

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

**A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600**



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**LA «PÉRIODE MOLIÈRE»: DRAMATURGIE MOLIÉRESQUE ET SOCIÉTÉ
IRANIENNE AU TOURNANT DU XIX^e SIÈCLE**

par

ZOHREH RONASSI

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph.D.

Ottawa - Novembre 1996

Zohreh Ronassi, Ottawa, 1996.



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-23743-5

Remerciements

La rédaction de cette thèse a été rendue possible grâce à une bourse offerte par le Ministère des études supérieures de la République islamique de l'Iran.

Je tiens à remercier Madame Dominique Lafon, la directrice de cette thèse, dont les conseils et le soutien m'ont été d'une aide précieuse. Sans elle, cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Je voudrais également remercier mon mari et mes enfants qui m'ont appuyée durant les années de rédaction.

À mon père.

INTRODUCTION

Cette étude de l'histoire d'une influence a elle-même une histoire. À l'origine, on trouve un désir d'étudier un sujet qui soit en rapport avec la littérature de mon pays, l'Iran, tout en mettant à profit mes études en littérature française. La littérature comparée me permettait d'envisager une telle conciliation. Peu de genres littéraires autorisaient une comparaison entre la littérature occidentale et la littérature iranienne. Au fil de mes recherches, j'ai cependant découvert que certains critiques avaient établi une filiation entre Molière et les dramaturges iraniens du XIX^e siècle dont il n'existait, par ailleurs, aucune étude exhaustive. Je tenais mon sujet et, même si j'ignorais alors tout de la recherche, des méthodes à suivre, mon projet s'est lentement articulé autour de l'étude des modalités de l'influence moliéresque en Iran.

D'emblée, le sujet semblait paradoxal: pourquoi les auteurs iraniens du XIX^e siècle avaient-ils choisi Molière, un auteur du XVII^e, comme modèle d'une dramaturgie moderne? C'est pourtant au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle que les oeuvres de Molière sont introduites dans les pays du Proche-Orient¹. Des études décrivant ce phénomène ont déjà été menées. Dans «L'Islam»², R. Bencheneb a largement parlé de l'influence de Molière sur le théâtre libanais. Atia Abul Naga en cherche également les traces dans dans le

théâtre égyptien³. J. Malek Pour, pour sa part a relevé l'importance du dramaturge français en Turquie.

Ainsi, en Turquie, Shinai a traduit, dès 1813, *Le Médecin malgré lui*. Plus tard, en 1880-1882, Ahmad Vafigh Pacha, gouverneur de Bursa, a adapté en turc presque toute l'oeuvre de Molière. Après avoir rédigé ces traductions, il a fondé son propre théâtre; il a formé et a dirigé ses acteurs; il a encouragé des auteurs turcs de talent à écrire des pièces⁴.

Au Liban, en 1847, Maroun-An-Naqqach a présenté pour la première fois une adaptation de *L'Avare*. Ensuite, il a adapté au goût de la société libanaise de 1848 *L'Étourdi* et *Le Tartuffe*. Dans ces pièces, le nom des personnages et les lieux de l'action ont pris une couleur arabe. En Afrique, et plus précisément en Algérie et au Maroc, c'est seulement après la première guerre mondiale que le théâtre européen fait son apparition. L'introduction du théâtre européen en Iran est donc plus ancienne qu'au Maroc et en Algérie. Néanmoins aucun de ces pays ne s'est vu attribuer une «Période Molière».

Bien des critiques persans ont parlé de l'influence de Molière sur la dramaturgie iranienne. J. Malek Pour et Y. Arian Pour signalent la place considérable qu'occupe Molière dans la dramaturgie iranienne du XIX^e siècle. Non seulement ses oeuvres ont-elles été les premières pièces de théâtre européen

en Iran, elles ont également servi d'exemples aux dramaturges iraniens.

L'influence de Molière est en outre signalée dans le *Dictionnaire du théâtre* édité par Michel Corvin. La notice "Molière en Iran", signée F. Ghaffari indique que:

Akhundzâdeh est traduit en persan en 1874 et indirectement par lui l'esprit de Molière pénètre en Iran.[...] La première traduction persane, depuis le turc, du *Misanthrope* (*Mardomgoriz*) faite en vers par Mirzâ Habib Esfahani paraît à Constantinople en 1869. Celle-ci, bien que peu fidèle, est une très grande réussite, et, suivant la mode turque et arabe, les noms, les caractères, les situations et même les proverbes sont persanisés. En fait la société iranienne du XIX^e siècle ressemble étrangement à la société française du XVII^e, et grâce à l'esprit de Molière on peut critiquer les riches, les faux dévots et les mœurs du temps.[...] Les historiens du théâtre iranien parlent des années 1886-1913 comme de la Période Molière [...]⁵

