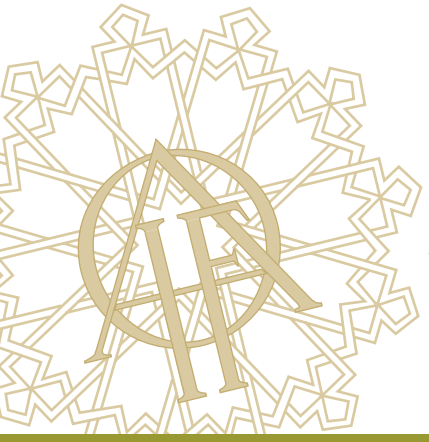
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE



ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 52 (2019), p. 263-290

Renaud Soler

La fidélité à la tradition. Chant et édition d’un panégyrique copte de Haute Égypte dédié à saint Théodore

Conditions d’utilisation

L’utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l’éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l’éditeur (Ifao).

Conditions of Use

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

Dernières publications

9782724711806	*Les papyrus de la mer Rouge IV*	Pierre Tallet
9782724711219	*Gateway to Africa. Cultural Exchanges Across the Cataracts*	Valentina Gasperini (éd.), Gihane Zaki (éd.), Giuseppe Cecere (éd.)
9782724711264	*La chapelle d’Osiris Ounnefer Neb-djefaou*	Laurent Coulon
9782724711752	*Guide du Caire Islamique*	Hadrien Collet
9782724711660	*Mélanges de l'Institut dominicain d'études orientales 41*	Adrien Candiard (éd.)
9782724711745	*Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)*	
9782724711271	*Du côté de chez Zeus*	Emmanuel Botte (éd.), Hélène Cuvigny (éd.), Michel Reddé (éd.)
9782724711677	*La Description de l’Égypte*	Paul-Marie Grinevald

© Institut français d’archéologie orientale - Le Caire

RENAUD SOLER*

La fidélité à la tradition

Chant et édition d'un panégyrique copte de Haute Égypte dédié à saint Théodore**

RÉSUMÉ

Cet article étudie trois variations d'un panégyrique dédié à saint Théodore l'Oriental, un saint vénéré en Égypte par les chrétiens coptes orthodoxes égyptiens, principalement en Haute Égypte : une version manuscrite transmise à la fin de l'époque ottomane, une version imprimée dans l'entre-deux-guerres et un enregistrement contemporain. Après avoir mis en évidence les caractères du moyen arabe de la version manuscrite et évoqué la genèse du texte, nous étudions comment et pourquoi l'entreprise éditoriale est une réinvention et une bifurcation de la tradition. Quant à l'oralité, elle apparaîtra autant dans la récitation comme performance singulière, que dans la trame même des textes comme modèle imaginé et trace de performances antérieures.

Mots-clés : culture manuscrite, dialecte, Égypte, épique, imprimerie, littéralité, *madīḥ*, moyen arabe, panégyrique, tradition

* Renaud Soler, Doctorant, Sorbonne Université, renaud.soler@gmail.com

** Cet article présente les premiers résultats d'une enquête menée en collaboration avec Séverine Gabry-Thienpont, ethnomusicologue, sur la tradition hagiographique dédiée à ce saint, que je remercie pour sa relecture et ses conseils. Je remercie également Jérôme Lentin qui a accepté de relire lui aussi ce texte et l'a considérablement enrichi et précisé par ses corrections et commentaires. C'est enfin avec mon amie Mariam Rezkalla que je commençai la transcription de la version orale.

AnIsl 52 (2019), p. 263-290 Renaud Soler
La fidélité à la tradition. Chant et édition d'un panégyrique copte de Haute Égypte dédié à saint Théodore
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

✦ **ABSTRACT**

This article deals with three variations of a panegyric dedicated to Saint Theodore the Oriental, a saint venerated by the Egyptian orthodox Coptic Christians, especially in Upper Egypt: A manuscript version preserved in the late Ottoman period, a printed version from the inter-war period and a contemporary record. We will shed light upon the Middle Arabic used in the manuscript version, and discussed the genesis of the text, we will focus on the editorial process as a reinvention and a bifurcation inside the textual tradition. With respect to orality, it will manifest itself in the recitation as a unique performance, as well as in the weft of the texts as a fantasized model and a trace of the older performances.

Keywords: manuscript culture, dialect, Egypt, epic, printing, literacy, *madīḥ*, middle Arabic, panegyric, tradition

* * *

La tradition désigne, en première approche, la remise de quelque chose à quelqu'un (*traditio*), l'acte de transmission : la *traditio* par excellence met en jeu une personne qui remet quelque chose à une autre personne. Le latin chrétien restreint le sens de *traditio* en le mettant en tension avec l'Écriture. Il faut alors entendre la tradition au sens de l'enseignement primitivement oral puis écrit des Apôtres, des Pères de l'Église et des théologiens. Deux connotations principales sont donc associées au terme latin de *traditio* : le lien primitif entre tradition et transmission ; le face-à-face de la tradition et de l'Écriture, qui ne peut donc jamais atteindre à la même certitude ontologique que la Parole divine, et se voit ainsi rapprochée de l'oralité.

La langue conservatrice du droit, formée sur l'antique, a conservé son premier sens à « tradition » (transmettre la possession d'un bien par la remise en main propre) et jusqu'au début du XX^e^ siècle, « tradition » est employée dans le sens de « transmission », souvent avec des connotations d'oralité : Auguste Comte, dans le *Cours de philosophie positive* (1841), écrit que « la tradition orale doit constituer encore le principal mode de transmission universelle » ; Théodore Jouffroy, dans ses *Nouveaux mélanges philosophiques* (1842) : « On a supposé […] que toute lumière était au commencement, que de traditions en traditions, de transmissions en transmissions, cette lumière allait s'éteignant et que, sans nous en douter, nous marchions à la barbarie par le chemin de la civilisation. » Encore au début du XX^e^ siècle, l'utilisation du terme par Maurice Barrès dans *Amori et dolori sacrum* (1903) est fort ambiguë : « Il paraît qu'à la fin du siècle dernier la tradition de l'occultisme se trouva fort compromise. » Faut-il comprendre que les croyances et pratiques occultistes avaient cessé d'être transmises ? Que l'occultisme en tant que tradition était discrédité et en crise ? Pour lever l'ambiguïté, nous aurions tendance à étendre l'expression de M. Barrès pour écrire en lieu de « la tradition de l'occultisme », « la "transmission" de la tradition de l'occultisme ». Lorsque nous parlons aujourd'hui de

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

tradition, nous dénotons donc surtout un contenu transmis, que bien souvent viennent connoter les notions d'oralité et parfois d'initiation (au sens de transmission ritualisée d'un contenu)[1].

À partir de ce substrat sémantique, il est possible d'analyser des expressions telles que tradition orale et tradition populaire. On utilise dans les deux cas l'opposition entre la tradition et l'Écriture, dégradée en écriture : dans le premier cas, pour délégitimer la tradition orale en lui opposant la légitimité de la tradition écrite ; dans le second cas, pour dévaluer les producteurs de cette tradition orale par rapport aux maîtres de l'écrit. Deux pôles de production culturelle peuvent alors se mettre en tension : d'un côté, la culture populaire qui repose sur l'oralité et l'intervention de producteurs illettrés et faiblement individualisés ; de l'autre, la culture savante reposant sur la maîtrise de l'écrit et la notion d'auteur, au moins depuis la Renaissance européenne. Les savants folkloristes peuvent même ressaisir une tradition populaire orale qu'ils recueillent et transposent en leur *medium* ; ils font alors bien plus que transcrire un contenu, qu'ils transforment d'ailleurs très souvent, car l'opération de transposition implique destruction et déplacement de sens, plus que simple recopie : une tradition populaire peut alors devenir tradition folklorique, *i.e.* une tradition coupée du mode de transmission qui la vivifiait.

C'est à l'encontre de cette antinomie : tradition populaire orale et anonyme – tradition savante lettrée et auctoriale, que nous allons nous placer. La notion première sera ici la tradition, plus que la culture populaire dont l'utilisation rigoureuse commanderait de trop longs développements introductifs. Parler d'une tradition hagiographique autour de saint Théodore (Tā'uḍūrūs) peut se comprendre doublement : c'est d'abord faire référence de manière synchronique à un ensemble d'œuvres (textes manuscrits ou imprimés, enregistrements, iconographie) qui forme *hic et nunc* un corpus connu, ici en Haute Égypte, transmis et enrichi depuis une certaine époque et dans une extension géographique à déterminer ; dans une perspective diachronique, la tradition hagiographique désigne un ensemble récursif de formes culturelles transmises au cours du temps à l'intérieur d'une structure sociale bien déterminée et dont les variations légitimes sont limitées. C'est en ce sens qu'Edward Shils disait que « traditions are beliefs with a particular social structure; they are consensus through time[2] ». De là provient une double interrogation : comment une tradition se perpétue-t-elle ? Inversement, à quel moment se résout le consensus et émerge une nouvelle tradition ? E. Shils concevait toute tradition vivante comme douée d'un potentiel intrinsèque d'évolution, aussi bien par des actes de modification conscients et individuels, œuvres des propositions disruptives des génies, des prophètes ou des antinomistes prônant le dépassement de la tradition, que par l'accumulation de petites mutations graduelles du fait de l'effort de systématisation et d'élucidation de « gardiens des croyances traditionnelles », ou encore de l'intervention plus ou moins inconsciente des transmetteurs même de cette tradition[3].

1. Les références proviennent du *Trésor de la langue française*, consulté en ligne le 2 novembre 2016, articles « tradition » et « occultisme ».
2. Shils, 1971, p. 126.
3. Shils, 1971, *passim*.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Il appert que la réponse à ces questions se conçoit, elle aussi, au moins à deux niveaux : on pourra mettre l'accent sur le rapport entre la structure sociale et l'évolution du consensus traditionnel, si l'on suit la lettre du texte d'E. Shils, dans une approche externe à la tradition elle-même ; on sera ainsi conduit à mettre en évidence, par exemple, comment une tradition disparaît ou est reformulée quand son *Sitz im Leben* originaire cesse d'être. Une telle approche se retrouve par exemple dans les travaux de Nathan Wachtel sur les Urus de Bolivie[4]. Dans ce cas-là, l'étude repose sur deux présupposés : la tradition populaire (folklorique) contient des éléments factuels que l'on peut retrouver en la comparant avec des chroniques d'époque ; à l'instar du mythe dans le structuralisme de Claude Lévi-Strauss, la tradition populaire est une création collective et anonyme cohérente, dont on peut mettre au jour les structures[5]. Historiciser ces structures consiste à les mettre en parallèle avec les faits sociaux connus par ailleurs. Ainsi, la répartition des formes de la danse de Tecúm Umán, étudiée par N. Wachtel, s'explique en partie par l'importance inégale du messianisme dans les Andes et au Mexique. On pourra encore montrer comment l'évolution de la structure sociale provoque l'extinction des transmetteurs et partant la mort de la tradition, comme dans le cas des grandes épopées arabes, ainsi de la *Sīrat Baybars* (*Roman de Baybars*) qui a cessé d'être contée vers le milieu du XX^e^ siècle en Égypte et en Syrie, avant de renaître sous une forme folklorisée à Damas à partir des années 1970[6].

