

Mahvash GHAVIMI

Molière et la genèse de l'art dramatique en Iran

Molière est, sans doute, l'auteur français le mieux connu en Iran et sa grande réputation ne date pas de notre génération. Directeur de troupe, acteur, auteur et metteur en scène, il atteignit un tel degré de perfection dans son art que son œuvre servit de modèle voire de source d'inspiration aux dramaturges français et européens. Or, l'influence et la portée de cette œuvre se révèlent également primordiales pour la genèse du théâtre moderne en Iran.

Rappelons tout d'abord que notre pays jouissait, dans l'antiquité, d'une brillante production littéraire et artistique où le théâtre jouait son rôle de plein droit¹. Les rares traces qui nous en restent aujourd'hui témoignent de l'intérêt et du prestige de ce genre qui était en parfait accord avec les dogmes et les croyances de l'époque. Bahâr, grand poète contemporain, affirme à ce propos:

«Parmi les caractéristiques des religions aryennes et plus spécifiquement des religions anciennes comme zoroastrisme, brahmanisme, bouddhisme, culte du soleil et manichéisme, on peut signaler la danse, la

1. Cf. Djannati-ye 'Atâyi, A. *Bonyād-e Nemāyesh dar Iran*, Mihaan, Téhéran, 1333, pp.2 à 27.

musique, divers sports et jeux»².

Après l'avènement de l'Islam, l'art dramatique iranien évolue dans des directions différentes. Le théâtre "sérieux" se présente sous forme de *ta'ziya*, sorte de mystère médiéval célébrant le deuil de l'Imâm Ḥusayn et de ses fidèles lors de la bataille de Kerbalā. Le *ta'ziya*, étroitement lié au culte, procure presque toujours une extraordinaire émotion non seulement aux spectateurs chi'ites mais également à la plupart des Européens, qui l'ont parfois comparé aux "plus puissantes tragédies"³. La comédie traditionnelle comprend, d'une part, certains jeux à caractère religieux⁴ et, d'autre part, des farces représentées pendant les mariages, les fêtes, les réceptions, et rejoignant par là la danse et la musique folkloriques. A ces genres populaires, il convient d'ajouter les bouffonneries de cour, accompagnées souvent de paroles satiriques. Telle était, en résumé, la situation du théâtre iranien jusqu'à une époque fort récente.

A la fin du XIX^e siècle, cependant, la traduction et la représentation des pièces étrangères – parmi lesquelles une place de choix était réservée à celles de Molière – donnèrent naissance à notre théâtre moderne. Selon Ariyan-pur, «le théâtre, au sens occidental du terme, naquit en Iran vers 1849 avec l'inauguration du Dār-al-fonūn et la traduction des comédies de Molière»⁵. Était-ce parce que les Iraniens considéraient que, parmi les Occidentaux, les Français avaient une vision du monde et une pensée plus proches des leurs et que, par conséquent, leurs œuvres passeraient plus facilement la rampe? Ou plutôt grâce à la connaissance qu'avaient les intellectuels de l'époque de la langue française?

Ces deux facteurs ont assurément joué un rôle. Mais il y a, à côté de ces considérations générales, la comédie véritablement universelle de Molière: ces personnages qui appartiennent à toutes les époques et à tous les pays, ces situations qui se

2. Bahār cité par 'Atāyi, *Ibid.*, p.28.

3. Cf. Kamyabi Mask, A. «Le théâtre en Iran» in *Luqmān*, VIII, 1, Téhéran (1991-92), p.81.

4. 'Arusi-ye *Qoreysh*, *Amir Teymur*, *Vāli-ye Shām*, etc.

5. Az *Ṣabā tā Nimā*, Téhéran, Zavvār, 4^eéd., 1372, 1/336.

reproduisent et se répètent en tous lieux, et les procédés comiques qui ont un impact sur tous les spectateurs, quelque soit leur niveau social et culturel.

Toujours est-il que la première pièce étrangère, traduite et jouée en Iran dans l'amphithéâtre du Dār-al-fonūn, fut le *Misanthrope*. Le choix de cette comédie, plus spirituelle et moins franchement comique que les autres pièces de Molière, semble aujourd'hui plutôt surprenant. En effet, si cette pièce profonde et déconcertante ravit les connaisseurs, elle n'a pas toujours eu, en France même, la faveur du grand public⁶. Il serait flatteur de supposer qu'un tel choix s'explique par l'appréciation profonde du génie moliéresque, son art du portrait, sa peinture de la réalité sociale, la finesse de ses procédés comiques. Toutefois, il est plus probable que cette prédication découle de l'atmosphère dominante de l'époque: la satire contenue dans le *Misanthrope* ne pouvait en rien viser les spectateurs iraniens et sous le règne despotique de Nāsir al-Din Shah, la prudence recommandait la représentation d'une pièce qui ne comporte point de critique morale ou sociale. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Molière devint vite à la mode et d'autres traductions et représentations suivirent cette première tentative: *Le médecin malgré lui*, *L'Etourdi*, *L'Avare*, le *Bourgeois Gentilhomme*, le *Mariage Forcé*... Il n'est pas sans intérêt de noter que malgré la diversité de leur valeur littéraire et leur degré de beauté et de fidélité, ces traductions manifestent toutes le souci des traducteurs d'ajouter une certaine "couleur locale" aux pièces. Ainsi dans l'une des meilleures traductions de l'époque, effectuée probablement par Mirzā Ḥabib-e Eṣfahāni, les personnages portent des prénoms iraniens: Alceste est appelé *Mūnes*; Philinte, *Nāseh*; Célimène, *Fatīneh*, etc. De plus, le traducteur a plus ou moins modifié les caractères et les attitudes des protagonistes et "embelli" l'œuvre en la parsemant de vers ou de strophes de grands poètes iraniens. D'ailleurs, beaucoup de pièces de Molière ont été si librement traduites que l'on peut davantage parler d'«adaptation» que de «traduction». Un coup d'œil rapide sur les titres des premières pièces écrites par les dramaturges iraniens nous assure également