Cette notice fournissait, outre un titre heureux, «la Période Molière», un cadre historique dont les limites méritaient examen, dans la mesure où elles n'étaient attestées, malgré les affirmations de F. Ghaffari, par aucun autre historien. Il me fallut donc, en un premier temps, rechercher les circonstances qui ont permis l'introduction de Molière en Iran. Cette introduction ne fut pas lente et progressive. Pour reprendre la formule du comparatiste Yves Chevrel, en Iran, comme dans les pays arabes, «l'art théâtral n'existe pas avant le milieu du XIX^e siècle, au moment de la rencontre brutale avec la culture européenne»⁶. En un premier temps s'imposait donc une étude des circonstances comme des causes de cette rencontre. La connaissance de la langue française et les récits

des voyageurs iraniens jetèrent les premiers jalons d'une admiration pour l'Europe qui fut à l'origine à la fois de la construction d'une salle de théâtre rivalisant avec les merveilles architecturales décrites par ces voyageurs, et des traductions en langue persane de certaines pièces du répertoire classique. Mais il n'en demeure pas moins que ce modèle européen devait composer avec une tradition théâtrale spécifiquement iranienne, comme le Tazieh, drame religieux, ou des farces populaires comme le Taghlid, le Tamacha. Une description de ces différentes pratiques s'imposait pour définir le contexte dans lequel s'inscrivait l'introduction de la dramaturgie européenne; contexte qui joua comme contre-épreuve, mais autorisa certaines libertés avec la dramaturgie classique en la libérant, sous le biais de l'adaptation, des contraintes dramaturgiques d'une époque révolue. Car les auteurs de cette période prirent de grandes libertés avec les théories classiques, ignorées du public iranien, aussi cultivé fût-il. Il s'agissait donc de définir les termes d'un compromis qui tentait d'allier une tradition locale à une européanisation du théâtre, telle que la souhaitaient des intellectuels soucieux de mettre en brèche le despotisme du pouvoir politique. Sur le plan formel, ce compromis, on le verra, relève moins de l'hybridation de codes culturels, définie par les théoriciens contemporains, que d'une adaptation relativement superficielle manifestant, chez certains traducteurs, une certaine

ignorance des modalités de la représentation théâtrale à l'européenne. Sur le plan thématique, au contraire, les auteurs de la «Période» dépassent le cadre étroit de l'iranisation des noms ou des lieux pour privilégier dans le texte moliéresque des thèmes qui permettent une critique de leur propre société. Cette critique s'explique par le public auquel ces oeuvres étaient destinées, composé de courtisans et d'intellectuels soucieux de rompre avec l'hégémonie du pouvoir despotique. Dans cette perspective, pour reprendre le concept de H.R. Jauss⁷, «l'horizon d'attente» de ce corpus, s'inscrit dans le contexte d'une réforme sociale plutôt qu'esthétique.

Quels étaient donc ces auteurs de la «période Molière», sinon des hommes étroitement liés à la politique de leur temps? La présentation d'Akhound Zadeh, le premier dramaturge iranien, puis des traducteurs et des adaptateurs des pièces de Molière devait permettre d'élucider les rapports qu'ils entretenaient avec la société de leur temps et de formuler des hypothèses relatives à leur choix commun, celui du modèle moliéresque. Ils constituent un groupe parfaitement contemporain, ainsi qu'en témoignent les tableaux des pages 12 et 13, qui présentent, d'une part, Akhound Zadeh, et d'autre part, Mirza Habib Esfahani, Étémadossaltaneh, Mirza Djafar Gharatchédaghi et enfin le prince Mohammad Taher Mirza, tous traducteurs d'oeuvres de

Molière⁸. Ils permettent en outre de redéfinir les limites chronologiques de la «Période Molière» qui, on peut le constater, s'étend de 1850 à 1904, et coïncide, en grande partie, avec le règne de Nassérédin Chah, monarque qui, le premier, tenta d'introduire la culture occidentale en Iran. Est-ce un hasard si ces auteurs, issus de différentes couches sociales et ayant des positions diverses, ont tous choisi de traduire les pièces de Molière? L'humour et l'esprit critique de Molière ne leur ont-ils pas servi de tribune, leur permettant de dire tout ce qu'ils ne pouvaient pas dire directement? L'étude des oeuvres critiques d'Akhound Zadeh permet de nuancer cette hypothèse, en montrant la part qu'y prend la théorie de Belinsky, le critique russe du XIX^e siècle.