Une seconde possibilité, qui n'est évidemment pas antinomique de la première, consiste à partir de l'analyse de la tradition elle-même, et c'est ce que nous proposons de faire ici. Nous disposons de trois œuvres apparentées, qui représentent trois états successifs et diversement médiatisés d'un panégyrique (*madīḥa* et non *madīḥ*, désignée aussi de manière autoréférentielle *sīra* en plusieurs endroits du texte) dédié à saint Théodore, produites en Haute Égypte entre les régions de Louxor et d'Asyūṭ[7]. La première est un manuscrit (noté M) que l'on pourrait dater, au point de vue paléographique, du XVIII^e^ ou du XIX^e^ siècle, voire même du début du XX^e^ siècle, si l'on admet que ce type d'écriture était encore utilisé en lieu de la *ruqʿa* qui se répandit dans les centres urbains et administratifs des provinces arabes de l'Empire ottoman à partir du milieu du XIX^e^ siècle[8].

4. Wachtel, 1990 ; 1967, p. 554-585.

5. « Le folklore permet en même temps de saisir comment la mémoire collective conserve et transmet le souvenir du passé. Si l'on compare en effet les danses actuelles et les chroniques indigènes, on constate à la fois des convergences et des divergences. […] Retenons que le folklore témoigne d'un certain mode de survivance du passé dans le présent, et qu'il constitue une source pour l'histoire des psychologies collectives », Wachtel, 1967, p. 555. Voir la critique de Goody, 1979, p. 61-84.

6. Herzog, 2003a.

7. Nous distinguons à la suite de Paul Zumthor (1983, p. 81) le texte en tant que transcription, de l'œuvre qui l'excède en tant qu'elle comprend le texte mis en livre ou communiqué au cours d'une performance qui met en jeu le corps, la voix et le geste.

8. M, f^o^ 73, quatrain 409, contient une mention de Yaʿqūb al-Qibṭī. Pourrait-il s'agir de Yaʿqūb al-Muʿallim, le général copte qui joua un rôle important au moment de l'Expédition d'Égypte ? Si tel était le cas, nous aurions un *terminus post quem* qui nous permettrait de dater le manuscrit au plus tôt du début du XIX^e^ siècle.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Il contient une version du panégyrique accompagnée d'une hagiographie en prose (appelée *sīra*) qui couvrent chacune une soixantaine de folios (68 pour la *sīra* et 78 pour la *madīḥa*). La seconde est un ouvrage imprimé (I) de 1923 qui abrite, selon son éditeur, Murqus Ǧirǧis, l'édition d'un manuscrit du panégyrique consulté à Ṣanabū près d'Asyūṭ. Il compte 208 pages, plus du double du manuscrit en termes de quantité de texte[9]. La troisième est un enregistrement audio (E) obtenu en 2010 de la performance du dernier conteur à maîtriser cette *madīḥa*. Faraḥ ʿAṭiyya, un paysan copte qui vit au village d'al-Baʿīrāt, près de Louxor, récite (l'expression usitée est *qāla al-madīḥa*[10]) un peu plus du quart du panégyrique manuscrit, qui correspond à environ 15 % du texte imprimé. Les trois versions ont été transcrites puis comparées de façon à dresser la liste de toutes les variantes entre elles : les 82 quatrains récités par Faraḥ correspondent aux 111 premiers quatrains du manuscrit, qui eux-mêmes correspondent aux 141 premiers quatrains de l'imprimé.

Pour l'éditeur de 1923 comme pour Faraḥ, le manuscrit du XIX^e^ siècle est la tradition hagiographique de saint Théodore. Il incarne la tradition à laquelle l'on se réfère, le premier en l'éditant, et le second en le mémorisant avec l'archiprêtre (litt. : par l'entremise, *ʿalā yad*) qui en avait la garde. La ligne de transmission classique par l'étude du manuscrit et le truchement de la voix est donc redoublée par l'édition, qui offre un accès nouveau et immédiat à un texte désormais retiré du circuit de transmission classique et dépouillé de toutes les dimensions associées à la performance orale. Il est clair, de ce point de vue, que les variantes découvertes prendront un sens très différent, selon qu'elles se produisent entre le manuscrit et l'imprimé ou entre l'enregistrement et le manuscrit ; autrement dit, que nous apprennent-elles sur les rapports entretenus respectivement par l'éditeur et par le conteur avec le manuscrit qui est pour eux la tradition même ?

Après avoir présenté le contenu et les caractéristiques principales du panégyrique manuscrit, nous ferons successivement la comparaiso n avec la performance orale de Faraḥ puis la version imprimée de 1923 pour réfléchir, en conclusion, au rapport entre tradition, oralité et « scripturalité » (*Schriftlichkeit*).

9. Ǧirǧis, *al-Kanz al-ṭamīn*.
10. Gabry-Thienpont, 2014.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

La version manuscrite du panégyrique (*madīḥa*) de saint Théodore [fig. 1]



Fig. 1. Manuscrit de la *madīḥa*, s.d., f° 18 (pagination manuscrite), conservé par Abūnā Tawāḍrūs, prêtre du monastère al-Muḥārib, al-Baʿīrāt (Haute Égypte). Photographie : Séverine Gabry-Thienpont.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Le problème de la datation est double : dater le manuscrit, qui semble avoir été copié entre le XVIII^e siècle et le début du XX^e siècle, ne renseigne guère sur la datation du contenu du manuscrit. Donner une date de composition n'aurait d'ailleurs aucun sens pour une telle œuvre qui ne relève pas d'un acte de création unique ni d'un auteur identifiable, ce qui ne veut pas dire, pour autant, qu'il s'agisse d'une œuvre collective produite par le génie populaire. Il est en effet possible d'explorer les modes et les temporalités de la composition du panégyrique.

Du point de vue de la forme poétique, la *madīḥa* est un *zaǧal* dans sa plus simple expression[11], qui repose sur la structure rimée (A) BBBA CCCA DDDA etc. Les strophes sont donc des quatrains dont chaque vers est formé par deux distiques. Les trois premiers distiques riment ainsi que les trois derniers. Le quatrième vers est toujours rimé en [i] alors que la rime du premier distique est variable. Chaque distique est un hexasyllabe. Voici un exemple tout à fait ordinaire d'un quatrain que l'on peut rencontrer dans le manuscrit :

Traduction[12]	**Quatrain nº 53**
Il illumina le palais et lui dit : la paix sur toi,	وملا القصر بنوره ❋ قال له السلام عليك ❋
Que le Seigneur protège depuis sa naissance !	يا من منذ ظهوره ❋ الرب معك يحميك ❋
Ton Seigneur m'a dit : rends-lui visite ! Puis il m'a envoyé à toi.	ربك قال لي زوره ❋ وقد ارسلني اليك ❋
Je suis venu te consoler et te protéger.	وانا جيت اعزيك ❋ واعطيك الاماني ❋❋

L'arabe utilisé n'est ni de l'arabe classique ni du dialecte : c'est une forme d'arabe moyen, empreinte de traits dialectaux et classiques et où est fait un usage original de certaines particularités de la langue savante légitime (l'arabe classique, *fuṣḥā* ou *faṣīḥa*) ; elle est proche, en ce sens, de la langue de la *Sīrat Baybars* étudiée par Jérôme Lentin[13]. Ajoutons qu'il est associé à une graphie particulière des mots : les *hamza*-s ne sont pas notées sur les *alif*-s à l'initiale ou en position interne, systématiquement remplacées par un *yā*ʾ lorsqu'elles sont sur la ligne (dans beaucoup de pluriels internes, ainsi *ʿuẓamāyhum* et non *ʿuẓamāʾuhum*, ce qui montre bien que l'on lisait sans voyelles casuelles). Les principaux traits dialectaux du texte sont la modification de la syntaxe, qu'exige aussi l'unité du vers, l'élision systématique du *nūn* de la conjugaison (*yaqūlū* en lieu de *yaqūlūna*, *taʿmalī* en lieu de *taʿmalīna*), l'utilisation de l'impératif à voyelle longue (*qūm* en lieu de *qum*) et, en certaines parts du texte, d'un vocabulaire et d'expressions

11. Cachia, 1989, p. 28-39.

12. *Qaṣr* pourrait aussi désigner un appartement privé, sens d'époque mamelouk qui conviendrait bien ici.

13. « Il s'agit d'un registre, ou plutôt d'un ensemble de registres linguistiques, qui s'inscrivent dans le continuum linguistique arabe, borné par deux pôles de statut différent, la langue dialectale d'une part, la langue standard d'autre part, et qui se caractérisent par le fait qu'ils ne sont *ni* dialectaux, *ni* standard. Les formes et les constructions qui y sont employées sont soit empruntées à la langue dialectale (dialectismes) ou à la langue standard (classicismes), soit propres, d'un "troisième type". Ces *traits propres* (ainsi appelés car ils ne se rencontrent ni dans la langue standard, ni dans les dialectes, mais uniquement dans ces variétés "moyennes" de l'arabe) sont le produit de l'interférence entre langues dialectale et standard », Lentin, 2003, p. 95-96. Voir aussi Kouloughli, 2004, p. 121-143.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

typiquement égyptiens ou du moins proche-orientaux. On ne trouve en revanche aucune forme verbale précédée du préfixe *bāʾ*, ce qui va dans le sens de conférer un certain cachet au texte. Les traits classiques sont nombreux : usage des démonstratifs *hāḏā et hāḏihī*, phrases conditionnelles rendues par *in* (et non le *law* dialectal), comparaison avec *miṯl*, utilisation d'adverbes comme *ayḍan*, de l'interrogatif *kayfa* et d'un vocabulaire religieux.

Les formes originales sont très nombreuses et riches, et beaucoup relèvent de ce que J. Lentin a appelé des classicismes apparents[14] : utilisation de *lam* avec un verbe à l'accompli (*lam raḍū*), utilisation fréquente des voyelles casuelles et du *tanwīn* avec des fonctions qui ne sont pas les leurs en arabe classique[15] (*bi-ṣarāḫan wa-manāḥa*, avec des cris et des lamentations ; *al-rūm qawman kuffār*, les Romains sont un peuple d'infidèles), jeu avec les règles de l'accord du verbe avec le sujet collectif postposé (accord pluriel qui insiste sur la perception diversifiée et la réitération de l'action décrite par le verbe[16] : *maḍū al-ʿaskar bihum* [class. *bihim*], les soldats passèrent devant elles, *i.e.* les idoles). Seule une étude plus poussée, qui ferait non seulement l'inventaire des formes, mais aussi de leur emplacement et de leur contexte d'emploi, nous permettrait de prendre pleinement la mesure de la langue de ce texte, et fournirait de surcroît d'importantes indications pour la datation relative voire absolue des différentes parties qui le composent.

Après une introduction dans laquelle l'auteur appelle sur son œuvre et lui-même la miséricorde divine (q. 1-5), nous sont narrées l'enfance et la jeunesse de saint Théodore et son frère de lait, saint Claude (Aqlūdiyūs). Leur grand-père Sāmār était un marchand de Tarse installé à Antioche dont les fils Abṭalimāʾūs (Ptolémée) et Sadārīḫūs s'élevèrent grâce à l'héritage paternel, jusqu'à parvenir à occuper des postes de vizirs, avant que le premier n'héritât même de l'Empire romain (le plus souvent, *Bilād al-Rūm* ou *Mamlakat al-Rūm* ; le texte désigne le roi aussi bien par *malik* que *sulṭān*). Sadārīḫūs eut pour fils Théodore, et Abṭalimāʾūs, Claude. Au moment de leur baptême, le patriarche Aġābiyūs eut une vision dans laquelle il vit les deux archanges Michel et Gabriel s'approcher de Théodore ou de Claude pour les prendre sous leur protection ; ils leur offrirent une épée et les marquèrent au front des lettres grecques « thêta » (Θ) et « kappa » (K), d'après lesquelles on les prénomma. Les deux saints grandirent dans l'aisance en se consacrant à l'étude et au culte de Dieu (q. 6-23). Malheureusement éclata une guerre contre les Perses machinée par le démon. Au cours de la première bataille, le fils du roi des Perses fut capturé par les Romains. D'abord désemparés, les Perses parvinrent à se ressaisir et, à la faveur d'une escarmouche, s'emparèrent de saint Claude et le conduisirent devant leur roi Arġādiyūs (q. 24-37).