6. Cf. Pierre Voltz, *La comédie*, Paris, col. U. A. Colin, 1964, p.79.

de l'évidente influence du génie français: chaque titre évoque explicitement l'une des comédies de Molière: *L'histoire d'un Avare* (l'*Avare*), *Hādji Riyāyi Khan ou le Tartuffe d'Orient* (*Tartuffe*), *Un Hādji moderne* (le *Bourgeois Gentilhomme*), *Le mariage de Djenāb-e Mirzā* (le *Mariage Forcé*), *La fable de M. Jourdain*, *de l'herboriste et du derviche Mosta'li shah*, le *magicien* (*Tartuffe*, le *Bourgeois Gentilhomme*), etc.

Aussi Molière se trouve-t-il aux sources de notre nouvel art dramatique. Son œuvre a non seulement attisé le goût du théâtre moderne chez les Iraniens, mais elle a également servi de stimulus, de modèle. Les comédies iraniennes sont-elles donc de pâles imitations de la dramaturgie moliéresque? Quelle est la part d'originalité des premiers auteurs dramatiques iraniens? Quel fragment de l'immense héritage du Maître a davantage fasciné ses lointains disciples et les a mieux incités à passer, à leur tour, à la créativité? Notre ambition n'est certes pas d'apporter des réponses catégoriques à de telles questions mais bien plutôt d'analyser dans cette optique quelques pièces datant de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, en signalant à chaque fois les raisons de notre choix.

Parmi ces pièces nous devons, de prime abord, signaler *l'Histoire d'un Avare*⁷ (1852), le chef-d'œuvre de Mirzā Fath-'Ali Akhundzādeh (1812-1879), connu sous le nom d'Akhoundov⁸. Cet Azerbaïdjanais, qui rédigea toutes ses pièces en langue turque, est en réalité le premier dramaturge iranien⁹ et le précurseur de notre nouveau théâtre national. Homme de goût

7. *Sargozašt-e mard-e xasis yā Hādji Qarā*.

8. «Le surnom d'Akhoundov lui a été attribué ces dernières années par les auteurs et critiques russes et caucasiens alors que Mirzā, lui-même, signait Mirzā Fath-'Ali Akhundzādeh toutes ses œuvres écrites en persan, arabe, russe ou turc», signale Djamshid Malek-pur, cf. *Adabiyāt-e Namāyeshi dar Iran*, Tus, 1363, 1/128.

9. «Malgré son long séjour en Russie, Akhundzādeh se considérait Iranien et écrivait à ce propos: 'Quoiqu'apparemment turc, je suis d'origine persane (...) Mon désir le plus profond est de faire admettre aux Iraniens que nous sommes les descendants des Perses et que notre patrie est la Perse (...) Notre mérite serait de rendre hommage à notre magnifique terre natale'», cité par Malek-pur, *Ibid.*, p.130.

cultivé, progressiste, nationaliste et anti-conformiste, Akhundzādeh se familiarisa lors de son séjour à Tblissi avec les œuvres de Gogol, Pouchkine, Shakespeare et surtout Molière et traduisit en turc quelques pièces de ces dramaturges qu'il mit lui-même en scène. L'ensemble de sa production littéraire témoigne de sa volonté de réconcilier l'art et la vie, d'instruire et d'édifier le peuple par l'intermédiaire d'une méthode simple et d'un langage accessible à tous. Akhundzādeh composa six comédies¹⁰ dont certaines, représentées, furent couronnées de succès et toutes, rapidement traduites en russe puis en persan et en français. Parmi elles, l'*Histoire d'un Avare ou Hādji Qarā*, occupe une place à part. Toutefois avant de parler en détail de cette pièce, il nous semble indispensable d'en présenter un bref résumé:

Haydar Bey, fiancé depuis deux ans ne peut, faute d'argent, se marier. Avec ses amis, il décide de faire un commerce illégal et s'adresse à Hādji Qarā pour lui emprunter une somme assez importante. Celui-ci, cédant à l'appât du gain, propose de se joindre aux *beys*: ils iront tous à Tabriz, rapporteront des étoffes qu'ils vendront avec un fort bénéfice. Sur le chemin du retour, Hādji est arrêté par les gendarmes tandis que Haydar Bey et ses amis arrivent sains et saufs à leur destination. La marchandise vendue, Haydar Bey se marie. Le lendemain du mariage, les autorités locales surgissent en plein milieu des fêtes, entraînant Hādji accusé de brigandage. Toute l'aventure leur est enfin révélée; mais sous la promesse de Hādji et l'insistance de la mariée, qui garantit que Haydar n'enfreindra plus les lois, les coupables sont pardonnés et tout se termine bien.