Étant donné que les pièces du corpus furent peu représentées, dans un cadre restreint, celui de la cour, on ne dispose d'aucune critique susceptible de nourrir une analyse de la réception. C'est dans les oeuvres mêmes que furent recherchées les limites d'une influence plus affirmée qu'étudiée par les critiques et dont, seule, une analyse dramaturgique et thématique pouvait rendre compte. Les oeuvres d'Akhound Zadeh, *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil*, *Le Conte de Monsieur Jourdan, herboriste français et le sorcier Mast Ali Chah*, *Le Conte du Ministre du Khan de Lankaran*, *L'Ours et le Voleur*, *L'Avare* et *Le Conte des avocats* se devaient d'être mises à l'épreuve d'outils rigoureux de comparaison

avec l'oeuvre moliéresque. Une étude quantitative de ces oeuvres a permis de mesurer l'évolution strictement dramaturgique de l'oeuvre d'Akhound Zadeh ainsi que ses rapports avec le modèle moliéresque. Une étude thématique s'imposait pour faire la part des enjeux idéologiques et sociaux implicites. Car si on s'entend à présenter cet auteur comme le père de la dramaturgie iranienne d'inspiration européenne, faut-il vraiment voir en Molière la source de cette inspiration qui aurait servi à son tour de modèle aux auteurs qui furent les disciples d'Akhound Zadeh, Mirza Aqa Tabrizi et Gharatchédaghi?

En outre, les oeuvres des traducteurs de Molière, tels Étémadossaltaneh et le Prince Mohammad Taher Mirza offraient un champ d'investigation propice à la vérification des hypothèses soulevées par l'analyse de la production du pionnier que tous les critiques reconnaissent en la personne d'Akhound Zadeh.

Cette étude présente en annexe les traductions des trois comédies d'Akhound Zadeh qui n'avaient pas encore été traduites en français. A. Cillière a traduit en 1888 *Le Ministre du Khan de Lankaran* et *Le Conte des Avocats* sous le titre de *Deux Comédies Turques* et plus tard, en 1889, Barbier de Meynard a traduit *L'Ours et le Voleur*⁹. Il paraissait essentiel de fournir aux historiens du théâtre ces preuves concrètes d'une dramaturgie «inspirée», mais qui n'en est pas

moins originale. Le lecteur pourra mesurer les enjeux spécifiques qui la sous-tendent et confronter les analyses qui sont ici présentées à la lumière de textes qui demeurent, malgré certaines publications déjà anciennes, relativement inconnues des moliéristes.

AKHOUND ZADEH ET LES AUTEURS DE LA PÉRIODE MOLIÈRE

DATE	VIE ET OEUVRE D'AKHOUND ZADEH	ÉVÉNEMENTS POLITIQUES, SOCIAUX ET CULTURELS
1812	Naissance d'Abbasqad Zadeh	Fin de la première guerre entre l'Iran et la Russie
1813		Traité de paix entre l'Iran et l'Angleterre
1814		Fondation de la première imprimerie en Iran
1819		Déclaration de guerre à la Turquie
1822		Début de la deuxième guerre entre l'Iran et la Russie
1826	Départ pour l'Angleterre	
1832	Départ pour l'Irak	
1836		Mort de Fathali (bâb) Début du règne de Mohammad Ali (bâb)
1837		Naissance du prince Mohammad Fakhr Mirza
1841		Naissance de Shamseddin
1845		Naissance de Mirza Habib Esfahani
1846		Fin de la première guerre entre l'Iran et la Russie
1848		Apparition du premier journal en Iran
1850		Naissance d'Abbasqad Zadeh
1851	Abbasqad Zadeh monte des pièces de l'anglais et de l'arabe en Iran	Fondation d'un théâtre privé à l'Irak
1852	Le Centre de l'Université Shamseddin	Mort de Mohammad Ali (bâb) Début du règne de Nasiruddin (bâb)
1853	Le Centre de l'Université Shamseddin	1850-1857. A. Abbas (poète), l'œuvre complète
1854	Le Centre de l'Université Shamseddin	Fondation du grand théâtre de l'Irak
1856	Le Centre de l'Université Shamseddin	Inauguration de l'école Shamseddin
1858	Le Centre de l'Université Shamseddin	Abbasqad Zadeh, l'œuvre complète
1862	Le Centre de l'Université Shamseddin	Abbasqad Zadeh, l'œuvre complète
1869	Le Centre de l'Université Shamseddin	Traduction du Shamseddin par Mirza Habib Esfahani
1871	Le Centre de l'Université Shamseddin	Shamseddin traduit Le Centre de l'Université Shamseddin en persan
1872	Le Centre de l'Université Shamseddin	Shamseddin traduit Le Centre de l'Université Shamseddin en persan
1873	Le Centre de l'Université Shamseddin	Premier voyage de Nasiruddin (bâb) en Europe
1874	Le Centre de l'Université Shamseddin	Mort de Mirza Abbas Zadeh
1875	Le Centre de l'Université Shamseddin	Shamseddin traduit Le Centre de l'Université Shamseddin en persan
1878	Le Centre de l'Université Shamseddin	Apparition de la revue iranienne Abbasqad Zadeh, publiée par les écoles
		Deuxième voyage de Nasiruddin (bâb) en Europe