Il s'ensuit une première entrevue entre le roi et Claude, au cours de laquelle le roi commença par exiger du saint qu'il se prosternât devant la déesse des Perses… Artémis (il est ensuite question de Poséidon et d'Apollon) et leurs idoles. Claude refusa net, et les prêtres perses proposèrent alors de sacrifier le jeune homme en l'honneur des dieux qu'il se refusait d'adorer.

14. Lentin, 2003, p. 96.
15. Kouloughli, 2004, p. 95. Nous laissons de côté la notion de pseudo-correction que D.E. Kouloughli reprend à Joshua Blau, qui l'avait introduite pour l'arabe et le sémitique dès 1963 dans Blau, 1963, et repris dans Blau, 1988. Il lui a consacré aussi un livre en 1970. Que Jérôme Lentin soit remercié pour cette précision.
16. Kouloughli, 2004, p. 139. On trouve très peu d'accord avec la troisième personne du singulier, pour insister sur l'unité du sujet.

AnIsl 52 (2019), p. 263-290 Renaud Soler
La fidélité à la tradition. Chant et édition d'un panégyrique copte de Haute Égypte dédié à saint Théodore
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Or la reine des Perses, qui l'avait aperçu depuis ses quartiers, l'avait trouvé agréable et imagina le marier à sa fille : elle descendit auprès du roi et argua des négociations de paix avec les Romains pour le pousser à surseoir à l'exécution. Elle obtint gain de cause et le roi décida de lui confier la garde du prisonnier qui, mis au courant du projet matrimonial de la reine, éclata en sanglots et se mit à se lamenter sur son sort ! Son ange gardien, l'archange Gabriel, lui apparut alors pour l'apaiser, et lui annoncer qu'il serait délivré bientôt par son frère Théodore. La Reine, qui avait été témoin de l'apparition, s'empressa de courir chez le roi pour le persuader de laisser saint Claude écrire à sa famille qu'il est en vie et malheureux (q. 38-70).

L'auteur revient ensuite à Antioche où, après avoir narré les douleurs de la mère de Claude qu'il fait se lamenter pendant plusieurs quatrains, raconte les préparatifs de l'ambassade de Théodore et du patriarche dont l'objectif est d'obtenir la libération de Claude en l'échangeant contre le fils du roi des Perses prisonnier chez les Romains. Lorsque les Romains parvinrent en Perse, le patriarche Aġābiyūs fut reçu par Arġādiyūs, persuadé qu'il était le Dieu des Romains ! Le patriarche s'employa à lui expliquer qu'il n'était qu'un serviteur du Dieu des Romains. Le roi des Perses se reporta alors sur Théodore pour exiger une preuve de sa force et de sa réputation. Le saint refusa et demanda à voir d'abord Claude, qui lui peignit le projet de mariage qu'avait conçu pour lui la reine. Saint Théodore lui promit de le libérer. Lors d'une seconde entrevue, le patriarche proposa au roi la libération de son fils en échange de celle de Claude, qui échoua à cause de l'intervention intempestive de la reine déterminée à marier Claude à sa fille. Elle fit jeter les deux saints en prison, mais les deux anges Michel et Gabriel les libérèrent et les pourvurent d'armes de feu pour détruire la ville et massacrer l'armée. Théodore soumit le roi des Perses, qui renonça à son trône, mais le saint le pardonna, lui rendit son royaume et rentra à Antioche non sans avoir détruit miraculeusement, par l'entremise du patriarche, le temple païen (q. 71-111).

Si l'on veut essayer de redonner une profondeur diachronique à ce poème hagiographique, il est nécessaire de combiner plusieurs approches : l'analyse de la variété d'arabe utilisée peut donner des indications non seulement sur la date de composition mais aussi sur l'économie interne du texte. Si l'extrait que nous avons présenté semble d'un seul tenant, il est très clair, à l'inverse, que d'autres parties relèvent de registres de langue très différents, qui indiquent peut-être d'autres époques et milieux de composition. De multiples indices textuels parsèment par ailleurs le texte[17] : noms propres, toponymes, catégories désignatives (termes militaires et domestiques) permettent de déduire un contexte de rédaction. Dans ce cas précis, les noms propres ne sont guère d'utilité : ce sont surtout des noms de martyrs et de saints qui proviennent de la tradition hagiographique et des synaxaires coptes.

En revanche, l'inventaire des toponymes révèle, sous la dichotomie de l'Empire romain et de l'Empire perse, une autre opposition entre un espace conçu et un espace vécu : d'un côté l'espace mythique de l'Antiquité tardive, l'Empire romain et l'Empire perse, historiquement celui des Parthes, mais peut-être, dans l'esprit de l'auteur, celui des Sassanides, et même, si l'on a à l'esprit que le *Bilād al-Furs* désignait, dans les grandes *sīra*-s (épopées) médiévales, les pays des Mongols, ces terribles guerriers venus de l'est (fussent-ils ethniquement mongols ou bien turkmènes,

17. Pour une approche reposant sur la quête des indices textuels, voir Garcin, 2013 ; Coussonnet, 1989.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

comme dans le cas de Tamerlan) ; de l'autre, la Haute Égypte, singulièrement la région d'Aḫmīm : on trouve mentionnée *manšiyyat* (implantation, ville) et *tuḫūm* (confins) Aḫmīm (q. 141) et le village d'Abṣāy (q. 135), dans la partie du texte qui renferme le récit de l'accession au pouvoir de Dioclétien (Aġrabīṭā en Égypte, Diġlā ou Diġladyānūs dès lors qu'il arrive à Antioche) qui inaugure la seconde partie du texte et aboutit aux persécutions fameuses de 303-304 au cours desquelles Théodore et Claude trouvent la mort, et dont procède le calendrier copte.

Les grades militaires et les termes domestiques, enfin, semblent pointer en direction de l'époque mamelouke : il est question des *umarāʾ* et des *wuzarāʾ*, de *ṣibyān* (gardes, en contexte militaire à l'époque fatimide), de *ṭawāšī* (eunuques), de *siliḥdāriyya* (garde du sultan), du *qīṭūn* de la reine (pièce basse de la maison donnant sur le Nil, typique de l'architecture domestique mamelouke du XV^e^ siècle). À l'inverse, le terme d'*inkišāriyya* (corps des janissaires) fait référence à une institution militaire d'époque ottomane. Il faut toutefois admettre que les catégories désignatives sont moins fournies et spécifiantes que dans les *sīra*-s, en particulier relativement aux termes de l'architecture domestique.

Une dernière possibilité consiste à analyser la structure même du contenu de la *madīḥa*. Si l'on s'intéresse ainsi au personnage du patriarche d'Antioche Aġābiyūs, l'on constate que le portrait dressé est bien sombre : il baptise les deux saints puis participe à l'ambassade triomphale de saint Théodore en Perse, mais devient en place de la reine des Perses, à partir du deuxième quart du texte, le moteur négatif de l'intrigue. Le fils du roi des Perses, désormais appelé Nicodème (Nīqūdīmūs) est capturé à nouveau lors d'une seconde guerre contre les Romains puis confié au patriarche, qui accepte secrètement de le renvoyer chez lui en échange de somptueux cadeaux. La supercherie est éventée par Satan ; Dioclétien tente d'obtenir les aveux du patriarche, qui nie sans vergogne et n'hésite pas à jurer sur l'eucharistie, pendant une messe, que Nicodème blessé au flanc par une flèche, était en vérité mort en captivité au siège du patriarcat ! Le fatal mécanisme qui conduit aux persécutions est alors enclenché : Dioclétien pris de doute sur la vérité du christianisme, en raison du parjure sur l'eucharistie que Dieu ne châtie pas, prend un édit de restauration du paganisme et oblige le peuple et la cour à sacrifier et à adorer les dieux et les idoles. Saint Théodore qui guerroyait aux frontières revient à Antioche pour châtier l'hérétique, qu'il accable d'une longue vitupération de quarante quatrains (presque 10 % du texte manuscrit), mais renonce *in fine* à le tuer sur l'instigation de l'archange Michel : un héros épique ne peut être vaincu qu'à condition d'un plus haut destin voulu par Dieu. Une machination finale ourdie par la reine conduit au martyre de Théodore et de toute sa famille, mais l'épisode final est réservé à la mort misérable de Dioclétien détrôné et réduit à gyrovaguer de village en village pour mendier son pain sous les quolibets des petits paysans.

Au point de vue d'une chronologie relative, il est évident qu'une analyse fine de la structure narrative pourrait conduire à mieux discerner comment s'est construit progressivement le texte. Il est probable que la première version de la *madīḥa* correspondait à peu près au premier quart du texte manuscrit, le plus proche des données des synaxaires et de l'hagiographie légitime (savante), et qui repose sur un schéma narratif unifiant (la guerre, la capture croisée du fils du roi des Perses et de Nicodème, les intrigues matrimoniales de la Reine, le triomphe de saint Théodore). La longueur du texte correspondrait à d'autres exemples de *madīḥa*/*sīra* de

AnIsl 52 (2019), p. 263-290 Renaud Soler
La fidélité à la tradition. Chant et édition d'un panégyrique copte de Haute Égypte dédié à saint Théodore
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

cette forme qui nous sont connus[18]. La deuxième partie est vraisemblablement née d'un redoublement de la première, dont on retrouve les éléments structurants (la guerre, les captures, les intrigues de la reine) mais réorganisés autour du problème des persécutions de Dioclétien et du martyre de Théodore, et non plus seulement de l'exhibition de sa gloire. Ce procédé de redoublement est connu dans d'autres textes de la littérature en arabe moyen et compte même parmi les artifices rhétoriques les plus courants de la littérature islamique de hadith et de *sīra*[19].

Il est aussi remarquable que la croissance du texte ne s'est pas faite linéairement, par simple redoublement, mais plutôt autour de points d'accrétion qui ont suscité l'imagination de l'auteur : les lamentations (celles de la mère de saint Claude, de sa sœur, de Claude lui-même ou de Théodore), porte ouverte vers cette forme rituelle d'expression populaire (le *nadb*) que pratiquaient les pleureuses (*naddāba*) et dont il reste à analyser la proximité formelle avec les morceaux du manuscrit ; le récit de l'ascension de Dioclétien qui de palefrenier (ici *sāyis*, class. *sāʾis*) en Égypte devint roi des Romains[20] ; les intrigues matrimoniales tissées dans les appartements (*maqṣūra*, *qaṣr ǧuwwānī*[21], jamais *ḥarīm*) de la reine des Perses.