La pièce se répartit en cinq actes et son sujet, comme celui de la plupart des comédies classiques, est l'amour contrarié; le manque d'argent constitue l'obstacle principal, "le nœud" de la pièce. Les personnages appartiennent à une couche sociale moyenne et le dénouement est heureux. Le style d'Akhundzādeh est réaliste sans grandiloquence, affectation ni emphase. La composition de la pièce paraît solide, l'auteur s'est soucié de peindre d'après nature et de nous proposer un tableau des mœurs, coutumes,

10. *Tamtilāt* ; un ensemble de cinq pièces (1849-1852) plus une autre écrite en 1855.

caractères et problèmes sociaux. Ce sont là des particularités qui nous permettent d'assimiler cette pièce au chef-d'œuvre de Molière. D'ailleurs, le titre choisi par Akhundzādeh semble inciter à un tel rapprochement bien qu'en réalité son *Histoire d'un avare* traite de l'avarice autant que de la vantardise, de la franchise, de la marginalité des personnages. Evidemment l'intelligence, la spontanéité et la hardiesse de certains protagonistes (par exemple Ḥaydar Bey et sa fiancée) les apparentent à ceux du génie français et pour faire rire le spectateur, Akhundzādeh recourt volontiers aux procédés les plus connus et les plus fréquemment illustrés par Molière: comique de caractère (voir l'acte II, le dialogue de Ḥād̄jī avec sa femme)¹¹, comique d'incompréhension (acte I, dialogue de Ḥaydar Bey et Sonā Khānum), comique de gestes (acte III, les gestes d'Ohān et de Serkez), comique de situation (acte V, l'évanouissement de Ḥād̄jī), comique d'interruption (acte I, le dialogue de Ḥaydar et de Sonā Khānum), comique de répétition (la fin du même dialogue), quiproquos (acte III en entier), etc. Par ailleurs, l'intervention d'événements imprévus (acte II, la préparation de l'attaque), les coups de théâtre ou les renversements de situation (acte II, les répliques contradictoires de Ḥād̄jī face à As̄gār et Ḥaydar; et acte III, le changement d'attitude d'Ohān et de Serkez), l'agrément de la musique et de la danse (acte V) et le dénouement "miraculeusement" heureux de la pièce, sont les astuces du métier auxquelles Akhundzādeh s'est sans doute initié à l'école de Molière.

Pourtant l'*Histoire d'un Avare* est loin d'être une médiocre imitation de la pièce du Maître. Akhundzādeh, tout en puisant son sujet et ses procédés comiques dans l'œuvre moliéresque, apporte une grande part d'originalité, de fraîcheur et de hardiesse dans la composition de sa comédie et sa peinture des personnages. Tout d'abord, sur le plan technique il semble suivre davantage Shakespeare (ou Victor Hugo) que Molière. En effet l'auteur ne se soumet guère aux règles du théâtre classique. Si l'unité d'action – ou plutôt "d'ensemble" comme le dirait Hugo –

11. La pièce n'étant pas divisée en scène, nous nous voyons dans l'obligation de signaler seulement les actes.

est respectée dans son œuvre, les deux autres unités de temps et de lieu sont volontairement écartées. Non seulement le déroulement de l'action dépasse largement les 24 heures – l'action se déroule en 25 jours – mais de plus, chaque acte se passe en un lieu différent: le premier sous un marronnier devant la cabane de Ḥaydar Bey, le second chez Ḥād̄jī, le troisième sur la rive de l'Araxe, le quatrième dans la vallée de Khunāshin et le dernier devant une tonnelle. Certains actes, d'ailleurs, se composent de deux tableaux: l'acte II par exemple, se déroule d'abord dans le magasin de Ḥād̄jī puis à l'intérieur de sa maison; le changement de décor s'opère ainsi au beau milieu de l'acte.