Date	Albionel Zadeh (1812, 1878)	Mirza Aga Taheri (? 1874)	(Therestehdahi (1834, 1893))	Mir Taher Mirza (1834, 1898)	Ali Mir Eshdahi (1836, 1900)	Estendrosashvili (1843, 1896)
1850	1. 'Akhnishet Eshdahi Khabl					
1851	Le Conte de Mirzaeur Jourdian					
1851	Mithrê de l'andean					
1852	1. 'Yours et le Voleur					
1853	1. 'Avare					
1856	Le Conte des Alceste					
1857	Le Rêti de Yonnet C'hab					
1857	Le Nouvel Alphonse					
1862	Les 1 lettres de Kamalshvili					
1862	Critique de Kouranashvili					
1869		1. 'Aventure d'Archal Khan (?)				
1870		Zaman Khan, le Trouveteur (?)				
1870		Les Aventures de C'hab Chokh (?)				
1870		Les Aventures d'Agap Ilashvili (?)				
1870		1. 'Akhnishet Iladj Mirashed (?)				
1871	Critique de l. 'œuvre de Taheri					
1872						
1873						
1873						
1880						
1881						
1883						
1887						
1888						
1889						
1889						
1890						
1891						
1891						
1891						
1891						
1896						
1898						
1901						

NOTES

1. Voir p. 6.
2. Rachid Bencheneb, «L'Islam», dans *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 490-498.
3. *Les Sources françaises du théâtre égyptien 1870-1939*, Alger, SNED, Études et documents, 1972.
4. J. Malek Pour, *Adabiaté Némayéchi dar Iran*, Téhéran, Tous, 1985, Vol. 1, p. 304-305.
5. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 569.
6. Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 1991, p. 42.
7. H.J. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
8. Dans ce tableau, les traductions sont indiquées en caractère gras.
9. Voir p. 91-94.

PREMIÈRE PARTIE
AUX SOURCES DE LA PÉRIODE MOLIÈRE
CONTEXTE ET CIRCONSTANCES

I- Les origines d'une influence

L'introduction du théâtre européen a pour première origine les relations de voyage que firent des intellectuels et des politiciens iraniens pour qui la France était une destination privilégiée. En effet, comme dans nombre de pays à la même époque, le français est la langue de l'intelligentsia et de la noblesse. La mode du français est si répandue qu'Étémadossaltaneh, le traducteur du *Médecin malgré lui*, peut affirmer: «Maintenant, quatre ou cinq milles Iraniens connaissent la langue française...¹»

En étudiant cette langue, les intellectuels ont pu connaître de nombreux écrivains français. Malek Pour cite par exemple Molière, Voltaire, Alexandre Dumas, Victor Hugo et Ernest Renan². Les voyageurs apportent de l'Europe les oeuvres de ces auteurs et, peu à peu, incitent des écrivains iraniens à traduire des pièces de Molière, des oeuvres historiques de Voltaire comme *L'Histoire de Charles XII*, les oeuvres de Dumas et même certains romans de Jules Verne. Il est possible que le snobisme des intellectuels les ait poussé à choisir ces auteurs, plus célèbres et plus en vogue à l'époque.

1- La découverte de l'étranger: les voyages

Les voyageurs devinrent ainsi les ambassadeurs des gens de lettres. Impressionnés surtout par le théâtre, ils faisaient part de leurs observations dans des assemblées ou en rédigeaient des descriptions dans leur journal. Certes, certains auteurs profitaient de leurs écrits pour condamner le théâtre européen, par fanatisme. Nous pouvons mentionner à titre d'exemple Hossein Khan Moghadam, surnommé Adjoudanbachi, (terme signifiant «aide de camp») qui, dans son journal, avoue qu'il n'est impressionné que par les courtisans et non par le théâtre; en effet, malgré de longs séjours à Vienne et à Paris, il n'a pas assisté à des représentations. Une partie de son journal est néanmoins consacrée à la description du théâtre de Londres: «[...] En Angleterre, on a construit plusieurs salles de théâtre dont chacune gagne de 1000 à 5000 tomans par soir [...] À ce moment cinquante ou soixante femmes entrent sur la scène en dansant...³». Cela avait de quoi choquer un esprit conservateur; mais les intellectuels trouvèrent, dans ces descriptions malveillantes, des raisons supplémentaires pour chercher à connaître cet art.