Par ailleurs, la peinture très négative du patriarche d'Antioche, qui n'est donc pas le patriarche copte dont le siège était Alexandrie (mentionnée à une seule reprise dans le texte), mais pourrait désigner les patriarches grec-orthodoxe (installés depuis le VI^e^ siècle), syriaque (VI^e^ siècle), maronite (VII^e^ siècle), syriaque catholique (XVII^e^ siècle) et grec-catholique melkite (XVII^e^ siècle). L'étude des relations entre le patriarcat copte et ses rivaux antiochiens, en relation avec la politique mamelouke (voire ottomane ?) dans le *Bilād al-Šām*, pourrait permettre d'avancer des éléments de datation absolue ainsi que des hypothèses sur la production et la réception du texte à un moment donné de son histoire. On pourrait imaginer avec une certaine plausibilité qu'un clerc se soit emparé de la *madīḥa*, à un moment de tension avec une autre église orientale, pour rappeler ses vilenies au peuple des fidèles et exalter l'Église copte.

Sous réserve des résultats d'analyses plus détaillées de chacun des points évoqués *supra*, on pourrait penser que le noyau de ce panégyrique remonte à l'époque mamelouke, a connu une expansion importante à l'époque ottomane autour de noyaux d'accrétion, avant d'être

18. ʿIṣām Sittātī donne la transcription d'un *zaǧal*, dont les vers sont formés d'un seul distique, composé dans une langue dialectale, et non en arabe moyen. Il est structuré par la répétition d'un quatrain tenant lieu de refrain tous les deux quatrains. Il est appelé *Sīrat Mārī Ǧirǧis wa-bint al-sulṭān* et compte environ 140 quatrains, Sittātī, 2010, p. 208-237.

19. Par exemple, le *ḫabar* célèbre raconté par Ibn Hišām dans la *Sīra* dans lequel Bilāl rencontre sur-le-champ de bataille de Badr Umayya b. Ḫalaf et son fils, qui s'étaient placés sous la protection de ʿAbd al-Raḥmān b. ʿAwf. Or Umayya était précisément celui qui l'avait persécuté à La Mecque en l'exposant au soleil et en lui plaçant un rocher sur le corps pour le faire parjurer, et Bilāl répétait : *Aḥad*, *Aḥad*. Bilāl demande alors à trois reprises à ʿAbd al-Raḥmān b. ʿAwf de lui donner Umayya et son fils en répétant : *lā naǧawtu in naǧā*, c'est lui ou moi. Il refuse, mais finalement, Bilāl et les *anṣār* massacrent les deux hommes (*ḫabarūḫumā bi-asyāfihim*).

20. Herzog, 2003a, p. 49, souligne le rôle très négatif des palefreniers dans les versions du *Roman de Baybars* (à l'exception de l'acolyte de Baybars, ʿUṯmān, qui est analysé par T. Herzog, 2003b).

21. Le terme de *qaṣr* (*ǧuwwānī*) se retrouve dans les *Mille et Une Nuits*, dans le sens d'appartements privés à l'époque mamelouke, et de palais à l'époque ottomane. Faire l'inventaire des usages de ce terme dans la *madīḥa* pourrait permettre de donner d'autres éléments de datation.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

figé dans sa forme connue au XVIII^e ou au XIX^e siècle dans le manuscrit que nous étudions. Il aurait été composé par un clerc qui connaissait la littérature légitime[22] (synaxaires, corpus hagiographiques) et remanié, toujours par un clerc, en fonction des circonstances politiques. Le manuscrit n'est sans doute pas la première mise par écrit du texte qui a ensuite évolué entre l'écrit et l'oral, comme l'attestent la présence de traces d'oralité (parfois conventionnelles) et l'arabe moyen employé, typique de la production écrite prémoderne et qui tranche nettement avec l'arabe dialectal de certains chants hagiographiques connus par ailleurs. Il resterait donc à analyser comment cette évolution en contexte d'oralité « seconde » a conduit à inclure dans le texte manuscrit des innovations issues des performances orales du texte.

Si l'on peut parler de tradition populaire, ce n'est donc ni au sens d'une production orale par opposition à une production écrite : nous sommes au contraire au cœur d'un complexe oral-écrit ; ni même au sens de production populaire par opposition à production savante : ce sont vraisemblablement des clercs qui ont développé progressivement la *madīḥa* en collaboration avec des conteurs. Production populaire doit bien plutôt s'entendre au sens de production « pour le peuple », et invite en conséquence à s'intéresser à la question de la réception du texte, qui relève aussi bien de l'histoire que de l'anthropologie et l'enquête de terrain. Trois points de vue sont d'ores et déjà envisageables : la *madīḥa* comme chant paraliturgique d'exaltation d'un saint ; la *madīḥa* comme œuvre polémique destinée à édifier les fidèles coptes en référence à un événement politique impliquant la communauté ; la *madīḥa*, enfin, comme chant épique, comprise au sein de l'espace des *sīra*-s populaires, dont l'on retrouve, comme nous l'avons laissé entrevoir, certaines des caractéristiques formelles et narratives.

L'enregistrement d'une performance contemporaine

L'enregistrement réalisé par S. Gabry-Thienpont date de 2010 et dure 25 minutes. Il comprend 82 quatrains (correspondant, rappelons-le, aux 111 premiers quatrains du manuscrit qui en compte 435) ; on peut donc imaginer que la récitation complète du panégyrique devait durer entre deux heures et deux heures trente, abstraction faite d'intervention éventuelle du conteur (à laquelle le texte ne fait néanmoins jamais allusion). Le nombre de mots de la performance est 2119, celui du manuscrit 2213 (différence $\Delta = 4\ \%$) : le conteur s'en tient strictement à la forme du *zaǧal*. Il faut noter que la césure à l'hémistiche est audible mais ne joue pas un rôle central dans la scansion du vers, sauf pour le quatrième vers qui joue le rôle de phrase

22. Il reste encore à explorer les liens entre cette littérature et notre corpus hagiographique. À cet égard, la question du rapport entre *sīra* et *madīḥa* est ouverte : l'auteur a-t-il d'abord composé un texte en prose à partir des sources savantes dont il disposait puis rimé la *madīḥa*, ou a-t-il composé le poème sous forme de *zaǧal*, puis mis en prose le résultat ? Une comparaison fine de la langue et de la structure narrative des trois ensembles devrait permettre d'avancer des hypothèses.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

musicale redondante. On compte 340 mots différents entre la performance et le manuscrit (Δ = 16 %). Nous proposons de classer ces variantes en trois catégories, pour les besoins de l'étude (ces catégories ne conviendraient absolument pas à d'autres types d'approche, en particulier dialectologique) :

- variante liée à l'oralisation du texte écrit en arabe moyen dans la performance du conteur[23]. Nous laissons de côté les simples changements de voyelle (*kisib* en place de *kasab* par exemple). Il faut *a minima* que le changement affecte une consonne. Les cas les plus fréquents sont : substitution de *wāw* et *fa-*, transformation de *ilā* en *li-*, utilisation de *ʿalā* pour *ʿan*, passage de la 4e forme à la 1re ou la 2nde (*aġlaq* > *ġalaq*, *adḫal* > *daḫḫal*), utilisation du passif en *et-* (*tūqad* > *tetwaqad*), suppression de termes explétifs (très souvent, *innahū*), substitution de pluriels usés en dialecte à des pluriels usés en classique, usage de verbes et pronoms à la troisième personne du singulier (féminin ou masculin) plutôt que de verbes au pluriel. Ces différences représentent 1/3 des 340 différences relevées ;
- variante synonymique : elle consiste à remplacer un mot par un autre de sens équivalent ou proche, sans que cela soit le résultat d'un simple rendu dialectal. Par exemple, *istalam* remplacé par *tasallam*, *tammū* par *akmalū*. Ces différences ne représentent que 15 % du nombre total de différences relevées ;
- variante de sens : elle peut provenir soit de la reconstruction complète d'un vers ou d'un distique, soit de la substitution d'un mot par un autre qui n'est pas son synonyme. Par exemple, *waǧadūhu* remplacé par *naẓarūhu*, *yabkī wa-yanūḥ ʿalā nafsuh* par *yaqūl hāḏā wa-miṯluh*. Ces différences représentent 51 % du nombre total de différences.

On peut distinguer, à partir de ces données, deux niveaux d'intervention du conteur dans la transmission orale : au niveau de l'agencement des quatrains et au niveau des vers eux-mêmes. Au niveau des quatrains, il a le choix entre omettre et regrouper. Les omissions ne sont jamais le fait du hasard, mais relèvent le plus souvent d'un choix réfléchi qui repose incontestablement sur une vision globale du texte. Sont ainsi omis tous les quatrains qui renferment les lamentations de la mère (un bloc de quatre quatrains, q. 73-76) de même qu'un dialogue entre le patriarche d'Antioche et le roi des Perses, filé en trois endroits du texte (q. 83-84, 104 et 107). Le conteur regroupe aussi fréquemment des quatrains : l'expérience rend possible le jeu avec les redondances du texte qui se prête parfaitement à des transformations de ce type. Le récit peut ainsi être accéléré en fonction du temps disponible pour la performance, des attentes du public ou de l'état de fatigue du conteur. Procéder à des regroupements permet aussi d'obvier

23. On trouve aussi des expressions dialectales qui ne relèvent pas simplement d'un changement euphonique mais d'un changement de sens, par exemple lorsque le conteur introduit l'expression d'une simultanéité par *wāw*. Elle est alors comptabilisée comme une différence de sens.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

à une erreur à la rime, en utilisant des segments disponibles dans le stock lexical du poème mémorisé par le conteur. Voilà un exemple d'un regroupement simple de deux quatrains :

Manuscrit (q. 17)	Performance (q. 12)	Manuscrit (q. 16)
وجدوا حرف التيضة * في وجه تاوضوروس *	ميخائيل أعطى سيفه إلى تؤودروس	ميخائيل اعطى سيفه * الى تاوضوروس *
وايضاً حرف الكيبة * في وجه اقلوديوس *	وغبريال أيضاً للبطل أجلاديوس	وغبريال ايضاً * الى البطل اقلوديوس *
وعملوا بالقصة * من شأن الله القدوس *	عملوا بالقصة عشان الله القدوس	واعطوهم قوة فزعة * باسم الله القدوس *
وسموا تسمايهم * كمثل الحرفاني **	وسمى أسمايهُم كمِثل الحُرفاني	واسمايهم مكتوبة * في اجباه الصبياني **
Ils trouvèrent la lettre « thêta » (Θ) sur le visage de Théodore,	[Saint] Michel donna son épée à Théodore ;	[Saint] Michel donna son épée à Théodore ;
et aussi la lettre « kappa » (K) sur le visage de Claude.	ainsi que Gabriel, à Claude le brave.	ainsi que Gabriel, à Claude le brave.
On leur coupa les cheveux selon la volonté de Dieu le Très-Saint,	On leur coupa les cheveux selon la volonté de Dieu le Très-Saint,	Ils les gratifièrent d'une force terrible, au nom de Dieu Très-Saint,
et on les prénomma selon les lettres [que leur famille avait trouvées sur leur visage].	et on les prénomma selon les lettres [que leur famille avait trouvées sur leur visage].	et de leur nom, inscrit au front des [deux] jeunes gens.

On trouve trois différences (Δ = 14 %) entre les deux textes, deux sont purement euphoniques (v. 2 : *li – ilā* ; v. 4 : *sammā* à la place de *sammū*) et une relève d'un changement de sens (v. 3 : *ʿašān – min šaʾn*). Le regroupement est rendu possible par l'indétermination du sujet de *ʿamalū* et de *sammū* (v. 3-4 du q. 17 de M) et par l'inexistence du duel dans cette variété d'arabe : on peut comprendre qu'il s'agit d'un sujet indéfini qui renverrait soit à la famille des saints (q. 16), soit aux deux anges eux-mêmes (q. 17). S'il y a formellement peu de différence entre la performance et le manuscrit, on voit bien que le changement de sens peut être considérable. La différence du nombre de quatrains entre le manuscrit (111) et la performance (82) s'explique donc par l'omission et le regroupement de certains quatrains, ce qui conduit à une nette accélération du récit, au prix de certaines ambiguïtés que le retour seul au manuscrit peut dissiper.