Voici, en résumé, les indications scéniques de l'acte III qui nous permettent également de remarquer que la vraisemblance au sens strict du terme ne peut, dans cette pièce, être parfaitement respectée:

«L'acte III se passe sur les rives d'Aras (...) on entend l'écho de la rivière. Il fait nuit, il y a beaucoup de brouillard, des éclairs illuminent parfois la scène. Les *beys* descendent vers le rivage, se mettent à crier pour attirer l'attention des cosaques. Ceux-ci y descendent par groupes de trois à quatre (...) les *beys* et Ḥād̄jī se jettent à l'eau, le cheval de Ḥād̄jī fait un faux pas et son cavalier tombe dans l'eau, le courant l'emporte, il se heurte à une branche de saule (...) et la tient fermement (...) As̄gar Bey accourt avec une corde à laquelle Ḥaydar Bey fait une boucle qu'il lance. La corde se noue autour du cou de Ḥād̄jī, il la saisit des deux mains. Ḥaydar Bey tire la corde par l'autre bout. Ḥād̄jī atteint enfin le rivage: il a failli s'étrangler. Il se tient debout. L'eau ruisselle de ses vêtements».

Comme on le constate aisément, "l'élément spectaculaire" prend ici une importance singulière et nous rappelle davantage le mélodrame que la comédie.

Il faut, d'autre part, signaler que les personnages de l'*Histoire d'un Avare* ont des caractères bien plus complexes que les protagonistes de Molière. Tandis que le dramaturge français se complait à insister sur une particularité chez chacun d'eux jusqu'à en faire des caricatures d'avarice, de vanité, de préciosité ou d'hypocrisie, Akhundzādeh nous propose la variété et la complexité des êtres vivants. Harpagon n'est qu'un avare de sorte que son amour même ne reflète et ne secrète que son avarice. Par contre Ḥād̄ji Qarā est revêtu de multiples défauts: il est menteur,

avare, vaniteux, poltron, parfois sot à force d'effroi (voir acte III). Toutefois il ne manque pas de qualités: il possède une certaine intelligence, de la jovialité et du bon sens; il est prompt à la répartie, connaît la société de son temps, sait profiter des occasions, se démène pour atteindre ses buts... Bref, c'est un individu comme on en rencontre tant dans la vie réelle.

De même la figure de Ḥaydar Bey est plus saillante, aux contours plus fins, que celle de la plupart des protagonistes de Molière. Descendant d'une famille noble, il incarne la faillite de la féodalité réduite au brigandage et à la fraude, faute de pouvoir se consacrer à un métier ou à un commerce légal. Ce *bey* passéiste et désœuvré paraît incapable de trouver le moyen de gagner sa vie et d'assurer son avenir. Avec son courage, sa loyauté et sa sincérité, Ḥaydar passe pourtant pour un personnage sympathique et il nous semble que l'auteur l'a calqué sur un modèle bien ancré dans la littérature persane, celui du brigand généreux, *'ayyār*. Quant aux personnages secondaires, rappelons simplement qu'il n'y a aucune exagération dans la peinture de leur caractère.

Ce qu'il faut noter en dernier lieu, c'est la critique sociale et économique que contient implicitement la pièce. En fait, le dialogue du début de l'acte I (les plaintes de Ḥaydar Bey), les monologues de Ḥādji (l'acte II) ainsi que l'ensemble des péripéties nous offrent un tableau sombre mais assez complet de la situation de l'Azerbaïdjan à l'époque. L'injustice, la férocité, l'insécurité et l'hypocrisie prédominent dans cette région où les représentants du gouvernement russe se sont alliés aux autorités locales pour opprimer les indigènes. Certes, la satire mordante de l'auteur vise avant tout ces deux catégories, mais ses réflexions profondes se reflètent également dans la pièce. Akhundzādeh y fait nettement allusion aux origines, aux racines du mal: la cupidité et la malignité de certains commerçants, l'inertie et la désinvolture des *beys*, la servilité des gendarmes. En somme, la corruption se répand à tous les niveaux et les personnages qui jouissent au moins d'un bon sens populaire n'ont aucune autorité, nul droit à la parole.

A constater tant de travers et de défauts chez ses contemporains, Akhundzādeh ne s'abandonne pourtant pas au pessimisme.

C'est en faisant rire son spectateur qu'il cherche à le détourner des vices, à l'orienter vers la vertu, bref à l'édifier. Aussi mérite-t-il bien le surnom de "Molière de l'Orient" qu'on lui avait octroyé de son vivant, et ses œuvres peuvent, même aujourd'hui, être goûtées, appréciées et se révéler souveraines.

On ne peut point en dire autant du deuxième dramaturge que nous avons choisi. Mirzā Aqā Tabrizi occupe pourtant une place qui ne prête guère à discussion dans la mesure où il est le premier Iranien à avoir composé des pièces en langue persane. Tabrizi, d'après ses propres déclarations, avait appris le français et le russe dès l'enfance, voyagé en Iraq et en Turquie, et était secrétaire à l'ambassade de France en Iran¹². Ayant lu et apprécié les pièces d'Akhundzādeh, il avait l'intention de les traduire en persan. Mais, renonçant vite à ce projet, il se proposa d'imiter le célèbre dramaturge. Vers 1870, il rédigea trois pièces¹³ dans «l'intention de faire connaître l'art dramatique en Iran et pour que ses œuvres servent de modèles».¹⁴

La meilleure de ces pièces, selon le jugement d'Akhundzādeh à qui l'auteur les avait envoyées, est *Le gouvernement de Zamān-Khān à Borudjerd*¹⁵ dont voici le résumé:

