonisation politique et culturelle.

Cette étude est consacrée à l'exploitation du *turāt* dans l'œuvre de Tāmir à travers une analyse des personnages historiques et des mythes littéraires¹ dans ses nouvelles. L'analyse montre que le grotesque est la catégorie esthétique principale par laquelle les textes de Tāmir construisent leur relation au *turāt*.²

1 Le grotesque et l'œuvre de Zakariyyā Tāmir

La carrière littéraire de Zakariyyā Tāmir débuta vers la fin des années cinquante. Il a publié jusqu'à aujourd'hui dix recueils de nouvelles,³ deux recueils de chroniques⁴ et un grand nombre de contes pour enfants.

1 J'ai adopté une conception de l'intertextualité qui examine les relations entre des textes concrets et/ou des genres; je n'ai donc pas adopté une conception de l'intertextualité post-structuraliste. Une difficulté en analysant les nouvelles de Tamir sous cet angle intertextuel est que l'identification sans équivoque d'un texte singulier, que Tāmir retravaille, est souvent difficile voire impossible. Ce sont souvent des personnages historiques ou littéraires, comme Ğinkīz Ḥān, 'Umar al-Ḩayyām ou Sindbād dont il existe de nombreuses versions historiques et littéraires qui transcendent le texte singulier. C'est pour cette raison que j'ai adopté le terme « mythe littéraire » dans ces cas, ce qui permet d'analyser ces personnages historiques et littéraires dans une perspective intertextuelle. (Cf. Rabau 2002: 240–241.) Cependant, Tāmir, qui remanie et transforme ces mythes afin de dépayser, fournit dans ses nouvelles mêmes assez d'indices intertextuels pour reconstruire son « point de départ » (cf. les analyses 4.1. – 4.4.).

2 Cf. Dové 2006.

3 Ce sont les recueils suivants: *Şahīl al-ğawād al-abyād*, 1960; *Rabi' fi r-ramād*, 1963; *ar-Ra'd*, 1970; *Dimašq al-ḥarā'iq*, 1973; *an-Numūr fi al-yaum al-āšir*, 1978; *Nidā' Nūh*, 1994; *Sanaḍħak*, 1998; *al-Ḥiṣrim*, 2000; *Taksīr ar-rukab*, 2002 et *al-Qunfud*, 2005.

4 *Hiġā' al-qatīl li-qātilihi*, 2003; *Ard al-wail*, 2015.

L'œuvre de Tāmir se présente quant aux thèmes et aux stratégies narratives relativement homogène. Une conception de littérature engagée – dans une perspective moderniste, émancipatrice et laïque – sous-tend toute son œuvre, et les thèmes abordés n'ont que peu changé durant sa vie littéraire: ainsi il y est question des problèmes politiques et sociaux, en particulier de l'oppression par l'état et par les conventions et traditions sociales, à savoir par le patriarcat et les structures familiales. La violence, souvent explicite et extrême, est omniprésente. Tāmir critique les abus d'un pouvoir autoritaire et la corruption dans toutes les facettes. Ses textes parlent aussi de l'effet dévastateur de ces circonstances sur les individus, ainsi, à titre d'exemple, la situation – et le drame – de l'intellectuel qui n'a de choix qu'entre la mort (ou l'exil) et la collaboration.

Toute son œuvre exprime de la sympathie pour les faibles, les opprimés et les pauvres (Tāmir lui-même étant originaire d'un quartier populaire de Damas). Dans ses textes, les « petits gens » aspirent aux petits plaisirs que la vie peut leur offrir comme une famille, assez à manger, vivre leur vie en sécurité et en paix. Mais ces espoirs sont toujours déjoués; il leur est impossible de trouver ce bonheur, à cause de la répression de l'état et de la tradition oppressante.

Tāmir valorise dans ses nouvelles l'enfant, son innocence et son empathie pour son environnement, comme, entre autres, les animaux, les plantes, les étoiles (contrairement aux adultes qui auraient – selon les nouvelles de Tāmir – perdu ces facultés « empathiques »).

Les stratégies littéraires de ses deux premiers recueils (*Šahīl al-ğawād al-abyād* [Le henissement du cheval blanc], 1960 et *Rabi' fī r-ramād* [Printemps en cendres], 1963) sont encore multiformes: Tāmir adopte les stratégies du réalisme, du romantisme – comme la poétisation des personnages –, mais il exploite aussi des techniques modernistes, ainsi l'écriture surréaliste et le *stream of consciousness*, la technique du *leitmotif*, les techniques du collage et du montage, qui subvertissent toute linéarité de l'intrigue. Il reprend des stratégies de la poésie contemporaine et il en exploite certains motifs, comme le mythe de *tammuz*, mythe de renaissance de l'Orient ancien.⁵

Dans les recueils suivants, publiés entre 1970 et 2002 (cf. note 3), le satirique-grotesque devient la catégorie esthétique dominante.

⁵ L'écriture de Tāmir se distingue ainsi du paradigme dominant dans la littérature syrienne qui était le réalisme socialiste. L'œuvre de Tamir a été critiquée, surtout dans les années soixante et soixante-dix, par des critiques syriens pour son contenu « petit bourgeois », p.e. Sulaymān/Bū 1985: 211–230.

Le dernier recueil publié jusqu'à présent, *al-Qunfud (Le hérisson)*, 2005, contraste cependant fortement avec le satirique-grotesque des recueils précédents,⁶ par une écriture réaliste et intime, teintée d'un humour doux et tendre, en racontant une enfance heureuse dans une famille toute normale et aimable.

2 La catégorie du grotesque

Le grotesque est ainsi la catégorie esthétique dominante dans une grande partie de l'œuvre de Tāmir, et il sert d'abord à une critique satirique du monde arabe (et, dans quelques nouvelles au moins, de l'Humain en général). Mais le grotesque « disloque » et reconfigure le patrimoine culturel en même temps et force, à cet égard, une transformation culturelle.