Il faut s'intéresser maintenant à l'intervention du conteur sur le vers lui-même. De manière générale, le conteur recourt assez peu à des synonymes, encore moins à des synonymes extérieurs au stock lexical du chant, et paraît bien davantage réfléchir par groupe syntagmatique que par unité lexicale. Cela explique le nombre élevé de variantes affectant le sens (51 %), qui trahissent le plus souvent la substitution d'un groupe syntagmatique par un autre. Cette performance offre de ce fait un exemple de style formulaire, dont nous allons essayer de présenter quelques caractéristiques à partir de l'étude d'un exemple[24].

24. L'ouvrage à l'origine du questionnement sur la formule et le style formulaire est celui d'Albert Lord paru en 1960 sur les conteurs épiques de Yougoslavie, qu'il développe dans son ouvrage, Lord, 1991. Voir aussi les travaux de Jan Vansina, 1973 ; 1985, et de Paul Zumthor, ouvrage cité *supra* auquel il faut rajouter notamment Zumthor, 1972, et le chapitre : « Selon la formule… » de Goody, 1979, p. 196-222. Pour le domaine arabe, nous disposons de Lyons, 1995 et Reynolds, 1995, sans mentionner les monographies consacrées à telle geste.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Manuscrit (q. 109)	Performance (q. 80)	Manuscrit (q. 107)
وقال له الملك ارغاديوس ❋ انا اصيرلك خدام ❋ واكون يا تاوضوروس ❋ قدامك شبه غلام ❋ ولا اسما ملك الفرس ❋ دايم طول الازمان ❋ ولا اجلس على كرسي ❋ طول عمري وزماني ❋❋	تبقى وتدوم دايم طول الأزمان في عسكر ملك الروم وأيضاً في البلدان وإن كان معك قوم أسير معهم شبه الغلام ولا أسمى ملك الفرس طول عمري وزماني	فقاله تبقى وتدوم ❋ دايم طول الازمان ❋ في عسكر ملك الروم ❋ وايضاً في البلدان ❋ ان كان معك قوم ❋ اكون معهم كل زمان ❋ وابدد عسكرهم ❋ واخزي الشيطاني ❋❋
Le roi Arġadiyūs lui dit : « Je deviendrai ton serviteur ! Devant toi, Théodore, je serai comme un jeune esclave ! On ne m'appellera plus roi des Perses pour l'éternité et je ne m'assiérai plus jamais sur mon trône de ma vie et mon terme ! »	Demeure pour toujours et jusqu'à la fin des temps [à la tête] de l'armée romaine et aussi des provinces ! S'il est une troupe qui t'accompagne, j'y servirai comme un jeune esclave, et que de toute ma vie jusqu'à son terme, on ne m'appelle plus roi des Perses !	Il lui dit : « Demeure pour toujours et jusqu'à la fin des temps [à la tête] de l'armée romaine et aussi des provinces ! S'il est une troupe qui t'accompagne, j'irai toujours avec eux, je disperserai leurs soldats et confondrai Satan ! »

Il n'y a formellement que trois variantes : la suppression de *fa-qāla* au début du premier vers, et l'ajout d'*asīr maʿhum* [*maʿahum*] au troisième vers (mots qui font bien sûr partie du stock lexical de la *madīḥa*). Si l'on se place au point de vue du style formulaire, ce quatrain est pourtant très révélateur : le conteur disposait au moment d'entamer son quatrain de seize distiques possibles (respectivement huit du quatrain 107 et huit du quatrain 109 du manuscrit), parmi lesquels neuf convenaient en deuxième position (*ʿağuz*) des trois premiers vers, pour obtenir la rime en [m] ou en [n] (assimilation que l'on trouve déjà dans le q. 109 du manuscrit), et deux pour le *ʿağuz* du dernier vers. Il devait donc en sélectionner huit parmi les seize possibles avec une contrainte de rime pour quatre d'entre eux. Les deux premiers vers sont une reprise simple et littérale des deux premiers vers du quatrain 107, et il en va de même pour le premier distique du troisième vers. C'est là que le conteur introduit une variante qui ne provient d'aucun des deux quatrains mais qui apparaît ailleurs dans le texte, *asīr maʿhum*. Elle permet de connecter le troisième distique du deuxième vers du quatrain 109, puis de combiner la première partie (*ṣadr*) du vers 3 avec le *ʿağuz* du vers 4. La raison de cette combinaison est certainement la volonté du conteur d'éviter la répétition de la formule *dāyim ṭūl al-azmān*, qui apparaît dans les deux quatrains (non contigus) du manuscrit ici regroupés.

Il faut noter que l'introduction de la proposition *asīr maʿhum* a sans doute été facilitée par l'existence de plusieurs occurrences du terme en part et d'autre du texte, mais aussi par l'utilisation fréquente de *yasīr* dans le sens de prisonnier, qui vient de ce fait connoter *asīr*. Selon toute vraisemblance, ce terme pivot a sans doute été retrouvé inconsciemment par le conteur dans le stock lexical et formulaire de la *madīḥa* pour produire un quatrain de forme correcte. Le style formulaire joue donc un rôle évident dans ce panégyrique (deux formules sont utilisées dans ce seul exemple : *dāyim ṭūl al-azmān*, et *ṭūl ʿumrī wa-zamānī*) mais il reste à lister précisément ces formules, étudier leur structure et leur récurrence dans le texte (on peut penser qu'elles sont surtout des propositions de la taille d'un distique qui occupent une place prépondérante dans le *ʿağuz* des trois premiers vers et plus encore pour produire la rime

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

récurrente du *ʿağuz* du quatrième) et s'interroger sur leur fonction dans le texte. Il appert en effet que ces formules ne sont pas tant un matériau à disposition pour échafauder une nouvelle œuvre, qu'un instrument qui facilite la dialectique de la performance et du texte dans la mémoire du conteur. Chaque œuvre nouvelle que tire du néant le conteur pourrait ainsi se concevoir comme un ensemble de transformations internes qui réalise de manière éphémère une possibilité combinatoire qui était ouverte et disponible à partir du texte manuscrit.

La version imprimée du panégyrique [fig. 2]


الكنز الثمين

في

مدح الانبياء والشهداء والقديسين

﴿ الجزء الثانى ﴾

طبع على نفقة مرقس جرجس

صاحب المكتبة الجديدة ومخزن الكتب الدينية

بشارع كلوت بك نمرة ٥٥ بمصر

ثمن الكتاب من القروش ثلاثة * صاغاً و نصفاً لاجدال ولا فصال

خذ الكتاب بقوة يا سيدي * وامدح رجالاً زانهم حسن الخصال

طبع بمطبعة عين شمس بشارع كلوت بك بالدرب الواسع نمرة ٢٤

Fig. 2. La couverture du livre édité par Murqus Ğirğis : *al-Kanz al-ṯamīn fī madḥ al-anbiyāʾ wa-l-šuhadāʾ wa-l-qiddīsīn*, vol. 2, al-Maktaba al-ğadīda, Le Caire, 1923.

Murqus Ğirğis, éditeur et imprimeur, donna en 1923 une version imprimée de la *madīḥa* dans un recueil en trois volumes de chants et de poèmes populaires coptes (devenus entre temps du *turāṯ*, du patrimoine). Le panégyrique de saint Théodore occupe l'intégralité du deuxième volume, achevé d'imprimer le 6 juin 1923. L'éditeur l'attribue à un certain *qummuṣ* Zakariyā b. *qummus* Aqlūdiyūs de Ṣanabū (l'archiprêtre Zakariyā fils de l'archiprêtre Aqlūdiyūs) et

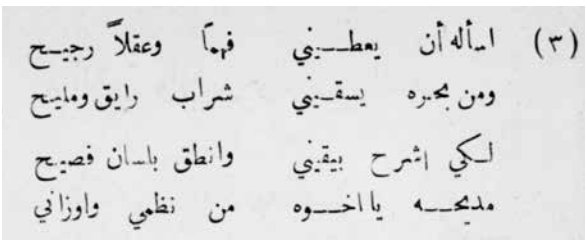
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

spécifie qu'il n'a opéré aucune modification sur le texte du manuscrit. Ṣanabū est un village près d'Asyūṭ, beaucoup plus au nord que Louxor, dont notre manuscrit provient. Si l'on ajoute que cette version compte 1000 quatrains, alors que notre manuscrit n'en compte que 435, on serait tenté de supposer que nous avons affaire à une autre tradition manuscrite. En l'état actuel de nos travaux, nous ne pensons toutefois pas que cela soit le cas.

Nous avons esquissé *supra* la géographie imaginaire du texte centrée sur la région d'Aḫmīm ; elle se retrouve à l'identique dans la version imprimée. Or cette région se trouve précisément à mi-chemin entre Louxor et Asyūṭ. On pourrait donc proposer l'hypothèse que ce conte, produit originairement dans la région d'Aḫmīm, se diffusa par la suite au nord et au sud (peut-être en lien avec les monastères ou les églises consacrés à saint Théodore ?) pour donner lieu à des traditions manuscrites locales apparentées. La question de départ, qui portait sur une tradition locale, demande donc d'être reformulée à l'échelle régionale, et dans cette optique, l'enquête sur le terrain s'avère irremplaçable. Ceci dit, la simple divergence des traditions manuscrites peut-elle expliquer ce doublement de la longueur de la *madīḥa* ? La question est évidemment difficultueuse, et il serait beaucoup plus simple de comparer notre manuscrit avec le manuscrit de Ṣanabū cité par l'éditeur, voire d'autres manuscrits que conserveraient des particuliers ou des églises de cette vaste région qui s'étend d'Asyūṭ à Louxor. Nous pensons néanmoins que l'étude des variantes entre le texte imprimé et notre manuscrit peut permettre d'apporter une première réponse.

Nous avons dit que les 111 quatrains manuscrits correspondaient à 141 imprimés : 104 sont identiques à ceux du manuscrit (75 %) alors que 37 sont originaux et sans équivalent (25 %). L'analyse de ces quatrains originaux révèle un fait très frappant : s'ils s'avèrent parfaitement perméables au stock lexical et formulaire des quatrains communs au manuscrit et à l'imprimé, la réciproque n'est pas vraie. Autrement dit, il est tout un ensemble de mots et de propositions qui circulent à l'intérieur de ces 37 quatrains mais ne percolent jamais vers les 104 quatrains communs. Tout se passe comme si deux textes se développaient en parallèle sans échanger, alors qu'une lecture linéaire fait accroire à une unité d'expression. Prenons quelques exemples :

Imprimé (q. 3)


(٣) اسأله أن يعطيني فهماً وعقلاً رجيح
ومن بحره يسقيني شراب رايق ومليح
لكي اشرح بيقيني وانطق باسان فصيح
مديحه يا اخوه من نظمي واوزاني

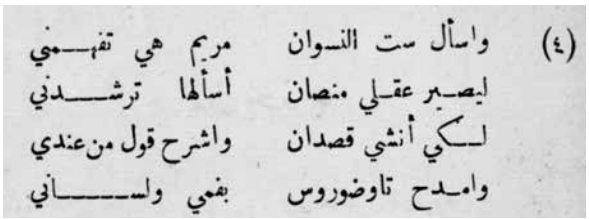
Je Lui demande de m'accorder bonne compréhension et raison pondérée
et qu'Il me serve de Sa mer [de générosité] un bon et limpide breuvage,
pour que j'expose avec certitude et prononce dans une langue éloquente
sa louange, mes frères, de ma composition et en vers bien mesurés !