Les premières publications de récits de voyage datent du début du XIX^e siècle. Parmi les voyageurs, on doit citer Aboutaleb Ebné Mohammad Esfahani⁴, qui, de 1799 à 1803, voyagea en Angleterre, en Irlande et en France.

À Paris, il visite l'Opéra, préférant les ballets qu'on y représentait aux pièces des théâtres de Londres: «[...] Je suis allé à certains «play-house» et j'ai trouvé les danseuses et les musiciens français plus lestes et plus habiles que les danseuses anglaises...⁵». Cette préférence s'explique, en partie, par le fait qu'Aboutaleb Ebné Mohammad Esfahani ne connaissait pas le français, ce qui en faisait un médiocre spectateur de théâtre. Il a publié ses récits de voyage en 1803 en langue arabe. Plus tard, en 1812, son fils, Mirza Hossein Ali, en fait publier la version persane.

Un des premiers étudiants qui ait été envoyé en Europe pour apprendre la langue anglaise est Mirza Saleh Chirazi⁶. Ses souvenirs, publiés sous le titre de *Safarnameli*, manifestent son grand intérêt pour la démocratie et la liberté qui existaient en Europe. Il n'hésite pas à leur opposer le despotisme des rois iraniens. En Angleterre, Mirza Saleh Chirazi a appris la technique de l'imprimerie, qu'il a rapportée au peuple iranien afin de développer l'éducation. Cette vocation pédagogique l'a conduit, alors qu'il était ministre de Nassérédin Chah, à promouvoir auprès des nobles et des intellectuels la fondation de l'école Darolfonoun sur le modèle européen des écoles polytechniques, et à susciter des traductions de pièces européennes.

Un autre Iranien qui a écrit en 1828 des récits de voyage est Mirza

Mostafa Afchar⁷. Après la mort à Téhéran de Gribéïdov, ministre du gouvernement russe, une mission diplomatique est envoyée à Saint-Pétersbourg pour expliquer aux autorités les circonstances de cet accident. Mostafa Afchar se trouvait parmi les membres de la mission et il a profité de l'occasion pour se rendre au théâtre. Ses observations occupent une large place dans son journal de voyage. Il y décrit en particulier l'architecture du théâtre de Saint-Pétersbourg:

[...] On a installé plusieurs rideaux; à la fin du premier acte, on ferme le rideau et, lorsqu'on a installé le décor du deuxième acte, on relève encore le rideau. On voit alors des chaises, des lits, et des objets différents ainsi que des montagnes, des forêts en papier [...]⁸.

Mais le voyageur le plus déterminant pour l'évolution du théâtre en Iran est, sans conteste, Nassérédin Chah⁹. Quatrième roi de la dynastie des Qadjars, dont Fathali Chah était le fondateur, Nasséredin Chah est né en 1830. Peu aimé de son père, il fut élevé loin de la cour et n'a eu droit qu'à une éducation négligée. Il vivait à Tabriz quand la mort de Mohammad Chah le place sur le trône en 1848.

Nassérédin Chah fait trois séjours en Europe en 1873, 1878 et 1889, séjours qui seront décisifs pour l'évolution de la dramaturgie iranienne. En voyageant en Europe, le Chah et ses compagnons découvrent non seulement les

nouvelles sciences et les nouvelles techniques, mais visitent également les théâtres et assistent à différentes sortes de spectacles.

Le Chah est fasciné; dans son premier journal, il décrit ainsi sa visite au théâtre de Moscou:

Il faisait encore jour quand nous sommes allés au Théâtre. Après avoir monté l'escalier, et traversé la salle, nous nous sommes assis dans la loge, en face de la scène, c'est-à-dire là où on jouait la pièce[...]. Le rideau s'est levé. Un monde étrange est apparu. Plusieurs danseuses ont commencé à danser. On appelait «Ballet» ce genre de danse et de jeu, c'est-à-dire jeu et danse sans parole ... Après la première partie, le rideau est tombé et après un quart d'heure au cours duquel les gens prenaient des rafraîchissements, on a relevé le rideau et une autre partie a commencé. Ces parties portent le nom d'actes.¹⁰

Il semble que ce soit là le premier théâtre que Nasséredin Chah ait visité lors de ses voyages en Europe. C'est en tout cas le premier récit de voyage dans lequel un Iranien s'intéresse à la définition de catégories dramaturgiques, telles la scène et l'acte.