La définition du grotesque est toujours sujet à débat, mais il y a consensus que le grotesque comporte la combinaison d'éléments hétérogènes.⁷ À titre d'exemple la définition de Judith Kauffmann:

« Le grotesque est, avant toute chose, une (més)alliance incongrue et inextricable d'éléments hétérogènes que dominent le comique et l'étrange. La tension qui résulte de cette coexistence difficile épouse les formes variées de l'excèsif sous les espèces de l'excentrique, de l'extravagant et du monstrueux. Sont repoussées d'emblée aux antipodes toutes les valeurs d'unité et de retenue. »⁸

Pour mon analyse des stratégies narratives dans les nouvelles de Tāmir, je me suis basé en particulier sur le travail de Peter Fuß et sa théorie du grotesque. Fuß identifie comme les trois mécanismes anamorphotiques constitutifs du grotesque l'inversement (*die Verkehrung*), la déformation (*die Verzerrung*) et le mélange (*die Vermischung*).⁹

⁶ Pour une périodisation de l'œuvre de Tāmir, cf. Dové 2020. Alessandro Columbo distingue surtout deux périodes dans l'œuvre de Tāmir: une première période marquée par la *hadatha*, et puis les textes publiés lors de l'émigration en Angleterre, cf. Columbo 2020 et. Columbo 2017. Le grotesque reste néanmoins une esthétique qui marque aussi les textes de Tāmir écrits après 1981, date du départ de Tāmir de la Syrie, mais cette esthétique se radicalise dans ces textes et aussi les personnages historiques et les mythes littéraires sont nettement moins présents dans ces textes que dans les textes publiés antérieurement.

⁷ Sur le grotesque: Kayser 1957 et Bakhtine 1982. Pour une discussion récente de la notion du grotesque, cf. 2021: 7–42 et Öttl 2022: 101–126.

⁸ Kauffmann 1995: 5. Cf. Duval/Martinez 2000: 204–211.

⁹ Fuß 2001: 235s.

La critique littéraire a caractérisé l'œuvre de Tāmir différemment, ainsi, par exemple, comme moderniste,¹⁰ expressionniste,¹¹ fantastique¹² et surréaliste.¹³ Toutes ses dénominations relèvent certains aspects de l'écriture de Tāmir, mais la catégorie du grotesque permet, à mon avis, de décrire et analyser l'esthétique d'un grand nombre de nouvelles de Tāmir, et surtout montrer comment l'exploitation du *turāt* ne sert pas uniquement à des fins satiriques, mais aussi à faire éclater et reconfigurer le *turāt*, et ceci dans une visée émancipatrice. La force du concept du grotesque réside dans sa capacité d'englober la plupart des facettes d'une grande partie de l'œuvre de Tāmir.

3 Grotesque et satire: *visio malefica*

Le grotesque dans les nouvelles de Tāmir sert d'abord à une critique satirique des sociétés arabes, en poussant à son paroxysme certains défauts – comme l'écrivain les identifie – de ces sociétés. L'exploitation des personnages historiques et des mythes littéraires s'inscrit d'abord dans cette visée satirique.

Tāmir raconte dans ses nouvelles satiriques-grotesque un monde « apocalyptique », et on peut qualifier cette vision, en reprenant la terminologie de Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism*, de *visio malefica*.¹⁴

Ce monde présenté dans les nouvelles de Tāmir est un monde devenu monstrueux, dégradé (moralement), il est devenu un sinistre tohu-bohu. Ce monde est plein de prisons, de cachots et de potences. C'est un monde hermétiquement clos, d'où il n'y a pas d'issue. Beaucoup de ces nouvelles ont une structure circulaire: la mort se répète *ad infinitum*. La violence y est excessive et gratuite, et tout ce qui compte, c'est le pouvoir (brut) et le profit (pécuniaire). Il n'y a pas de distinction entre vie et mort, délire et « réalité » et les espaces s'entre-chevauchent.

¹⁰ Hafez 1992: 318.

¹¹ Ballas 1978: 126–127.

¹² Abbas 2001: 195.

¹³ Young 1998: 748.

¹⁴ La dernière phase des phases satiriques dans la typologie de Frye « concerne les satires les plus morbides, les plus pessimistes, les plus exacerbées. Ce type de satire dépeint l'existence selon une 'visio malefica', comme un lieu de souffrance, de folie furieuse, de violence déchaînée » (Duval/Martinez 2000: 207). « Its settings feature prisons, madhouses, lynch mobs, and places of execution, and it differs from a pure inferno mainly in the fact that in human experience suffering has an end in death. In our day the chief form of this phase is the nightmare of social tyranny, of which 1984 is perhaps the most familiar. » (Frye 1990 p. 238; 147–150). On peut y ajouter que dans les nouvelles de Tāmir la souffrance ne se termine pas avec la mort, elle dépasse souvent la mort. Cf. sur la vision démonique satirique qui se rattache donc à la catégorie esthétique du grotesque: Duval/Martinez 2000: 204–211.

C'est un monde sens dessus-dessous. Les époques et les univers fictifs se mélangent et s'interpénètrent, souvent de façon hétérogène. Ainsi les personnes historiques sont transposées dans l'époque contemporaine ou bien des textes littéraires du *turāt*, comme les contes ou les chroniques historiques sont distordus par l'insertion d'éléments complètement étrangers à ces textes et leurs univers fictifs, comme un frigidaire dans le monde de Sindbād. L'identification nette d'une époque ou d'un genre littéraire est souvent impossible.

Dans les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir, L'Homme est détruit moralement, psychiquement et physiquement: dans beaucoup de nouvelles, les personnages sont rapiécés, fragmentés, ou encore des parties de leurs corps se détachent d'eux et commencent à agir de leur propre gré. De même, les personnages n'ont pas une vie mentale cohérente et stable. Ainsi, les sentiments et émotions sont réifiés et extériorisés et « possèdent » les personnages. Un exemple en est la nouvelle « Ğinkız Hān ».¹⁵ Ce texte « surréaliste » mélange deux époques historiques: l'époque de Ginkiz Khan et l'époque contemporaine. La nouvelle expose par un tissu complexe d'associations comment un jeune homme — à cause de sa peur de la sexualité féminine et de son incapacité à aimer — est littéralement déraciné: Tāmir exploite la métaphore de l'arbre pour en parler. La vie intérieure de ce jeune homme « éclate » et il se transforme ensuite en un tueur de masse, en Ğinkız Hān.