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Le quatrain 3 de l'imprimé contient cinq hapax relativement au corpus des quatrains communs. Deux relèvent plutôt d'un vocabulaire religieux et théologique : *raǧīḥ* (pondéré), *yaqīn* (certitude). Trois renvoient à l'écrit et la langue légitime classique : *naẓm* (poème), *awzān* (vers mesurés), et *faṣīḥ* (éloquent mais aussi pur, *i.e.* l'arabe classique). Ces champs lexicaux tendent plutôt vers les milieux réformistes arabes de l'époque de la *nahḍa*, entre le milieu du XIX^e^ siècle et la Seconde Guerre mondiale, que vers les auteurs de la *madīḥa* du manuscrit.

Un autre exemple intéressant est fourni par le quatrain 4, dont le premier vers frappe par son caractère artificiel.

Imprimé (q. 4)


(٤) واسأل ست النسوان مريم هي تفهمني
ليصبر عقلي منصان أسألها ترشدني
لكي أنشي قصدان واشرح قول من عندي
وامدح تاوضوروس بفمي ولساني

Je demande à la meilleure des femmes, Marie – qu'elle me comprenne, que ma raison procède sous [sa] protection. Je lui demande de me guider dans la rédaction d'un poème, et l'exposition d'un chant de ma connaissance, et la louange de Théodore par ma bouche et ma langue.

Dans le premier vers, l'expression *sitt al-niswān* laisse penser à une invention de l'éditeur : *sitt* est employé dans le sens superlatif que peut prendre *ḫayr* en arabe classique. L'équivalent dialectal masculin est *sīd* : *sīd al-nās*, *sīd al-riǧǧāla*, le seigneur des gens, des hommes, au sens du meilleur d'entre eux ; on dirait pour une femme *sitt al-kull*, la meilleure femme du monde. L'utilisation de *sitt al-niswān* pour qualifier la Vierge de « meilleure des femmes » relève de la même structure, alors que l'on aurait pu attendre, dans une telle formule eulogique, un calque de l'arabe classique tel que le *mubāraka fī al-nisāʾ* de la prière du « Je vous salue Marie » arabe. Ce vers laisse donc penser à une reconstruction artificielle du dialecte par l'éditeur, à la manière des folkloristes européens du XIX^e^ siècle qui recueillaient des traditions dites populaires, puis les récrivaient en bon dialecte pour les éditer. Il semble donc acquis que l'éditeur, en dépit de ses affirmations, est intervenu sur le texte. La simple divergence des traditions manuscrites n'aurait pu produire ce type de différence entre les deux textes : c'est donc bien que la divergence a pour origine l'imprimé, et non le manuscrit dont il s'inspire. Deux nouvelles questions s'offrent donc à nous : quels principes l'éditeur a-t-il suivi dans son intervention ? Et surtout, comment est-il parvenu à doubler le volume du texte édité pour atteindre le nombre symbolique de 1000 quatrains ?

Au stade actuel des recherches, nous pouvons avancer deux finalités principales à l'intervention de l'éditeur. D'abord, il voulut vraisemblablement moraliser ce chant qui donnait du saint une vision trop proche de celle des grands héros épiques des *sīra*-s. Saint Théodore y apparaissait

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

excessivement adonné à l'insulte et à l'invective (on se souvient de ses vitupérations contre Dioclétien), à l'intervention dans les affaires du monde et au massacre indifférencié de ses adversaires, si bien que ses proches durent à plusieurs reprises le tempérer par leurs sages paroles. La trame de l'intrigue est subtilement altérée pour lui donner une connotation plus religieuse et moins liée exclusivement, dans la partie qui nous intéresse, au mariage de Claude et de la fille du roi des Perses.

Manuscrit (q. 89)
تاوضوروس ساله ❋ عن امره مع السلطان ❋ قال له في سواله ❋ أحسن سوا بك احزان ❋ قال له ما رايت منه ❋ شرور ولا هوان ❋ بل يريد يغصبني ❋ بجوازاً فسداني ❋❋
Théodore l'interrogea sur ses affaires avec le sultan. Il [Claude] lui répondit : « Cela va mieux, mais sans toi tout était peine ! » Il continua : « Il ne m'a montré rien de mauvais ni méprisé, mais il veut me contraindre à un mariage immoral ! »

Imprimé (q. 116)
(١١٦) وتاوضوروس سأله عن أمر ما في السلطان وقال لعلّ اله طالبك بعبادة الاوثان قال له ما رأيت منه لا شرور ولا أحزان بل اراد يزوجني بابنته يا انساني
Théodore l'interrogea sur ses affaires avec le sultan, et lui dit : « Peut-être t'a-t-il ordonné d'adorer les idoles ? » Il [Claude] répondit : « Il ne m'a rien montré de mauvais ni mis en peine, mais, mon frère ! Il veut que j'épouse sa fille ! »

Dans le manuscrit, la question de saint Théodore occupe uniquement le premier vers. Claude lui répond en trois vers, d'abord pour lui exprimer son affection dans une formule très belle et ramassée, *aḥsan sawā bik aḥzān*, puis lui dit explicitement que le roi l'a bien traité, exception faite du mariage auquel il entend le contraindre. Dans l'imprimé, le deuxième vers est remplacé par une question de Théodore au style direct sur d'éventuelles pressions subies par Claude afin qu'il adorât les idoles. L'accumulation de telles variations peut conduire à changer la perception globale de la *madīḥa* chez le lecteur. Le travail mené par l'éditeur est similaire à celui décrit par Jean-Claude Garcin pour le manuscrit de la fin du XVIII^e^ siècle et copié en Égypte qui est

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

à l'origine de l'édition des *Mille et Une Nuits* publiée à Būlāq en 1835 : le cheikh éditeur aurait éliminé le nom de certaines institutions anciennes et toponymes qui ne suscitaient plus aucun écho chez les contemporains, mis l'accent sur la critique de la magie et de l'homosexualité, et donné une teinte misogyne aux contes[25].

La deuxième grande finalité qui oriente le travail de l'éditeur nous paraît avoir été le souci de reconstruire une nouvelle langue intermédiaire à partir de l'arabe moyen du manuscrit, propre à transcrire le folklore et la littérature populaire. Son travail n'a pas tant consisté à rendre la langue de la *madīḥa* plus classique en supprimant des termes ou des structures dialectaux, ou au contraire uniquement dialectale, à supposer que ce fût possible, que de gommer les traits qui caractérisaient l'arabe moyen. L'édition pourrait donc être comprise, de ce point de vue, comme une contribution à la redéfinition d'un espace linguistique où le continuum stylistique de l'arabe est nié au profit d'une vision bipolaire, où le pôle dominant est représenté par l'arabe classique, langue savante et légitime, et le pôle dominé par l'arabe dialectal, langue du folklore et dont la légitimité ne peut être conférée que par un auteur qui maîtrise les codes de la langue dominante.

Si l'on compare un échantillon de 15 quatrains choisis parmi les 104 quatrains communs (taux d'échantillonnage significatif mais non représentatif au point de vue statistique) avec leur équivalent manuscrit, on obtient les résultats suivants : le corpus comprend 361 mots pour le manuscrit et 358 pour l'imprimé ($\Delta = 1$ %), parmi lesquels 136 mots sont différents (38 %, plus du double du pourcentage de différence obtenu entre la performance et le manuscrit). Comme les variantes de la performance, nous avons classé les variantes de l'imprimé en trois catégories :

- variante formelle : variante qui est liée non plus à la mise à l'oral (performance), mais à la mise en livre[26]. Elles sont au nombre de 29 (21 %). L'éditeur cherche à donner un aspect écrit plus rigoureux du texte : rajout (non systématique) des *hamza*-s sur les *alif*-s ou à la place des *yāʾ*-s, utilisation de la *šadda*, emploi du *tanwīn*. Les quatrains sont désormais présentés sur le modèle de la poésie classique, et non plus linéairement, à la suite les uns des autres. Inversement, l'éditeur essaie d'être plus proche des règles de la grammaire de l'arabe classique : il supprime l'usage des voyelles casuelles propre à l'arabe moyen, normalise les accords verbaux et supprime des usages considérés comme aberrants tels que l'emploi de *lām* et du verbe à l'accompli. De manière significative, il ne rétablit jamais l'usage des désinences casuelles pour les noms, qui n'existe pas en dialecte : l'éditeur ne veut pas rendre la *madīḥa* en arabe classique, mais opérer clairement le départ entre le dialecte et le classique « à l'intérieur du texte » ;
- variante synonymique : elles sont définies comme *supra*. Le recours aux synonymes, et en particulier des synonymes extérieurs, est important. Nous en comptons 28 (21 %). Si le conteur allait plutôt chercher ses synonymes dans le stock lexical même de la *madīḥa*, l'éditeur n'hésite plus à en sortir ; l'édition constitue donc une ouverture de la langue de

25. Garcin, 2013, p. 17-35 et *passim*.
26. Chartier, 1997 ; 2001.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

la *madīḥa* sur la langue commune : *iḫtaraqat*, qui n'est jamais utilisé dans le manuscrit, est employé à la place de l'expression très dialectale *al-nār tākul fī, aʿnāq* en lieu de *raqaba* (cou) ; des verbes récurrents comme *aḫaḏa* sont variés en fonction du sens : l'éditeur écrit par exemple *qalaʿūk* (on t'arracha) en lieu de *aḫaḏūk* (on te prit, on s'empara de toi) ;

– variante affectant le sens, définie *supra*. Elles sont au nombre de 79 (58 %). Ce type de variante relevait surtout, chez le conteur, d'un usage de la formule entendue comme moyen d'opérer des transformations internes limitées ; ici, il renvoie plutôt au double projet de moralisation et de normalisation langagière de l'éditeur. Ces variantes peuvent aller de la simple substitution d'un mot jusqu'à la réécriture complète du vers, soit pour neutraliser (remplacement de *masakū bi* par *malakū* par exemple) soit au contraire pour dialectiser le vers (remplacement de *min al-furs*, des Perses, par *ḫidā al-qawm*, chez eux ; cf. la Vierge, *sitt al-niswān*). Encore une fois, tout l'enjeu nous semble être la clarification de la délimitation entre l'arabe dialectal et l'arabe classique « à l'intérieur du texte ».

La dernière question qui se pose, la croissance quantitative du texte, appelle encore quelques précisions. Si l'on avance que l'éditeur a complètement transformé la *madīḥa*, encore faut-il montrer comment il a pu s'y prendre. Vraisemblablement de trois façons différentes : il a d'abord explicité un certain nombre d'obscurités du texte. Aussi le septième quatrain imprimé est-il un sec résumé de la généalogie de saint Théodore et saint Claude, que le manuscrit présente en diverses parts de manière fort contradictoire, et il est vrai que la navigation au milieu des soixante-dix personnages de la *madīḥa*, mentionnés parfois dans un seul vers, ne laisse parfois d'être fastidieuse.