Sa visite au théâtre Michel de Saint Pétersbourg lui fournit l'occasion de s'initier véritablement au théâtre: «Ce théâtre est plus petit que le premier, mais il est plus beau. Il a six étages. Il y avait beaucoup de monde. Nous étions près de la scène. On y jouait la comédie, c'est-à-dire qu'on parlait¹¹». Si Nasséredin Chah est le premier Iranien qui emploie le terme de «comédie», le fait qu'il ne cite pas le nom de la pièce ne permet pas de décider si, pour lui, le terme

renvoie à un genre spécifique ou au théâtre en général.

Lors de la deuxième étape de son voyage, le Chah se rend à Potsdam puis à Bruxelles. Il y découvre l'opéra et effectue une sorte de classement des différentes salles qu'il visite:

À Potsdam:

C'est un bon théâtre de cinq étages. Ce théâtre est aussi grand que le théâtre Michel. Il y avait beaucoup de monde. Ce soir, on jouait un ballet¹².

À Bruxelles:

Il y avait environ trois milles personnes. C'est un grand théâtre de six étages. Des lampes à gaz éclairaient la salle. Il n'avait rien de moins que le théâtre de Petersbourg; c'est le théâtre de l'opéra, c'est-à-dire qu'on chantait et la musique était magnifique...¹³

Pendant son séjour à Paris, il admire le théâtre que «Napoléon III a construit», l'Opéra, et qui est à ses yeux, «beaucoup plus beau et beaucoup mieux décoré que les autres¹⁴». Il a également visité les théâtres de Rome et de Londres, mais, dans son journal, il n'en donne aucune description détaillée.

Le deuxième voyage en Europe de Nassérédin Chah, en 1878, nous apporte peu d'informations nouvelles. Après Teflis, où il assiste à un spectacle sur lequel il ne donne malheureusement aucune précision, il se rend à Moscou où il assiste à une représentation de ballet; cependant, il est plutôt séduit par

l'aspect visuel de la danse que par ses possibilités narratives. Lors de sa visite à Saint-Pétersbourg, il assiste à différents spectacles et dans son journal, il résume ainsi les arguments des ballets:

Le Grand Duc Alexi, le fils de l'empereur, est venu à notre hôtel et nous a accompagnés au théâtre de l'Opéra. Nous nous sommes assis près de la scène. C'est un beau théâtre de cinq étages. Ce soir, les acteurs ont très bien dansé et chanté. Cette pièce représentait un prince qui arrivait au royaume des sorciers. Une sorcière était sur le trône. Le prince devenait fou. Ensuite, de belles filles et des fées dansaient autour du prince, puis disparaissaient.¹⁵

Le troisième séjour de Nassérédin Chah en Europe en 1889, est, de loin, le plus fructueux du point de vue de sa «formation»; son éducation théâtrale était, il faut le dire, grandement facilitée par sa parfaite maîtrise de la langue française. Sa culture grandissante le sert partout où il passe: à Teflis, il remarque l'expansion de la pratique théâtrale.

Nous sommes allés au théâtre avec nos compagnes. Le théâtre était loin de notre hôtel. Nous sommes entrés et nous nous sommes assis dans notre loge. Le gouverneur de la ville était à ma droite et l'Amiral Popof était assis à gauche de moi. Le rideau s'est levé. Une troupe d'acteurs arrivée de France présentait une pièce. Je me rappelle de cette salle de théâtre; elle est petite, mais on est en train de construire un auditorium plus grand. Dès que cet auditorium sera construit, le théâtre de Teflis aura une bonne production.¹⁶

Lors de ce voyage, le roi était accompagné du ministre Mohammad Hassan Khan, dit Etémadossaltaneh. Celui-ci est considéré comme un des

piliers de la dramaturgie moderne en Iran, ayant, entre autres, traduit *Le Médecin malgré lui* de Molière. Malheureusement, ni l'un, ni l'autre ne mentionne le titre de la pièce qu'on représentait alors au théâtre de Teflis.