La métamorphose est un autre procédé qui décompose toute forme de catégorie et d'unité « humaine ». Ainsi, les distinctions entre les espèces sont abolies: des humains se transforment en animaux, comme dans la nouvelle « Yauma ǵađiba Ğinkız Hān » (une autre nouvelle de Tāmir qui reprend le personnage historique Ğinkız Hān, cf. ci-dessous 4.1.), dans laquelle un intellectuel se métamorphose en âne, ou, autre exemple, dans la nouvelle « Hadrā » (« Verte »), une femme en fuite se transforme en arbre.¹⁶ Ou bien des animaux parlent et se comportent comme des humains.

D'une manière générale, les personnages dans les nouvelles de Tāmir sont construits comme des personnages types (ou des *flat characters*, selon la typologie de E.M. Forster dans *Aspects of the Novel*).¹⁷ Ils sont simplifiés et limités à certains traits qui sont ensuite grossis et hypertrophiés. Ces personnages « réduits » représentent fréquemment des idées, des contenus abstraits. A cet égard, l'écriture de Tāmir peut être qualifiée de caricaturale comme elle met « en image » des idées abstraites.¹⁸

15 *Rabi' fi r-ramād*, 1963, p. 103–109.

16 *ar-Ra'd*, 1970, p. 107–110.

17 Forster 1927: 44; Rimmon-Kennan 2002: 31.

18 Un exemple en est la nouvelle « Hamza » (*Nidā' Nūh*, 1994, p. 385–389): Hamza se réveille un matin après avoir dormi cent ans, et il constate que tous les hommes, à part les soldats, vivent sans leur tête. Hamza perdra également à la fin de la nouvelle sa tête, parce que, comme le lui apprend un officier, il est interdit de porter sa tête. Hamza vivra donc sans sa tête, « mais [ainsi] il gagna

Aussi, dans l'œuvre de Tāmir tout entier ne figurent qu'un nombre restreint de personnages qui représentent souvent les mêmes idées. Ce sont, pour nommer les plus importants: un roi tyrannique—caractérisé comme cholérique, assez souvent cynique —, des vizirs serviles, des intellectuels opprimés, des femmes (souvent victimes de l'ordre régnant, mais elles ne sont pas, fait saillant de l'univers tāmerien, des personnages passifs), l'enfant innocent et empathique et, enfin, les héros historiques et les personnages/mythes littéraires.

Cette construction « plate » des personnages sert d'une part — en transportant des idées — les visées satiriques des textes et, d'autre part, elle incarne la destruction des personnages dans ce monde apocalyptique.

La critique des sociétés (arabes) dans les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir est toujours basée sur des valeurs qui ne sont cependant rarement exprimées explicitement. Mais on peut néanmoins les déduire facilement *ex negativo*: Ce sont les valeurs qui manquent dans les sociétés dont parlent les nouvelles de Tāmir; elles sont le « vide » dont souffrent les personnages des nouvelles. Parmi ces valeurs sous-jacentes les plus importantes sont: la liberté politique et sociale, la sécurité sociale et matérielle, l'intégrité morale et la dignité de chacun et, valeur particulièrement importante dans l'œuvre de Tāmir, l'empathie pour l'autre, humain ou animal.

Les personnages historiques et les mythes littéraires sont ainsi également réduits, simplifiés à un seul trait, et ils représentent un idéal, une valeur ou une norme, comme Ğinkız İhān qui représente le type du despote et, son double, Hārūn ar-Rašīd, représente le type du souverain idéal (cf. plus bas 4.1. et les analyses 4.2.–4.4).

Le *topos* des *mundus inversus* structure un grand nombre de ces nouvelles: l'ordre moral est inversé, par exemple, la violence est valorisée et l'empathie condamnée par la société.

Ainsi, des héros du patrimoine culturel arabe se laissent corrompre par l'ordre régnant, comme le grand héros arabe 'Antara, qui est devenu, dans la nouvelle « 'Antara an-naftī » (« L'«Antara pétrolier »),¹⁹ un homme d'affaires cynique sans scrupules et son célèbre et grand amour avec 'Abla est rabaisé et banalisé: c'est, dans la nouvelle de Tāmir, une brève aventure amoureuse, une escapade sans trop de valeur.

Ou bien, les grands héros du patrimoine culturel se résignent face à ce monde déchu: Sindbād le marin, par exemple, se retire de la société humaine et de ses vices pour vivre sur une île peuplée uniquement par des ânes qui y mènent une vie simple, mais heureuse, et qui parlent, en sus de ces

calme et sérénité » (p. 388, ma traduction), comme le remarque le narrateur. Cette nouvelle « peint » donc, en peu de traits, une allégorie de la vie sous un régime autoritaire.

¹⁹ *Nidā' Nūh*, 1994, p. 107–115.

commodités, une *fushā* impeccable. Les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir déjouent toute attente positive conventionnellement associée à ces héros; leurs histoires n'ont plus une fin heureuse, une fin « rassurante » (cf. plus bas).

Les personnages historiques et littéraires du *turāt*, qui sont pour la plupart des personnages connotés positivement dans la mémoire collective arabe, sont de cette façon rabaisés, marginalisés, démolis —et/ou de même les valeurs qu'ils évoquent.

Il est possible d'y lire aussi le « constat » d'une modernité mal assumée, le *turāt* est présent au 20^{ème} siècle, mais non pas d'une façon harmonique: les nouvelles juxtaposent des éléments traditionnels et modernes plutôt qu'ils créent assimilation; ces éléments sont disparates et hétérogènes voire contradictoires.

Les nouvelles satiriques-grotesques de Tāmir expriment ainsi une vision foncièrement pessimiste du monde contemporain (et de manière générale, une idée assez misanthrope de l'Homme adulte).

Malgré leur « noirceur », ces textes satiriques ne sont pas pour autant dépourvus d'humour, même si c'est un humour tout à fait noir, acide, qui associe des éléments normalement contradictoires, l'horreur et le comique, procédé tout à fait caractéristique du grotesque. Par conséquent, cet humour ne produit pas des effets libérateurs, « cathartiques »; et il est ainsi un autre élément qui contribue à la fabrication de ce monde « démoniaque » sans issue et sans espoir.