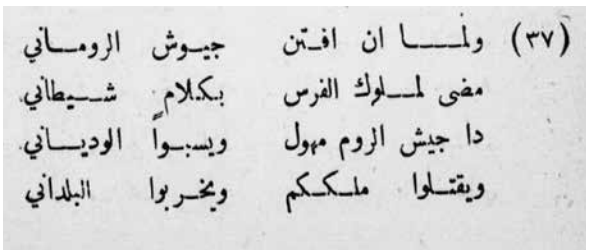
Deuxièmement : l'interpolation de nouvelles intrigues et l'expansion d'intrigues existantes. Le premier cas est représenté par l'ajout de cinq nouveaux quatrains (q. 76-80, 14 % des ajouts de l'extrait de l'imprimé étudié) qui relatent un rêve du roi des Perses dans lequel l'archange Gabriel lui adresse de sérieux avertissements en cas de mauvais traitements réservés à Claude. L'éditeur s'essaie aussi aux lamentations (q. 95-100, 17 %) et contribue donc lui aussi à l'expansion autour des noyaux d'accrétion que nous avions identifiés. Dans ce cas précis, il est possible (et même vraisemblable) que les différences ne soient pas seulement le fait de l'éditeur mais aussi de la tradition manuscrite locale. Cela ne change rien à notre thèse selon laquelle la « grande divergence » entre l'imprimé et le manuscrit ne peut pas trouver son origine dans les traditions manuscrites locales mais relève d'une intervention consciente de l'éditeur.

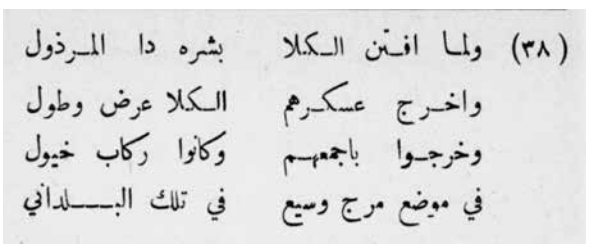
Troisièmement, et c'est sans doute le principal moyen utilisé par le traducteur : le dédoublement. Pour le bien entendre, il faut rappeler que le manuscrit contient fréquemment des quatrains successifs dont le dernier vers du premier est repris, mot à mot ou légèrement adapté, dans le premier vers du second[27]. L'éditeur a utilisé la propension du texte à la redondance pour y truffer ses propres quatrains en remployant ce vieux procédé, à la nuance près que la répétition porte sur le premier vers des deux quatrains, et non plus sur le dernier et le premier vers respectifs de deux quatrains successifs.

27. Ce procédé se retrouve dans d'autres formes de production orale (ou destiné à l'oral). Cf. Zumthor, 1983, *passim*.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Manuscrit (q. 32)
ولما إنه فتنهم * بشره دا المرذول *
فقاموا عساكرهم * الكل عرض وطول *
اتلموا بلمتهم * وهم ركاب خيول *
في موضع فاسح واسع * من شرق البلدان **
Après que ce maudit eut semé le trouble dans tous les esprits par ses maléfices,
et qu'absolument tous leurs soldats furent venus,
ils se rassemblèrent tous à cheval
dans un lieu large et vaste à l'est du pays.

Imprimé (q. 37)

(٣٧) ولما ان افتن جيوش الروماني
مضى لملوك الفرس بكلام شيطاني
دا جيش الروم مهول ويسبوا الوديياني
ويقتلوا ملككم ويخربوا البلداني
Après avoir semé le trouble [Satan] dans les armées romaines,
il se rendit chez le roi des Perses avec des paroles démoniaques :
Cette armée romaine est effrayante, ils envahissent les vallées,
ils tuent votre roi et détruisent votre pays.

Imprimé (q. 38)

(٣٨) ولما افتن الكلا بشره دا المرذول
واخرج عسكرهم الكلا عرض وطول
وخرجوا باجمعهم وكانوا ركاب خيول
في موضع مرج وسيع في تلك البلداني
Après que ce maudit eut semé le trouble dans tous les esprits par ses maléfices,
et que tous eurent envoyé leurs soldats grands et forts,
ils sortirent tous, en montant leurs chevaux,
sur une large prairie dans ce pays.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Ce dernier exemple résume parfaitement la pratique de l'éditeur. C'est le quatrain 38 de l'imprimé qui reprend le plus fidèlement le quatrain 32 du manuscrit. L'usage dialectal de la deuxième forme *fatana* est remplacé par la quatrième forme *aftana*. Le verbe d'emploi très divers *qāma* et remplacé par *aḫraǧa* qui renvoie plus explicitement à la sortie (ordonnée) des soldats de leurs casernes ou de la citadelle (l'éditeur est cairote). Malgré cette neutralisation des deux premiers vers, l'expression *ʿarḍ wa-ṭūl* est conservée et vient rappeler que nous lisons bien du dialecte[28]. La façon moyenne et dialectale de rendre la cinquième forme, *itlammū bi-lammathum*, est remplacée par une solution moins connotée, *ḫaraǧū bi-aǧmaʿhum* (*aǧmaʿihim* si nous lisons en arabe classique). Le procédé rhétorique de juxtaposition de deux adjectifs, courant dans toutes les formes d'arabe, qui est ici utilisé pour signifier la vastité, *fāsiḥ wāsiʿ*, est résolu dans un plus terne *marǧ wāsīʿ* (grande prairie) et le quatrain se termine avec le remplacement de *šarq* par le démonstratif *tilka* (cette indication géographique était peut-être devenue incomprise donc fut supprimée). Le quatrain 37 est, quant à lui, introduit par le même premier distique, et brode ensuite sur le rôle de Satan dans le déclenchement de la guerre entre Perses et Romains à la suite d'autres quatrains consacrés à ce thème dans le manuscrit et dans l'imprimé. Le démonstratif *dā* antéposé vient ici aussi signifier le dialecte, comme les verbes sans *nūn*, mais il n'y a plus trace d'arabe moyen. L'éditeur donne un texte épuré, qui exhibe des signes sans équivoque de son appartenance à la sphère dialectale, mais réapproprié par un discours savant qui le constitue en folklore à l'usage d'un lectorat éclairé. Au parcours de l'imprimé, on comprend bien pourquoi le conteur Faraḥ apprit à réciter la *madīḥa* à la main d'un prêtre, sur un manuscrit, et non dans les pages du *Kanz al-ṯamīn fī madḥ al-anbiyāʾ wa-l-suhadāʾ wa-l-qiddīsīn* (*Le trésor précieux de louange aux prophètes, aux martyrs et aux saints*) édité en 1923 : ce n'est plus la même chose, c'est du folklore pour *ahl al-bandar*, ainsi que les paysans de Haute Égypte désignaient les citadins.

Fidélité et infidélité de la tradition, à la tradition

Il est tout à fait possible de suivre P. Zumthor quand il affirme que « la performance d'une œuvre poétique trouve ainsi la plénitude de son sens dans le rapport qui la lie à celles qui l'ont précédée et à celles qui la suivront[29] », autrement dit dans le sein d'une tradition conçue comme un espace de mise en relation de l'auteur et de l'auditeur[30] où l'expressivité de l'œuvre est toujours liée à autre chose qu'à la seule force du texte. Il convient néanmoins de distinguer la tradition comme concept analytique employé par le savant qui embrasse d'un regard comme autant de manifestations différentes d'une œuvre dont le lieu propre n'existe nulle part ailleurs que dans ses réalisations uniques et originales, de la tradition telle qu'elle

28. Cette expression est en réalité adaptée du classique, comme nous l'a rappelé J. Lentin : Hans Wehr cite dans son dictionnaire de l'arabe moderne standard (p. 576) *fī ṭūl al-bilād wa-ʿarḍihā* et traduit par « throughout the country, all over the country ». En revanche, El-Said Badawi et Martin Hinds, dans leur dictionnaire de l'arabe égyptien cite l'expression *ʿarḍ wa-ṭūl* au sens d'« at the utmost », que nous avons préféré ici.
29. Zumthor, 1983, p. 253.
30. Zumthor, 1972, p. 80.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

est conçue par ses producteurs, ses auditeurs ou ses lecteurs, dont le trait primordial est d'être incorporée dans des usages sociaux et des objets matériels. Pour le conteur Faraḥ, la tradition, c'est le manuscrit dans lequel il apprit la *madīḥa* ; pour l'éditeur, Murqus Ǧirǧis, le livre qui renferme sa *madīḥa* sauvée de l'oubli et imprimée pour la postérité. Réfléchir à la tradition, au sens prémoderne de transmission, c'est donc élucider les usages sociaux qui la rendent possible et le rôle des objets matériels qui la contiennent.

L'analyse que nous avons tentée de la transmission orale par la performance du conteur, et écrite par l'édition, s'inscrit dans cette perspective, qui l'excède toutefois largement : reste à travailler sur la performance elle-même, notamment d'un point de vue musicologique. L'un des intérêts de cette approche, outre le service de connaissance qui vaut par soi, consiste à analyser le rapport entre texte et forme musicale. S'il appert que le texte est plutôt contraint dans une forme musicale (ici le *zaǧal*), il est probable que nous ayons affaire à un texte savant (peut-être primitivement en prose ?) mis en musique pour diverses raisons évoquées précédemment. S'il appert au contraire que la forme musicale et le texte sont en pleine correspondance, on pourra penser à une origine plus directement liée à un contexte d'oralité et à une écriture directement en vers plutôt qu'une versification d'un texte en prose[31]. De même la question de la mise en livre demeure largement à étudier, aussi bien dans les transformations graphiques imposées par le passage du manuscrit à l'imprimé, que dans les transformations linguistiques où se redéfinissent les rapports entre les deux pôles classique et dialectal de la production intellectuelle.

Dans les deux cas, le rapport à la tradition est un rapport concret, médiatisé par un manuscrit, fût-il le même, ou s'agît-il, dans le cas de l'imprimé, d'un manuscrit apparenté au nôtre. La question de la fidélité a donc un sens, qu'elle n'aurait pas si la tradition n'était qu'un espace abstrait des possibles. Du conteur ou de l'éditeur, qui est fidèle à la tradition ? À le dire autrement : comment se manifestent le rapport de Faraḥ et celui de Murqus Ǧirǧis envers la tradition ? Car il est évident qu'aucun d'entre eux ne pourrait intentionnellement la trahir ni le voudrait. C'est pour essayer de répondre à ces questions que nous avons analysé les variantes entre le manuscrit, la performance d'une part et l'imprimé d'autre part. Nous croyons qu'elles révèlent assez bien deux rapports très différents à la tradition, et deux dispositifs différents de clôture et d'ouverture du sens du texte.

Pour le conteur Faraḥ, la tradition est contraignante. Sa marge de manœuvre est vaste, mais la tradition fixe des limites que ses performances ne peuvent outrepasser. Il peut omettre des parties du chant et les recomposer, il peut modifier des vers et intervertir des distiques selon une combinatoire formulaire propre, mais il ne peut changer la trame narrative, introduire de nouvelles péripéties ni introduire dans la langue du conte trop de la langue ambiante. Cette clôture de la langue est contrebalancée par l'ouverture vers d'autres formes artistiques d'expression non classiques (dialectales, moyennes) et vers le système de valeurs de la société de Haute Égypte partagé entre coptes et musulmans et irréductible à l'institution cléricale ou

31. Notre amie et partenaire dans l'étude de ce corpus hagiographique, S. Gabry-Thienpont, à l'origine de la découverte de cette *madīḥa*, l'étudie présentement dans une telle perspective. Nous attendons ses résultats.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

à une couche sociale : d'un côté, l'assimilation de saint Théodore à un héros épique, à la fois ressemblant et dissemblable aux héros des *sīra*-s ; de l'autre, l'importance de valeurs comme l'honneur et la vengeance, la méfiance envers les autorités injustes, fussent-elles cléricales, et encore la question de la place de la femme dans l'équilibre social. Cette *madīḥa*, peut-être née ou développée comme un écrit polémique à l'occasion d'un conflit entre l'Église copte et une autre Église chrétienne orientale, a pu perdurer parce qu'elle contenait cette ouverture potentielle à une autre réception créatrice en osmose avec sa société.