Zamān-Khān, devenu gouverneur de Borūdjerd en 1820, cherche à se faire passer pour un homme bon et juste afin de mieux piller, plus tard, le peuple. Il interdit tous les commerces illégaux, mais Vārtānūs, l'Arménien qui fabrique du vin, graisse la patte du préfet et parvient à continuer son commerce. Quelques mois plus tard Zamān-Khān se plaint de manquer d'argent et ordonne au préfet de trouver le moyen d'y remédier. Celui-ci consulte le sergent et ils imaginent un stratagème plein de malice: ils obligeront Kowkab – une femme de mauvaise vie – à tromper son ancien amant, Ḥādji Radjab, et à lui soustraire une somme importante qu'elle remettra aux autorités. Kowkab consent sans discuter et invite Ḥādji Radjab. Lors de leur entrevue, les soldats les surprennent et Ḥādji Radjab se trouve

12. Cf. Ariyan-pur, *op.cit.*, p.359.

13. Deux autres pièces de Mirzā Tabrizi ont été retrouvées plus tard; elles datent probablement de 1874.

14. Mirzā Aqā Tabrizi, cité par Ariyan-pur, *Ibid.*, p.359.

15. *Ṭariqe-ye ḥokumat-e Zamān-khān dar Borudjerd*.

dans l'obligation de verser la somme voulue qui sera finalement transmise à Zamān - Khān. Il donne aussi des pots-de-vin au préfet et au sergent.

Bien que la pièce comporte certains aspects comiques – l'imitation de l'accent des Arméniens parlant persan, les gestes burlesques de Vārtānūs à l'acte I, le comique de contraste à la fin de l'acte II, et l'extravagance comique des conseils des courtisans au début de l'acte II – son étude attentive dévoile surtout ses carences et défauts.

1. Aucune leçon morale explicite ne se dégage de la pièce; les personnages mesquins et antipathiques parviennent à leur fin; et leurs victimes, à peine plus sympathiques, ne protestent ni ne se révoltent. Or si leur résignation souligne l'injustice sociale, leur situation semble sans issue.

2. La plupart des caractères sont sans épaisseur; le gouverneur et ses serviteurs sont avides et rusés, mais ces particularités ne semblent pas ingénieusement mises en relief et ne prêtent pratiquement pas à rire.

3. Le dénouement de la pièce laisse le spectateur assez perplexe, car cette soi-disant comédie se termine en queue de poisson. En effet, si la combine du préfet et du sergent contraint Ḥādji Radjab à payer la somme, on ne sait ce qu'il advient de ce personnage et de ses amours avec Kowkab. Cela va à l'encontre de la comédie dont la fin heureuse laisse prévoir l'avenir des héros.

Toutefois, le défaut essentiel de la pièce réside dans la parfaite négligence des lois les plus élémentaires de la technique dramatique. Tabrizi avait-il jamais réfléchi à la question, ou même assisté à une représentation¹⁶? Sa comédie, en tout cas, ne prête guère à une mise en scène. Non seulement les unités classiques ne sont pas respectées mais de surcroît certaines réactions ou idées des personnages ne peuvent être déduites de l'intrigue ourdie alors même qu'elles sont primordiales pour la compréhension de la pièce. À l'acte III, par exemple, «Kowkab, qui se trouve seule

16. La question ne doit point étonner. Akhundzādeh se l'était déjà posée. On lit dans sa lettre adressée à Tabrizi, la description de ce qu'est un théâtre et une scène. Cf. Malek-pur, *op. cit.*, p.179.

dans sa chambre, prend la plume et écrit une lettre à Hādji Radjab». Le contenu de son message est clairement signalé par l'auteur, pourtant cette lettre ne sera lue à haute voix ni par elle ni par aucun autre personnage. Il en va de même pour la réponse que Radjab lui envoie et les autres lettres échangées pendant cet acte. Comment donc le spectateur doit-il être mis au courant de ce que l'auteur veut par là signifier?

Par ailleurs, il nous semble qu'aucun réalisateur ne pourrait, au théâtre, suivre les indications scéniques de Tabrizi. A l'acte IV par exemple, il faudrait d'abord montrer Hādji Radjab chez lui, en train de se préparer pour aller chez Kowkab, la maison de celle-ci, la cour et le salon. Puis il faudrait montrer que c'est le lendemain; Hādji Radjab prendrait un bain, se rendrait à sa boutique; son commis irait chez Kowkab lui donner la bourse, reviendrait auprès de Radjab. Le domestique de Kowkab remettrait la bourse au sergent qui irait chez le préfet pour la lui offrir. Puis la scène présenterait le palais du gouverneur et pour la troisième fois la boutique de Radjab. Toutes ces allées et venues se passent en un seul acte pendant lequel il faudrait représenter six lieux différents, éloignés les uns des autres et dont certains – le bain public par exemple – du point de vue de la mise en scène et de la bienséance, posent de sérieux problèmes.