Les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir peuvent donc heurter le bon goût, mais ils cherchent — en particulier par les provocations — à secouer et à « réveiller » les lecteurs (arabes). Ils dénoncent et attaquent des vices et des abus dans les sociétés en question, et ils visent par là le changement de ces mêmes sociétés. Le titre d'un recueil de nouvelles de Tāmir est à cet égard parlant: l'appel de Noé (*Nidā' Nūh*) qui cherche à réveiller les lecteurs et à alerter.

Mais les textes satiriques de Tāmir ne réfèrent jamais —pour raison de censure— explicitement à des personnes contemporaines réelles de la vie politique; ils ne nomment ni critiquent jamais directement des personnes vivantes ou des situations concrètes. Les textes fonctionnent et expriment leur critique par allégories (ce qui confère aux textes de Tāmir aussi une dimension universelle).

4 Intertextualité grotesque: inversion, déformation, mélange

Les personnages historiques et les mythes littéraires sont d'abord donc exploités dans ce but allégorique-satirique, mais aussi en vue de retravailler et remanier le *turāt*.²⁰

²⁰ Cf. Stehli-Werbeck/Zwei Herausgeber; Fähndrich nicht durchstreichen 2004.

Dans les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir, les procédés de l'intertextualité sont mis en œuvre afin de subvertir et distordre les personnages historiques, les mythes littéraires et les conventions génériques, comme, entre autres, celles du conte. Tāmir reprend ce genre à plusieurs reprises et le rend étrange en y introduisant des éléments extérieurs à son univers diégétique (par exemple des anachronismes ou des fins d'histoires cruelles, qui vont à l'encontre des conventions génériques). Souvent, dans l'œuvre de Tāmir, des textes ou des genres supposés « incompatibles » sont amalgamés dans une même nouvelle. Outre les références au conte, on trouve, à part les personnages historiques et les mythes littéraires, des reprises de stratégies narratives des textes de l'*adab*²¹ ou bien des réécritures distordues de certains œuvres littéraires et historiques du *turāt*.

Les procédés intertextuels dominants dans les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir sont les trois mécanismes anamorphotiques du grotesque — l'inversion (*die Verkehrung*), la déformation (*die Verzerrung*), et le mélange (*die Vermischung*). Ces mécanismes déstabilisent les récits traditionnels et conventionnels des personnages historiques et des mythes littéraires du *turāt*. Ils créent de l'ambiguïté par rapport à un savoir préconçu concernant ces personnages et mythes, sans pour autant les démolir complètement.

Ci-dessous suivent les analyses de quatre nouvelles sous l'angle de cette intertextualité grotesque dans l'œuvre de Tāmir.

4.1 « Yauma ḡaḍiba Ĝinkīz Ḥān » (Le jour où Ĝinkīz Ḥān devint furieux):²² satire et parodie

Cette nouvelle renvoie explicitement au cycle des contes autour du calife Hārūn ar-Rašīd dans les contes des *Mille et Une Nuits* qui présentent Hārūn ar-Rašīd comme l'archétype du monarque sage et bienveillant.

Dans la nouvelle « Yauma ḡaḍiba Ĝinkīz Ḥān » de Tāmir, Ĝinkīz Ḥān est présenté comme l'archétype du despote qui, en se souvenant de tous les massacres qu'il a perpétrés, se retrouve rempli d'un bonheur infini. Mais un jour, Ĝinkīz Ḥān souffre d'un ennui persistant, et, pour s'en débarrasser, il se déguise en mendiant et se promène dans sa ville nocturne, comme Hārūn ar-Rašīd dans

²¹ Ce corpus contient les textes, souvent des compilations, qui consignent le savoir « profane » (qui n'est pas relatif au discours religieux) de leur époque, et qui servaient à mettre à disposition le savoir nécessaire à la vie à la cour et aux tâches à y accomplir.

²² *Nidā' Nūh*, 1994, p. 279–285.

les contes des *Mille et Une Nuits*, qui se promène, lui aussi, déguisé dans sa ville afin de se renseigner sur la situation de ses sujets et redresser les torts.²³ Ğinkız Hān, dans la nouvelle de Tāmir, déambule dans les rues de la ville, toujours ennuyé, puis il voit un âne battu par son propriétaire. Ğinkız Hān court au secours de cet âne et gronde le propriétaire pour sa cruauté et son insensibilité. Alors, l'âne commence à parler et Ğinkız Hān apprend que celui-ci était auparavant un intellectuel, qui écoutait la radio et lisait la presse, mais qui s'est transformé en âne comme il voulait tirer des avantages personnels de sa culture, ce qui l'obligeait à ramper toujours devant les puissants et à utiliser ses oreilles plus que sa langue. Finalement, Ğinkız Hān, impressionné par la perspicacité de l'âne, veut le nommer vizir, ce que l'âne commente: « Il n'est pas étonnant que Ğinkız Hān choisit comme vizir un homme qui s'est transformé en âne. »²⁴ Alors, Ğinkız Hān devient furieux d'une fureur folle et ordonne que l'on batte tous les ânes jusqu'aux fins de temps.

La nouvelle est, par l'inversion des deux archétypes, d'abord une satire qui critique les despotes comme les intellectuels dans un état autoritaire (c'est une situation que Tāmir lui-même connaissait très bien, comme il travailla longtemps en tant que fonctionnaire dans l'administration de l'état syrien).

Mais la nouvelle parodie en même temps les contes autour de Hārūn ar-Rašīd dans les *Mille et Une Nuits* et remet ainsi en question l'image transmise d'un souverain idéal: Hārūn ar-Rašīd n'était peut-être pas ce souverain bienveillant et idéal (et ainsi la nouvelle met aussi en question une norme de la gouvernance traditionnelle). Les fins heureuses de ces contes autour de Hārūn ar-Rašīd dans lesquels il arrive toujours à redresser les torts sont également déjouées: dans la nouvelle de Tāmir, Ğinkız Hān empire les torts infligés aux ânes. Les conventions narratives de ces contes sont donc aussi inversées.