Pour l'éditeur Murqus Ǧirǧis, la tradition est devenue un texte ambigu qu'il faut corriger. Le rapport de clôture et d'ouverture paraît s'inverser. La langue close sur elle-même et conservatrice du conteur s'ouvre à la langue ambiante. Les contraintes de forme explosent dans le passage du manuscrit à l'imprimé : l'aspect graphique du texte est conformé aux normes émergentes de l'imprimerie arabe avec ces quatrains bien alignés et numérotés sur la page. L'éditeur essaie de corriger la langue de la *madīḥa* de façon à briser le continuum linguistique de l'arabe moyen et partant ne laisser aucun doute à son lecteur sur la nature de ce qu'il lit : ou bien du dialecte, ou bien du classique, mais pas cette forme jugée désormais bizarre et fautive qu'avait représentée l'arabe moyen. Le nouveau rapport entre pôle classique et pôle dialectal qui se mit progressivement en place dans le champ intellectuel arabe depuis le XIX^e^ siècle, qui reste largement à étudier, se donne à lire dans ce texte, mais non sans ambiguïté : les lettrés avaient toujours aimé à lire et entendre cette langue moyenne de la littérature dite populaire qu'ils affectaient de dédaigner[32] ; c'est toujours le cas au XX^e^ siècle, à la différence près qu'il faut idéologiquement que soient très claires, désormais, les positions respectives du dialecte et de l'arabe classique, même si pratiquement, l'on aboutit souvent à des compromis plus ou moins « moyens ».

L'édition du manuscrit signifie une folklorisation de la tradition hagiographique, un arrachement des racines vivantes de la tradition (au double sens de transmission et de tradition) dont le corps mort est toiletté à la mode de l'époque. Le texte imprimé est un document qui nous renseigne sur la conception du populaire et de la littérature populaire dans les couches éduquées du Caire de l'entre-deux-guerres. L'éditeur en lisière des deux mondes sait jouer avec les codes anciens du genre comme avec les nouvelles normes de l'édition, dans un contexte d'émergence de l'idée de culture populaire (folklore), et embrasse au texte édité ses propres quatrains dont beaucoup passeraient inaperçus sans l'adjuvant de l'analyse lexicométrique. En cette *madīḥa* imprimée circulent deux souffles qui rarement se fondent. Inversement, succède à l'ouverture du manuscrit et de la performance vers les formes artistiques et les valeurs populaires, un accent instamment porté sur des questions religieuses liées à la foi, l'adoration des faux dieux et idoles, et l'apostasie. Il serait exagéré de parler de clôture du texte : plutôt un déplacement d'accent qui est sensible à la fréquentation assidue des différentes versions de cette tradition (au sens de P. Zumthor).

32. Larcher, 2003, p. 18.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Il faut bien conclure, dans ce cas précis, que la tradition du conteur et par le conteur est respectueuse de l'intégrité de son objet, alors que la tradition par l'édition conduisit dans l'entre-deux-guerres à sa transformation en folklore. Cette opposition dépasse largement celle de l'oralité et de la scripturalité : si la tradition du conteur trouve sa fin dans la performance orale, notamment lors des pèlerinages[33], elle repose sur la lecture du manuscrit par un homme de religion pour le conteur illettré qui mémorise ainsi le texte. Cette transmission dans un contexte d'oralité « seconde », qui suppose un retour au texte à chaque nouvelle génération, et l'intervention d'un lettré pour contrôler l'apprentissage, explique sans doute le caractère assez limité de la novation orale des performances. Transmission fidèle, donc, parce qu'elle vient régulièrement se recharger au texte légitime et n'offre la possibilité d'être pérennisées qu'à certaines des innovations de la performance, dans une proportion et sur un mode qu'il reste encore à déterminer.

Quant à l'édition, elle abstrait la tradition de sa chaîne de transmission orale-écrite, comme des usages sociaux et de la réception créatrice qui lui donnaient sens dans la performance du conteur. Elle en fait un objet folklorique, rangé d'autorité sous la catégorie de la littérature populaire. Ce n'est pas tant le fait même de la scripturalité qui importe, car la transmission a toujours mis en jeu l'écrit, que les normes nouvelles dont elle est le véhicule et le produit : d'un côté, une distinction plus claire entre les domaines de l'oral et de l'écrit, de l'autre une différence entre le dialecte et la langue arabe classique. Il n'est donc guère de sens à prétendre distinguer, à la période et dans l'aire géographique qui nous intéressent, oralité et scripturalité, culture populaire et culture savante, folklore et expressions artistiques légitimes, mais au contraire, il s'agit d'explorer les horizons mêlés de l'oralité seconde qui trame de part en part les sociétés de culture moyen-orientale, où se nouent les mille et une interactions possibles de la parole et la lettre.

L'édition achève la tradition, certes, mais peut ainsi ouvrir, dans le meilleur des cas, de nouveaux possibles, ce que ne permettait peut-être plus la transmission orale en passe de s'exténuer, alors que son dernier conteur quittera bientôt cette terre. Mais qui lira jamais ce *Kanz al-ṭamīn* édité en 1923 ? Pour qu'une tradition ne disparaisse point, il ne semble guère y avoir d'alternative au dilemme de la continuité de la transmission vivante au sein d'une communauté, ou de sa transformation en littérature populaire (*Roman de Baybars*, *Mille et Une Nuits*), parfois élevée au rang de mythe fondateur (*Iliade* et *Odyssée*, chansons de geste médiévales), diffusée auprès d'un lectorat plus vaste et détaché, et qui peut servir à féconder la production artistique (pensons à la sublimation du folklore copte dans *Rāma wa-l-tinnīn* d'Edwār al-Ḫarrāṭ). La forme de scripturalité *sui generis* que représente l'édition signifie donc à la fois stabilisation de la tradition et condition de sa remise en cause et son dépassement[34]. L'éditeur eût-il

33. Mayeur-Jaouen, 2005.

34. Goody, 1979, p. 101. L'opposition entre oralité et scripturalité vaut sans doute pour le Proche-Orient ancien qui est l'objet principal de cette œuvre, mais il est sans doute hasardeux de l'appliquer telle quelle aux époques et dans les espaces qui nous intéressent. Pour autant, leur intérêt critique concernant l'anthropologie structuraliste demeure d'actualité.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

simplement reproduit l'exact texte du manuscrit, en eût-il réalisé un simple fac-similé, que le simple changement de *medium* aurait déjà remis en cause la tradition en frayant une nouvelle voie à sa transmission et sa réception, car c'était dans la plénitude de la performance, dans la relation du conteur et de ses auditeurs, que la *madīḥa* existait.

Il est bien des manières d'être fidèle, bien des manières d'être infidèle : qui du conteur, qui n'a pas réussi à trouver de successeur et qui laisse mourir son art, ou de l'éditeur, qui a produit une belle infidèle pour sauver un folklore copte qu'il pensait voué à disparaître, fut en définitive le fidèle ? Plus fondamentalement, faut-il laisser s'évanouir des traditions ? C'est désormais à chacun de se forger ses opinions propres.

Bibliographie

Instruments de travail

Badawi, El-Said & Hinds, Martin, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Librairie du Liban, Beyrouth, 1986.

Sources

Ǧirǧīs, Murqus (éd.), *al-Kanz al-ṯamīn fī maḏḥ al-anbiyāʾ wa-l-šuhadāʾ wa-l-qiddīsīn*, vol. 2, al-Maktaba al-ǧadīda, Le Caire, 1923.

Consultable en ligne : http://copticlibrary.blogspot.fr/2011/05/1890.html

Études

Blau, Joshua, « Hyper-Correction and Hypo-Correction (Half-Correction) in Pseudo-Correct Features », *Le Muséon* 76, 1963, p. 363-367 ; *Studies in Middle Arabic and Its Judaeo-Arabic Variety*, The Magnes Press & The Hebrew University Press, Jérusalem, 1988, p. 306-310.

Blau, Joshua, *On Pseudo-Corrections in Some Semitic Languages*, The Israel Academy of Sciences and Humanities, Jérusalem, 1970.

Cachia, Pierre, *Popular Narrative Ballads of Modern Egypt*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

Chartier, Roger, « Du livre au lire », *Sociologie de la communication* 1, 1, 1997, p. 271-290.

Chartier, Roger, « Culture écrite et littérature à l'âge moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 4-5, 56e année, 2001, p. 783-802.

Coussonnet, Patrice, *Pensée mythique, idéologie et aspirations sociales dans un conte des Mille et Une Nuits. Le récit d'Ali du Caire*, CAI 13, Ifao, Le Caire, 1989.

Gabry-Thienpont, Séverine, « Dire ou chanter les chants coptes en Égypte contemporaine » *in* Ramaut-Chevassus, Béatrice et Damon-Guillot, Anne (éd.), *Dire/chanter : passages. Études musicologiques, ethnomusicologiques et poétiques (xxe et xxie siècles)*, Publications Universitaires de Saint-Etienne, collection « Musicologie », 2014, p. 273-289.

Garcin, Jean-Claude, *Pour une lecture historique des « Mille et Une Nuits »*, Actes Sud, Arles, 2013.

Goody, Jack, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Herzog, Thomas, « La *sîrat Baybars*, histoire d'un texte » *in* Garcin, Jean-Claude (éd.), *Lectures du roman de Baybars*, Parenthèses/Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, Marseille, 2003a, p. 31-60.

Herzog, Thomas, « ʿUṯmān dans la *Sīrat Baybars* : un héros picaresque ? » in *Oriente Moderno* 22 (83), 2, *Studies on Arabic Epics*, 2003b, p. 453-463.

Kouloughli, Djamel Eddine, « Le texte arabe du *Roman de Baybars* : premier survol du corpus électronique », *Arabica* 51, 1, 2, 2004, p. 121-143.

Lentin, Jérôme, « Variétés d'arabe dans des manuscrits syriens du *Roman de Baybars* et histoire du texte » *in* Garcin, Jean-Claude (éd.), *Lectures du roman de Baybars*, Parenthèses/Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, Marseille, 2003, p. 91-111.

Lord, Albert Bates, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1960.

Lord, Albert Bates, *Epic Singers and Oral Traditions*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.

Lyons, Martin, *The Arabian Epic. Heroic and Oral Story-Telling*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Mayeur-Jaouen, Catherine, *Pèlerinages d'Égypte. Histoire de la piété copte et musulmane, XV^e^-XX^e^ siècles*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2005.

Reynolds, Dwight, *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*, Cornell University Press, Ithaca, 1995.

Shils, Edward, « Tradition », *Comparative Studies in Society and History* 13, 2, 1971, p. 122-159.

Sittātī, ʿIṣām, *Muqaddima fī al-fulklūr al-qibṭī*, al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Le Caire, 2010.

Vansina, Jan, *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*, Penguin, New York, 1973.

Vansina, Jan, *Oral Tradition as History*, Currey, Londres, 1985.

Wachtel, Nathan, « La vision des vaincus : la conquête espagnole dans le folklore indigène », *Annales. Économies, sociétés, civilisations* 3, 22^e^ année, 1967, p. 554-585.

Wachtel, Nathan, *Le retour des ancêtres. Les Indiens Urus de Bolivie, XX^e^-XVI^e^ siècle : essai d'histoire régressive*, Gallimard, Paris, 1990.

Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris, 1972.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net