Il visite également les théâtres de Saint-Pétersbourg, de Varsovie et de Berlin; mais c'est le «Royal Opera» de Londres qui fait l'objet d'une mention spéciale dans son journal, puisqu'il y fait même référence au nom des chanteuses qui l'ont beaucoup impressionné:

C'est un grand théâtre de cinq étages. C'est un véritable entassement de dorures et de lustres. C'était superbe. C'était un opéra. La musique était magnifique. Les chanteurs chantaient très bien. Une d'entre eux était une Américaine qui s'appelait Madame Albani. Une autre s'appelait Madame Maroyzen et chantait très bien ...¹⁷

Le troisième journal de voyage est, dans l'ensemble, beaucoup plus riche en détails que les deux précédents. On peut en juger par la description qu'il fait de l'Opéra de Paris:

Ce soir, nous devons aller au Grand Opéra [sic]. C'est un excellent bâtiment. Nous l'avons visité lors de nos voyages précédents... Le rideau s'est levé. Ce sont les mêmes pièces de théâtre que nous avons déjà vues. De nombreuses danseuses ont dansé... Dans le dernier acte, on a montré la mer.[...] Ce dernier acte, où un bateau faisait naufrage, était le plus intéressant.¹⁸

Bien que Nassérédin Chah connût maintenant le théâtre et l'opéra, il est évident qu'il confond ici certains termes de la dramaturgie: certes, il distingue

l'opéra de la comédie, mais il ne trouve pas d'équivalents aux mots français, les réunissant tous deux sous l'appellation «pièces de théâtre».

C'est à l'Odéon, le dernier théâtre qu'il ait visité, que Nassérédin Chah découvre la pantomime:

Nous sommes allés au théâtre de l'Odéon. C'est un bon théâtre. Nous avons monté l'escalier et nous nous sommes assis devant la scène, dans une loge très vaste... On a levé le rideau. On montrait un paysage et environ 200 personnes avec des costumes magnifiques. On représentait le jeu de l'ignorance et de la raison. Un homme était habillé d'un costume tout noir et avait noirci son visage. Il représentait l'Ignorance. Une femme élancée, habillée d'un beau costume, représentait la Raison. Ces deux personnages communiquaient sans prononcer un seul mot. Par exemple, dans un acte, on représentait un savant qui voulait inventer l'électricité. Le savant était dans son bureau et réfléchissait... L'Ignorance entra et voulait empêcher le savant d'inventer l'électricité. Le savant se lève et renonce à ce projet. Il veut quitter la pièce, mais la Raison arrive et l'encourage à continuer son travail. Enfin, le savant invente l'électricité...¹⁹

Dans l'ensemble, les trois voyages de Nassérédin Chah ne donnent que peu de précisions sur les pièces auxquelles il a assisté. Il semble qu'il était plus fasciné par l'architecture théâtrale que par le contenu des pièces de théâtre, ce qui expliquera qu'il ait ordonné, à son retour, la construction de salles de théâtre. Le développement de la dramaturgie moderne en Iran doit beaucoup à ces récits de voyages; ils manifestaient une admiration pour les auteurs européens qui a incité les auteurs iraniens à les traduire.

2- Le rôle de l'éducation

L'intérêt de Nassérédin Chah pour la culture et le théâtre européens l'a poussé à ordonner la construction d'une salle de théâtre à côté de l'École Darolfonoun. Après ses trois voyages en Europe, Nassérédin Chah avait compris que le prestige d'un état se mesurait aussi, en Europe, à la taille de ses salles de spectacle. L'École Darolfonoun, la première école de style européen avait été fondée en 1852. Le nom Darolfonoun est composé de deux mots: «Dar» signifiant «la maison» et «fonoun», «les techniques et les arts»; c'est donc l'équivalent d'une école polytechnique. La vocation de cet institut était d'enseigner les sciences et la culture occidentales. Depuis longtemps, les intellectuels et les notables du pays ressentaient le besoin d'avoir un institut pédagogique. C'est durant la troisième année du règne de Nassérédin Chah, alors âgé de vingt-deux ans, que Amir Kabir, le Premier ministre, eut la charge de fonder cet institut avec l'appui du roi. Malheureusement, au moment de l'inauguration de cette école, le premier ministre passait ses derniers jours en exil; il fut assassiné deux semaines plus tard.

La construction de l'école Darolfonoun, académie qui devait répondre à tous les besoins militaires et techniques de l'Iran, a commencé en 1850; elle fut officiellement inaugurée vers la fin de décembre 1851. À ses débuts, cette école

enseignait les disciplines suivantes: la médecine, la pharmacologie, le génie, la minéralogie, la cavalerie, l'infanterie, l'artillerie et la langue française. La plupart des cours se donnaient en persan, mais des professeurs européens, assistés d'interprètes, enseignaient en français à des élèves généralement issus des familles nobles. Amir Kabir avait en effet engagé dès 1851, et donc avant même l'ouverture de l'École, des spécialistes européens tels deux enseignants autrichiens, le lieutenant Kreziz et le docteur Pollak²⁰, auxquels se joindra en 1868 le français Albert Lemaire. Celui-ci enseignait la musique et a donc fait connaître aux Iraniens la musique occidentale. C'est encore lui qui, après l'interdiction des comédies en 1891, représentera avec Mozayanodowleh, le peintre du roi, des pièces pour le Chah.