Il semblerait donc que Tabrizi destinait ses pièces plutôt à la lecture qu'à la représentation. Son véritable but n'était pas de créer une œuvre dramatique mais de critiquer les vices et les imperfections de ses contemporains, ainsi que la situation sociale et politique de son temps; de montrer que la corruption régnait partout, à tous les niveaux et dans toutes les couches. Il cherchait à peindre, d'un ton sarcastique, la situation désastreuse du peuple sous le despotisme de Nāşir al-Din shah. Et son œuvre devait, comme il l'avait réclamé lui-même, émouvoir, éveiller et édifier le lecteur et propager des idées qui serviraient de base au progrès de la nation et du pays.

Les fondements de l'art dramatique ainsi posés plus ou moins ingénieusement, d'autres comédies ont été écrites par des Iraniens surtout après l'institution de la monarchie constitutionnelle et l'ouverture des salles de spectacle. Dans le sillage

de Tabrizi, les auteurs se contentaient d'abord de composer des pièces – ou plutôt des “dialogues” qui n'étaient guère destinés à la scène mais à la lecture – pour exprimer leurs opinions et points de vue politiques, pour critiquer la situation du pays et les principes administratifs et sociaux. Mais la formation de troupes telles que *sherkat-e Farhang*, *comedi-ye Iran*, *comedi-ye Akhavanān*, *Irān-e djavān*, etc. incitèrent bientôt les auteurs à produire en vue de représentations. Les meilleures comédies de cette première génération de dramaturges, toujours fortement marqués par l'influence de Molière, serait selon Ariyan-pur, «celles de Mirzā Aḥmad-Khān-e Maḥmudi et *Dj'far Khān revient d'Europe*¹⁷ de Ḥasan Moqaddam»¹⁸.

Parmi les œuvres de Maḥmudi, notre attention fut particulièrement attirée par *Hādji Riyāyi – Khān ou le Tartuffe d'Orient*¹⁹ (1917) à cause, évidemment, du titre de la pièce. En voici un bref résumé:

La pièce commence par le monologue de Dorū-Bey, le valet qui se plaint de l'avarice, de l'hypocrisie et des prétentions de son maître Hādji qui veut apprendre la médecine. Le médecin – professeur de celui-ci arrive pour lui faire son cours. La pratique devant être jointe à la théorie, Dorū-Bey chargé de trouver un sous - alimenté va, au grand dépit de Hādji, chercher sa femme, la servante de la maison, qui n'a pas mangé depuis trois jours. Lorsque le médecin sort pour rendre visite au fils de Hādji, ce dernier reçoit un journaliste, fait étalage de sa propre charité, de sa modestie, de sa prodigalité envers les pauvres. Son confident et le journaliste confirment ses dires et louent sa grandeur d'âme bien qu'ils voient clair dans son jeu. Au milieu de cette conversation, le médecin entre et annonce l'agonie du fils de Hādji: il meurt de faim. Les remèdes et les regrets du père ne pourront sauver l'enfant. La mère lance alors une tirade contre l'hypocrisie.

Cette pièce, où l'action se trouve poussée à son point extrême de simplicité, et les unités de temps et de lieu parfaitement respectées, est parsemée de quelques scènes comiques dans

17. *Dja'far-khān az farang āmadeh*.

18. *Op.cit*, II/293.

19. *Hādji Riyāyi khān yā Tartuf-e šarqi*.

lesquelles on reconnaît aisément les procédés moliéresques. Le personnage de Ḥādji Riyāyi-Khān se veut, par ailleurs, ressemblant au “bourgeois gentilhomme” et au Tartuffe de Molière. Mais au contraire de ce que l'on constate chez le maître français, le Tartuffe oriental ne sait point cacher son jeu de sorte que toute sa famille et ses proches devinent aisément les motifs de ses actes et les dénoncent. D'ailleurs, il joue mieux le rôle du bourgeois gentilhomme: les scènes où il cherche à apprendre la médecine mais pose surtout des questions sur la manière non de “guérir” mais de “rendre malade”, révèlent son côté ridicule, sa bêtise et prêtent vraiment à rire. Inspiré probablement par Molière, Mahmudi se moque également du jargon des médecins et de leur ignorance.

Mais il est certain que l'habitude de la scène lui manque. En effet, certaines de ses indications, révélatrices de la mentalité des personnages, ne pourraient guère, au théâtre, être transmises au spectateur. Par exemple, au début de l'acte II, scène I, on lit:

«Dorū-Bey hésite à dire la vérité **car d'une part il a peur de Ḥādji et d'autre part, il souhaite sauver la vie de sa femme**»²⁰.

Et un peu plus loin:

«Ḥādji, qui est très fâché, **pense punir violemment Dorū-Bey**»²¹.

Ou encore:

«Le médecin **croit que Ḥādji lui donnera cinq toumans pour chaque heure de cours**»²².

Certes, lors d'une mise en scène, de telles indications devraient être remplacées par de courtes phrases, sorte de monologues à haute voix des protagonistes.