4.2 « Šahriyār wa-Šahrazād » (Šahriyār et Šahrazād):²⁵ Décomposition d'un mythe littéraire

La nouvelle « Šahriyār wa-Šahrazād », reprend, comme l'indique le titre, le récit-cadre des *Mille et Une Nuits*. La nouvelle de Tāmir est constituée de deux nouvelles distinctes qui racontent chacune une version inédite de ce récit-cadre.

23 Cf. Gerhardt 1963: 426.

24 *Nidā' Nūh*, 1994, p. 284 (ma traduction).

25 *Nidā' Nūh*, 1994, p. 231–235.

La première de ces nouvelles, qui porte le titre « La falsification », prétend raconter la « vraie » version de ce récit-cadre. Ainsi, dans cette version « correcte » de Tāmir, les rôles et fonctions des deux personnages principaux sont inversés: Šahrazād était la despote misandrine qui obligeait Šahriyār, son conjoint, à raconter chaque nuit une histoire pour la distraire. Un jour, Šahriyār ne veut plus, parce qu'il ne peut plus, alors elle le fait exécuter. Šahrazād fait ensuite amender par les savants de son royaume cette histoire dans le sens du récit-cadre transmis, comme on le connaît aujourd'hui, mais qui serait donc une falsification: jamais Šahriyār n'était ce tueur de série misogyne, c'était bien sa femme Šahrazād.

La deuxième nouvelle raconte encore une autre version du récit-cadre, cette fois transposé au 20^{ème} siècle. Šahriyār, dans cette version, est un cireur de chaussures et Šahrazād sa femme. C'est leur nuit de noces, ils sont nouvellement mariés. Pendant cette nuit, Šahrazād veut raconter des histoires à son mari Šahriyār, car, comme elle dit: « Dans le futur, on prétendra que j'étais une reine et toi un roi, et, qu'afin de sauver mon cou de ton épée, je racontais pendant mille et une nuits des histoires excitantes ».²⁶ Mais lui, il ne veut pas d'elle, il veut regarder la télévision, et il met fin à la discussion en menaçant de la tuer, si elle ne se tait pas. Alors elle se tait, sans que même la première nuit des *Mille et Une Nuits* ait eu lieu. Mais la version canonique du récit-cadre des *Mille et Une Nuits* sera de nouveau, si on en croit les paroles de cette Šahrazād, celle «dans le futur», bien que celle-ci soit aussi – selon cette nouvelle de Tāmir – un mensonge.

Ainsi sont présentées dans cette nouvelle de Tāmir plusieurs versions différentes du récit-cadre des *Mille et Une Nuits*. Ces versions sont construites avec des oppositions binaires (raconter pour vivre/se taire pour vivre; misogynie/ misandrie; roi/reine) qui sont, dans la nouvelle de Tāmir, inversées de façon multiple. Ces inversions décomposent le récit-cadre à tel point qu'une version « définitive » du récit-cadre n'est plus discernable, c'est un labyrinthe de miroirs sémantique dans lequel la « vérité » s'efface. Le récit-cadre original et les versions présentées dans la nouvelle de Tāmir se réfèrent – dans un mouvement circulaire – les unes aux autres tout en s'annulant mutuellement.

Cette nouvelle est un texte satirique d'abord sur les nouveaux médias, la télévision, et la perte de la tradition du conteur (et ainsi d'un aspect important de la vie sociale), mais c'est surtout un texte sur la relation entre littérature et pouvoir. La nouvelle de Tāmir met en doute, sans cependant le renier complètement, le mythe de Šahrazād: le mot ne peut pas vaincre le pouvoir brut, ni dans un état sous régime autoritaire, ni dans le cadre intime de la famille. Le mythe de Šahrazād, qui a sauvé sa vie par la parole, serait donc un leurre.

26 *Ibid.*, 1994, p. 234 (ma traduction).

En même temps, en décomposant les mythes littéraires de Šahriyār et de Šahrazād, les codes culturels par rapport aux rôles des genres, que charrient ces mythes, sont également déconstruits.²⁷

4.3 « Yuḥkā ‘an ‘Abbās bin Firnās » (On raconte d’Abbās bin Firnās):²⁸ Inversion (et subversion) de la transmission traditionnelle

« Yuḥkā ‘an ‘Abbās bin Firnās » est une nouvelle dans laquelle Tāmir reprend des stratégies littéraires des textes du corpus de l’*adab*. Sous un angle formel, les textes de l’*adab* sont caractérisés par une technique de « montage », un agencement de textes de styles différents, souvent sans commentaire, et ces compilations peuvent parfois même contenir des textes qui racontent des versions différentes d’un même événement.

La nouvelle de Tāmir contient, comme la nouvelle « Šahriyār wa-Šahrazād », deux histoires distinctes, qui commencent toutes les deux avec la même formule: « On raconte d’Abbās bin Firnās ». La forme littéraire de la nouvelle de Tāmir est ainsi la compilation ou collage. Les deux histoires de la nouvelle de Tāmir racontent deux versions différentes de la mort d’Abbās bin Firnās. ‘Abbās bin Firnās est un personnage historique du 9^{siècle}, un savant et poète andalousien. Selon les sources historiques, il a réussi non seulement à construire des ailes et à voler, mais aussi à survivre à cette expérience.²⁹

Mais dans la nouvelle de Tāmir, dans les deux versions, ‘Abbās bin Firnās meurt. Dans la première histoire de Tāmir, il est condamné à mort par un roi qui le fait jeter d’une montagne; le roi avait pris le désir d’Abbās bin Firnās de voler pour un désir de liberté. Le roi le fait donc « voler ».

La deuxième histoire de la nouvelle de Tāmir montre ‘Abbās bin Firnās qui vole et observe, en planant sur les pays et les gens, la déchéance morale du monde. ‘Abbās bin Firnās, atterré, commence à pleurer et n’arrive plus à voir vers où il vole. Il finit par s’écraser contre une montagne et meurt. Cette deuxième histoire adopte la forme d’un conte didactique qui introduit ‘Abbās bin Firnās comme un personnage parfaitement intègre, comme un personnage modèle. La leçon que ce conte didactique veut apprendre à ses lecteurs, c’est de ne pas suivre ses rêves: le conte présente

27 Cf. aussi l’analyse d’Ulrike Stehli-Werbeck 2006.

28 *Nidā’ Nūh*, 1994, p. 215–220.