Il nous faut signaler, d'autre part, que la pièce de Mahmudi est une satire, une satire virulente et personnelle. En fait, cette critique des hypocrites, des avarés et des arrivistes visait l'une des personnalités célèbres de l'époque et, à en croire les témoins, l'acteur qui jouait le rôle de Ḥādji lors de la première représentation avait un grimage qui accentuait sa ressemblance avec cette

20-22. C'est nous qui soulignons.

personnalité²³. De plus, le dénouement de la pièce ne permet point le rire: la mort d'un enfant sous-alimenté attriste le spectateur et va à l'encontre du principe même de la comédie, d'autant plus que cette catastrophe ne modifie pas l'attitude de Hādji qui, tout en se plaignant, continue à proférer ses mensonges. La peinture des personnages, celle de Hādji notamment, frôle l'extravagance et l'évocation de la misère du peuple, de la lâcheté des journalistes et de la bêtise des médecins ne provoque guère le franc rire mais un rire jaune. Bref, le *Tartuffe d'Orient* ne peut en rien rivaliser avec le chef-d'œuvre de Molière. Cette pièce témoigne cependant d'une des grandes tendances de la dramaturgie iranienne de l'époque: dans une atmosphère sociale étouffante et écrasante, devant le spectacle des injustices et des accablants, le théâtre a souvent servi d'arme entre les mains des auteurs. Et Maḥmudi, homme sensible, cultivé et progressiste qui s'intéressait à une réforme fondamentale à la fois morale et sociale, et s'était battu tout au long de sa vie contre les causes et les agents de corruption, incarne parfaitement cette tendance.

L'art dramatique devait parallèlement servir de moyen d'avertissement, de campagne contre l'ignorance, la superstition et les préjugés. Ce sont là des imperfections et des travers auxquels s'attaquera également Ḥasan Moqaddam. Or, avec son *Dja'far khān est revenu d'Europe*, il nous semble que la comédie iranienne trouve sa véritable voie en suivant plus strictement la consigne de Molière; celle de corriger les hommes non par des larmes mais par le rire.

Avant de parler de cette pièce nous nous permettons de rappeler que Moqaddam jouissait d'une connaissance étendue et approfondie de l'art et de la littérature européens, s'était penché sur l'histoire du théâtre et des techniques dramatiques, avait des idées libérales et révolutionnaires et rédigeait ses œuvres pour éclairer et édifier ses compatriotes. Cet écrivain réaliste avait observé attentivement sa société, l'avait comparée aux sociétés occidentales et cherché à comprendre et à signaler les causes de son inertie. Après avoir publié, en Iran et en France, une série

22. Cf. Ariyan-pur, *op.cit.*, II/259.

d'articles et de nouvelles--souvent sous le pseudonyme de Ali Noruz--, Moqaddam composa *Dja'far khān* (1922) qui fut accueilli avec un grand enthousiasme.

Dja'far khān, fils d'un riche bourgeois téhéranais, rentre au pays après une dizaine d'années passées en Europe. Sa mère lui a déjà choisi une épouse, sa cousine, Zinat, qui selon elle, est la femme idéale. Dja'far khān, qui a fait siennes les habitudes et les coutumes occidentales, arrive chez lui portant costume, faux-col et pochette, et tenant un chien en laisse. On assiste alors à la confrontation de deux modes de vie: les membres de la famille de Dja'far sont superstitieux, conformistes, faux dévots, ignorants; et le fils n'a saisi de la culture européenne que les futiles apparences. Tous ses gestes, paroles, attitudes et réactions choquent sa mère et surtout son oncle qui se résout à lui réapprendre à vivre dans la société iranienne. Dja'far khān, énervé, écœuré et choqué à son tour, décide finalement de quitter le pays. La pièce se termine par une scène bruyante et très animée où chacun cherche à dissuader Dja'far et où celui-ci se débat pour s'enfuir.

Au point de vue de la technique, de l'action et thème, *Dja'far khān* nous rappelle aisément les *Précieuses Ridicules* de Molière. Cette pièce, comme celle du grand dramaturge français, n'a qu'un acte divisé en 17 scènes et se déroule en un seul jour. Moqaddam n'a pas cherché à écrire une comédie classique et se propose surtout de faire rire le spectateur. L'intrigue est tenue, la structure bien solide et les caractères tournent volontiers à la charge. Et si l'on appelle "préciosité" le maniérisme exagéré dans la pensée et le langage, Dja'far khān est au fond un "précieux ridicule". La pièce de Moqaddam est pourtant une comédie de mœurs et de caractères solidement attachée aux réalités de son temps. L'auteur y souligne les travers de ses contemporains: la bizarrerie des opinions et des croyances de certaines familles iraniennes, l'ignorance des femmes, la prétention mal placée et l'aspect grotesque des soi-disants intellectuels revenus d'Europe.