29 Lévi-Provençal 2010

l'exemple d'Abbās bin Firnās, dont le rêve de voler a pris une très mauvaise tournure, comme un avertissement. Mais la voix narrative est contradictoire, car elle souligne, d'une part, le caractère impeccable d'Abbās bin Firnās, et le valorise comme modèle, mais ne blâme pas, d'autre part, les autres humains, qui se comportent abominablement, pour sa mort. Ce conte n'exhorte pas les gens à suivre l'exemple moralement correct d'Abbās bin Firnās, mais plutôt d'accepter la déchéance morale. La voix narrative est ainsi subvertie par ce procédé ironique; l'autorité morale de la voix narrative est ainsi remise en question.

Les deux histoires dans cette nouvelle de Tāmir sont des histoires satiriques qui constatent et critiquent l'impossibilité de liberté politique et individuelle ainsi que la déchéance morale généralisée.

Les deux versions différentes de la mort d'Abbās bin Firnās sont racontées dans la nouvelle de Tāmir sans qu'une version soit présentée comme la vraie, et, de plus, les deux versions tāmeriennes sont fausses par rapport à la version historique. En plus, la nouvelle de Tāmir « feint » une historicité en faisant allusion à l'*isnād* (*Yuhkā 'an: on raconte*), à la chaîne des transmetteurs, qui est une forme d'authentification et d'autorité dans les littératures classiques et religieuse arabes. Ainsi, l'historiographie « officielle » est ses stratégies littéraires sont subverties.

4.4 « Al-Istiğāta » (L'appel à l'aide):³⁰ Mémoire nationaliste et collective subvertie

Un quatrième exemple enfin est la nouvelle « Al-Istiğāta », qui met en scène un personnage historique du 20^{ème} siècle, Yūsuf al-'Azma. Yūsuf al-'Azma était un officier sous le roi Fayṣal et il est tombé pendant la bataille à Maysalūn, en 1920, en défendant la Syrie contre l'armée française qui avançait pour occuper Damas afin d'y établir l'autorité mandataire française. La bataille de Maysalūn devient un moment clé pour la conscience nationaliste syrienne, et Yūsuf al-'Azma un martyr.³¹ La statue de Yūsuf al-'Azma, dont il est question dans la nouvelle de Tāmir, existe réellement à Damas (et une deuxième à Maysalūn).

Dans la nouvelle « al-Istiğāta », la statue de Yūsuf al-'Azma est la seule « personne » à réagir — pendant que tout le monde dans la ville de Damas dort — à des cris venant des enfants mutilés et des terres brûlées. La statue devient vivante et commence à déambuler dans les ruelles nocturnes de Damas. Mais Yūsuf al-'Azma est bientôt interpellé par un gardien qui le prend pour un fou, car il se promène avec son

30 *Dimašq al-ḥarā'iq*, 1973, p. 141–157.

31 Méouchy 1993.

sabre, alors que le port des armes est interdit. La discussion ne mène à rien, le gardien ne le reconnaît pas. Yūsuf al-‘Azma est arrêté et amené à un poste de police d'où on le transfère finalement à une maison d'aliénés.

Cette nouvelle critique la société contemporaine syrienne en comparant la statue vivante, son éthos et son sens de devoir (qui ne recule même pas devant le sacrifice de la vie pour la nation à Maysalūn) avec le Damas contemporain dont les habitants ne réagissent même pas aux cris venant des enfants mutilés et des terres brûlées — et ne reconnaissent pas non plus leur héros national, Yūsuf al-‘Azma.

Yūsuf al-‘Azma et les habitants de Damas sont construits d'une façon anti-thétique. La nouvelle dénonce, par cette confrontation de deux époques, la perte de l'éthos nationaliste et du sens du devoir. Le texte, qui a paru en recueil en 1973, fait allusion à la défaite contre Israël en 1967; défaite écrasante qui a déclenchée une crise d'autocritique violemment dans tout le monde arabe et dont cette nouvelle est une expression.

La nouvelle exploite le motif du double en créant deux Yūsuf al-‘Azma: l'un est la statue, donc le héros idéalisé de la bataille de Mayaslūn, et l'autre, son double, la statue vivante, transposée dans le contemporain.³² Cette confrontation, cette « double personnalité » de Yūsuf al-‘Azma ne sert pas uniquement un but satirique, elle crée aussi de l'ambiguïté quant au personnage de Yūsuf al-‘Azma, car elle présente Yūsuf al-‘Azma, ressuscité et rendu humain, comme un anti-héros, qui ne se défend pas et qui est dépassé par la situation; il apparaît comme un personnage tombé hors du temps. Aussi, dans un *flash-back*, la nouvelle évoque d'une manière critique le sacrifice de Yūsuf al-‘Azma: peut-être une autre tactique aurait été plus appropriée dans la bataille, elle aurait peut-être plus servie la nation que ce sens du devoir « têtu ». La nouvelle incite donc, sans miner cependant les valeurs du patriotisme et de l'attachement à la nation, à repenser, réadapter les valeurs associées à Yūsuf al-‘Azma et de repenser son idéalisation — et la nouvelle subvertit ainsi le discours nationaliste officiel et la politique de la mémoire collective.

³² La statue qui devient vivante et le double sont des motifs très récurrents dans la littérature fantastique. En effet, cette nouvelle peut être qualifiée comme fantastique comme elle met en scène cette rupture très caractéristique du fantastique entre deux « logiques » à priori incompatibles, cf. Caillois 2015 pour une discussion de la notion du fantastique. Prince, eine zweite Referenz; Caillois, 1966 Dans la nouvelle de Tāmir, la statue vivante est un « fait » qui ne peut être compris par les Damascènes, comme c'est, dans leur logique, un événement inconcevable. Dans la nouvelle de Tāmir, cette « perturbation », ce conflit est plus morale qu'épistémologique, il s'agit donc d'un fantastique satirique. Le fantastique, étant une mode qui subvertit des codes et structures culturels, peut être qualifié comme une sous-catégorie du grotesque, cf. Fuß: 2001: 126s.

5 Le grotesque: Décomposition et transformation

Les personnages historiques et les mythes littéraires « empruntés » au *turāt* sont exploités, comme on l'a vu, afin de critiquer satiriquement le monde arabe. Ces personnages et mythes évoquent, d'une part, les valeurs perdues de la société, et ils sont ainsi mis en valeur comme des références morales et normatives. Mais ces personnages font, d'autre part, l'objet d'une narration nouvelle, en général « inédite » et singulière de Tāmir. Or, les mécanismes anamorphotiques du grotesque – l'inversement (*Verkehrung*), la déformation (*Verzerrung*) et le mélange (*Vermischung*) – « disloquent » et rendent hétérogènes voire contradictoires l'unité préconçue de ces personnages historiques et des mythes littéraires. Ces mécanismes déstabilisent les versions conventionnelles et traditionnelles de ces personnages et mythes littéraires, sans pour autant les dissoudre complètement. Les nouvelles les rendent étranges, mais sans en proposer une version nouvelle complète, close, unifiée et définitive; les versions qu'en donnent les textes de Tāmir sont – à cet égard – « inachevées ». Les personnages historiques et les mythes littéraires ne sont donc pas détruits complémentent ni rejetés, mais ils sont – par une opération qui n'est que d'apparence paradoxale – subvertis et affermis en même temps.

Les nouvelles de Tāmir produisent ainsi de l'irritation par rapport à l'image et aux versions préconçues de ces personnages historiques et mythes littéraires. Mais les nouvelles déstabilisent et subvertisse non seulement ces narrations conventionnelles et traditionnelles, mais aussi les normes et valeurs liés à ces personnages et mythes, sans cependant vraiment mener à terme cette transformation et en donner une nouvelle interprétation achevée et univoque. Les textes de Tāmir amorcent cette transformation et ce remaniement, mais le travail de réinterprétation, le travail d'actualiser ces personnages et mythes et de repenser les valeurs et normes associés à eux, ce travail est délégué au lecteur: il revient, en fin de compte, à lui de surmonter son irritation et de les repenser par soi-même.³³

³³ Peter Fuß le formule ainsi: « Die Entbindung kreativer Potenz durch die Aufhebung der konventionierten und instituierten Bedeutung ist die Funktion aller anamorphotischen Mechanismen. Die Mechanismen der Verkehrung, Verzerrung und Vermischung verfremden ihr Objekt, indem sie die in der Kulturformation präformierte Perspektive auf dieses Objekt verwandeln. Sie bewirken eine Irritation des Rezipienten, der den verfremdeten Gegenstand nicht mehr automatisch, quasi reflexhaft in das bereits bekannte Schema einordnen und ihm eine Bedeutung zuweisen kann, die sich wie von selbst aufdrängt, weil sie wie ein Schlüssel ins Schloß paßt. Der Schlüssel hakt. Er passt nicht mehr ins Schlüsselloch, öffnet das Schloß nicht mehr. Dies zwingt zu erhöhter Aufmerksamkeit und forciert immer neue Versuche, das Schloß zu öffnen.» (Fuß 2001: 243s).

6 Conclusion: une visée émancipatrice

Les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir ont de ce fait une visée émancipatrice. L'émancipation sociale et culturelle, mais aussi politique de l'individu est par conséquent une valeur que les nouvelles non seulement véhiculent par leur critique satirique, mais qu'elles stimulent par leur esthétique même.

Les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir sont d'une part des « instantanés » d'une société en décomposition—sans proposer un projet de société « préfabriqué », mais elles forcent, d'autre part, le lecteur (idéal) par ces stratégies multiples de « dépaysement » à réfléchir et à prendre position soi-même. Le grotesque dans les nouvelles de Tāmir, à part sa fonction satirique, comme on l'a vu, sert ainsi à rendre étrange et à déstabiliser le *turāt* afin de le transformer.

De plus, les nouvelles mélangeant des personnages et des mythes littéraires de plusieurs canons du patrimoine, comme la culture populaire, la culture d'élite, l'histoire moderne. Par cette exploitation grotesque du *turāt* toute distinction canonique s'efface; les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir opèrent ainsi un nivellation de ces canons. Elles subvertissent non seulement les personnages historiques et les mythes littéraires eux-mêmes, mais aussi les hiérarchies qui structurent ce patrimoine en entier.

Si on les situe par rapport aux débats autour du *turāt* dans le monde arabe, les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir subvertissent, par leur transformation grotesque du *turāt*, les conceptions stables, fixes, figées et univoques du *turāt* — et toute autorité qui les propage.

Les nouvelles satirique-grotesques de Tāmir et leur visée émancipatrice minent ainsi toute forme d'autorité liée à ce patrimoine, comme les discours nationalistes officiels et paternalistes dans des états autoritaires (comme c'était le cas de la Syrie d'avant-guerre) et toute forme d'idéologisation de ce patrimoine. De même, les nouvelles critiquent toute forme de passéisme et tout concept mimétique du patrimoine; le mimétisme étant une figure de pensée toujours répandue dans les sociétés arabes, comme l'a analysé entre autres al-Ǧabirī.³⁴

Si on peut lire certaines de ces nouvelles aussi comme une critique d'une modernité mal assumée — le constat d'un déséquilibre entre « tradition » et « modernité »—, les nouvelles de Tāmir proposent une voie pour sortir de cette situation par leur mode de la transformation grotesque du *turāt*.