Selon la mère de Dja'far, la femme idéale est celle qui saura faire le ménage, préparer les repas, mais surtout jeter des charmes et tirer l'horoscope. Ces deux dernières "qualités" sont

d'ailleurs d'une importance capitale puisque, dans cette famille, aucune décision ne peut être prise sans la consultation préalable de l'horoscope. Voyager, tomber malade et même les menus actes de la vie quotidienne comme se couper les ongles, mettre ses chaussettes, rire, prendre un bain, éplucher un concombre, sortir du salon... bref rien ne peut s'y effectuer sans prendre les augures. L'oncle de Dja'far symbolise la superstition, la fausse dévotion et le fanatisme. Voici les conseils qu'il donne à son neveu: «il faut se rincer la bouche après avoir bu des boissons alcooliques», «dans ce pays, il faut duper pour ne point être dupe», «il ne faut jamais avoir une opinion personnelle», «tu devras flatter les autorités pour obtenir un poste». Il affirme, par ailleurs, qu'à Téhéran on n'a besoin ni d'électricité, ni d'université, ni d'asile d'aliénés.

A ce fanatisme outré s'ajoute une méfiance mêlée d'envie envers les étrangers, surtout les occidentaux, et l'ignorance soupçonneuse des us et coutumes des Chrétiens qui «mangent la viande du singe et de l'ours», «confectionnent de l'alcool avec la peau des prêtres», «fabriquent des yeux artificiels qui voient mieux que nos propres yeux» et sont «plus méchants que le Malin lui-même».

A côté de personnes si méfiantes et si arriérées, Dja'far khān fait figure de snob, de sot précieux, qui n'a aucune notion de la culture étrangère ni de sa propre culture. Selon lui, il suffit pour être civilisé de s'habiller à l'européenne, d'envoyer sa carte de visite pour être reçu par sa mère, de tenir un chien en laisse, de parsemer ses répliques de mots étrangers ou de traduire mot à mot les expressions françaises. Il suffit surtout de mépriser sa propre culture et d'ignorer les règles rudimentaires de sa propre société. Ainsi Moqaddam s'attaque-t-il aux causes de la stagnation des Iraniens, mais critique également ses jeunes compatriotes qui se croient imprégnés d'une culture étrangère à laquelle ils n'ont pourtant rien compris.

Malgré ces réalités profondes et amères que reflète la pièce et qui troublèrent l'esprit de l'auteur jusqu'à la fin de sa vie²⁴,

24. Cf. Esmail Djamshidi, *Hasan Moqaddam wa Dja'far khān az farang āmadeh*, Téhéran, Nashr wa paksh-e ketāb, 2^eéd., 1357, p.30.

Dja'far khān est revenu d'Europe est une farce franche, car la peinture des caractères y est poussée à la caricature et Moqaddam jouit d'une verve comique irrésistible. Les plaisanteries, les calembours et les sous-entendus – qui ne sauraient pas toujours être délicats – abondent dans la pièce et y rejoignent les procédés traditionnels de la comédie, utilisés avec naturel et ingéniosité.

Cette ample caricature, sans rancune et sans fiel, se saisit de l'homme le plus prochain, le plus contemporain, le plus semblable au dramaturge et le jette dans le piège où celui-ci aurait pu tomber²⁵. Moqaddam taillait joyeusement dans le vif. C'est son époque qui lui livrait les personnages grotesques qu'il cherchait à caricaturer sous les yeux des spectateurs. De nos jours, cette pièce hautement bouffonne peut paraître invraisemblable. Pourtant, il y a là, derrière l'emportement et l'exagération comique, une peinture exacte des mœurs. En fait, Moqaddam était, par instinct et par réflexion, hostile aux snobs et aux fanatiques, souffrait du sous-développement de son pays et déplorait le conservatisme et l'absurdité du comportement de ses compatriotes. Aussi les a-t-il critiqués dans sa burlesque satire, et métamorphosés par son rire. Or, en même temps qu'il les faisait rire, il leur enseignait à voir et à réfléchir. La pièce sut plaire, charmer et instruire; et son triomphe fit de *Dja'far khān* le "type" même du jeune prétentieux snob et ridicule au point que son nom, comme celui d'Harpagon, de Tartuffe et d'Alceste, prit un sens symbolique. Ainsi, sans nulle prétention au chef-d'œuvre, sans aucune réputation de dramaturge à soutenir, en employant un langage familier et savoureux, Moqaddam créait-il, grâce à son *Dja'far khān*, la vraie comédie en Iran comme Molière l'avait créée en France avec ses *Précieuses Ridicules*.

A travers ces quelques exemples, pris assez arbitrairement dans la masse de la production comique de la première génération des dramaturges iraniens, on peut constater que l'immense héritage de Molière, propagé dans un lointain pays, ne fut point gaspillé. En effet, notre théâtre national, malgré certaines faiblesses,

25. Moqaddam lui-même avait vécu huit ans en Suisse et deux ans en Turquie, *Ibid.*, pp.6 à 8.

témoigne également de l'écllosion de chefs-d'œuvres et de l'apparition d'auteurs dramatiques qui pourraient à leur tour servir de modèles. Ne serait-il pas souhaitable que la voie tracée par ces maîtres soit suivie par notre jeune génération d'écrivains afin que le théâtre, art vivant et populaire, prenne son véritable essor?