Et pour conclure: Les nouvelles de Tāmir, par cette réécriture grotesque, présentent aussi une façon originale d'exploiter des stratégies narratives de la

³⁴ al-Ǧabirī 1982. Cf. sur la pensée d'al-Ǧabirī: Boullata 1990, p. 54–55 et Scheffold 1996: 57.

tradition littéraire et du patrimoine culturel arabes³⁵ en les inscrivant dans des stratégies littéraires modernistes ou postmodernistes.³⁶

Références

- Abbas, Hassan (2001): « La littérature en Syrie dans la seconde moitié du XXe siècle ». *Europe* 870 (octobre).
- Bakhtine, Mikhaïl (1982): *L'oeuvre de François Rabelais*. Paris.
- Ballas, Shimon (1978): « Le courant expressionniste dans la nouvelle arabe contemporaine ». *Arabica* 25: 126–127.
- Berron, Reinhart (2021): *Elemente grotesken Erzählers in der europäischen Versnovellistik*. Wien/Köln.
- Boullata, Issa J. (1990): *Trends and Issues in Contemporary Arab Thought*. New York.
- Caillois, Roger (année): « Fantastique ». *Encyclopédie Universalis*. Paris.
- Columbo, Alessandro (2017): Modernity and gender. Representations in the Short Stories of Zakariyyā Tāmir: Collapse of the Totalising Discourse of Modernity and the Evolution of Gender Roles. Thèse. University of Edinburgh.
- Columbo, Alessandro (2020): « Hadatha, Dissent and Hegemonic Masculinity in the Short Stories of Zakariyyā Tamir », *Generations of Dissent. Intellectuals, Cultural Production, and the State in the Middle East and North Africa*. Sld. Alexa Firat/R. Shareah Taleghani. Syracuse, 57–79.
- Dové, Peter (2006): *Erzählte Tradition. Historische und literarische Figuren im Werk von Zakariyyā Tāmir. Eine narratologische Analyse*. Wiesbaden.
- Dové, Peter (2020): « Zakariyyā Tāmir », *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, KLfG. 111 Nlg. 6: 205–224.
- Duval, Sophie / Martinez, Marc (2000): *La satire*. Paris.
- Forster, E.M. (1927): *Aspects of the Novel*. London.
- Frye, Northrop (1990 [1957]): *Anatomy of Criticism*. London.
- Fuß, Peter (2001): *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln.
- al-Ğabīrī, Muḥammad ‘Ābid (1982): *al-Ḥiṭāb al-‘arabī al-mu‘āṣir. Dirāsa taḥlīliya naqdīya*. Beirut.
- Gerhardt, Mia (1963): *The Art of Story-Telling. A Literary Study of Thousand and One Nights*. Leiden.

³⁵ Un exemple: Cette ambiguïté se retrouve aussi dans la « reprise » des contes par Tāmir; le conte est parodié dans les nouvelles de Tāmir, mais en même temps, par le seul fait qu'il est la matrice de la nouvelle, affirmé. Beaucoup d'éléments caractéristiques du conte comme les espaces fluctuants, l'abolition des frontières entre vie et mort, les métamorphoses, les personnages types, sont des éléments qui sont caractéristiques aussi, comme on l'a vu, pour les nouvelles de Tāmir. Plusieurs études ont souligné l'importance du conte pour les nouvelles de Tāmir (Muhawi 2008: vii – xiv; Rayhanova 2003/04.). Mais Tāmir exploite ces caractéristiques et ces procédés narratifs à ses propres fins, à savoir la fabrication d'un monde grotesque, démoniaque et son écriture satirique-caricaturale.

³⁶ Cette remarque concerne les stratégies narratives comme, entre autres, le montage, le collage, l'ambiguïté, mais elle ne concerne pas la conception des valeurs. A mon avis, il n'y a pas dans les textes de Tāmir de scepticisme par rapport aux valeurs et à leur pertinence pour les sociétés arabes.

- Hafez, Sabry (1992): « The Modern Arabic Short Story ». *Modern Arabic Literature*. M.M. Badawi (sld.). Cambridge.
- Kauffmann, Judith (1995): *Grotesque et marginalité. Variations sur Albert Cohen et l'effet-Mangeclous*. Bern.
- Kayser, Wolfgang (1957): *Das Groteske*. Oldenburg.
- Lévi-Provençal, E. (2010): « 'Abbās b. Firnās ». *Encyclopédie de l'Islam*. [31 août 2022 https://doi.org/10.1163/9789004206106_eifo_SIM_0021].
- Méouchy, Nadine (1993): « Un roi arabe: Faysal, un espoir déçu. ». Damas. Miroir brisé d'un Orient arabe. *Anne-Marie Bianquis (avec la collaboration d'Elizabeth Picard)* (sld.). Paris, 70–79.
- Muhawi, Ibrahim (2008): « Introduction ». *Breaking Knees. Modern Arabic Short Stories from Syria*. Zakaria Tamer. Trad. Ibrahim Muhawi. Reading, vii – xiv.
- Öttl, Johanna (2022): *Körper, Kannibalen, Judenräte. Ästhetiken des Grotesken bei George Tabori und Robert Schindel*. Wien/Köln.
- Prince, Nathalie (2015): *La Littérature fantastique*. Paris.
- Rabau, Sophie (2002): *L'intertextualité*. Paris.
- Rayhanova, Baian (2003/04): « Mythological and Folkloric Motifs in Syrian Prose: The Short Stories of Zakariyyā Tāmir ». *Journal of Arabic and Islamic Studies* 5: 1–12.
- Rimmon-Kennan, Shlomit (2002): *Narrative Fiction*. London.
- Scheffold, Margot (1996): *Authentisch arabisch und dennoch modern? Zakī Naṣīb Maḥmūds kulturtheoretische Essayistik als Beitrag zum euro-arabischen Dialog*. Berlin.
- Stehli-Werbeck, Ulrike (2006): « Transformations of the Thousand and One Nights: Zakariyyā Tāmir's Shariyār wa-Shahrazād and Muḥammād Jibrīl's Zahrat al-Sabāh ». *Intertextuality in Modern Arabic Literature since 1967*. Luc Deheuvels/Barabara Michalak-Pikulska/Paul Starkey (sld.). Durham 2006, 103–116.
- Stehli-Werbeck, Ulrike Hartmut Fähndrich. (2004): « Nachwort ». *Die Hinrichtung des Todes. Unbekannte Geschichten von bekannten Figuren*. Sakarija Tamer (trad. Ulrike Stehli-Werbeck/Hartmut Fähndrich). Basel, 129–137.
- Sulaymān, Nabil (1985): *'Alī Yāsīn: al-Idīyulūğiyā wa-l-adab fī Sūriyā 1967–1973*. al-Lādhīqīyah.
- Young, M.J.L. (1998): « Syria, modern ». *Encyclopedia of Arabic Literature*. 2 tomes. Paul Starkey/Julie Meisami (sld.). London.