Mais les enseignants ressentirent rapidement la nécessité de traduire en persan les livres scolaires qu'ils utilisaient dans leurs cours. Peu à peu, on a ainsi traduit ou adapté beaucoup de livres d'histoire, de médecine, etc... C'est ainsi que Darolfonoun a ouvert la voie au développement de la traduction et, par voie de conséquence, à la propagation de la culture occidentale. Mais, selon Ali Asghar Hekmat, ce n'est que 25 ans après son ouverture, en 1876, qu'un auditorium est installé dans les murs du Darolfonoun²¹. Le fondateur de cette salle est Mirza Ali Akbar Khan Mozayanodowleh, alors peintre du Chah et qui,

en 1859, avait été envoyé en France pour y poursuivre des études. À son retour, il enseigne au Darolfonoun durant plusieurs années le français et la peinture et, en 1871, obtient le titre de peintre officiel ou Naghachbachi. Il traduit un livre de musique en collaboration avec Lemaire et rédige un dictionnaire français-persan. Outre ces réalisations, on lui attribue la première traduction du *Médecin malgré lui* de Molière qu'il a fait représenter au théâtre de Darolfonoun²².

Les critiques iraniens contemporains s'entendent pour dire que le Chah a ouvert la voie au théâtre européen. Rachid Yassami écrit à ce propos:

Il paraît que Nassérédin Chah, dans ses voyages en Europe, a admiré les théâtres de ces pays et il a chargé Mozayanodowleh, un des enseignants de l'école, de représenter des pièces. Il est le premier qui ait fait sortir le théâtre iranien de la forme du Tazieh et du Taghlid et ait représenté les pièces de Molière.²³

Hassan Chirvani, pour sa part, cite Rafie Halati:

Après avoir vu des pièces comédies françaises, Nassérédin Chah a ordonné la construction d'une petite salle de théâtre à côté de l'*andaroun* (gynécée) royal. Dans ce théâtre, Ali Akbar Mozayanodowleh, le peintre du Chah, qui savait bien la langue française, a représenté, en persan bien sûr, avec la collaboration des farceurs de la cour tels que Karim Chireyi et Esmail Bazaz, des oeuvres dramatiques comme le *Mariage forcé* de Molière [...] À propos de la lumière de la scène et de la salle, Halati dit: «Les lampes à gaz éclairaient la salle et la scène, car on n'avait pas encore construit l'usine électrique de Hadji Aminozarb et on éclairait également l'*andaroun* royal avec des lampes à gaz»...²⁴

Hassan Moghadam, dramaturge iranien du XX^e siècle, affirme que les premières pièces représentées dans la salle de Darolfonoun sont bien des comédies de Molière:

C'est à l'époque de Nassérédin Chah qu'on a construit la première salle de théâtre. Ce bâtiment est la même salle où vous m'avez honoré de votre présence. [...] Ce bâtiment, malgré son étroitesse, était une belle salle dans le style des théâtres européens et elle contenait environ trois cents spectateurs. Monsieur Mozayanodowleh Naghachbachi a fondé cette salle. De plus, les pièces qui y étaient représentées étaient en général les pièces de Molière qu'on avait traduites en persan.²⁵

Selon Yahya Aryan Pour, la première oeuvre théâtrale mise en scène dans la salle de Darolfonoun est le *Gozaréché Mardomgoriz* ou *Le Misanthrope*, publiée en 1869-70²⁶. Selon Seyed Ali Nasr, il s'agirait plutôt du *Mariage Forcé* ²⁷ . Quoiqu'il en soit, la première représentation théâtrale moderne en Iran a bien eu lieu en 1886. C'est en effet en mars 1886, que, pour la première fois, Étémadossaltaneh, ministre de la presse, parle dans son journal du théâtre de Darolfonoun.

Depuis quelques soirées le Ministre des Sciences²⁸ a ouvert, paraît-il, une salle de spectacle à Darolfonoun. Les acteurs sont tous européens et ne savent pas jouer. Ils ne comprennent pas le persan, mais l'ont appris comme des perroquets. Le spectacle, dit-on, est très insipide.²⁹

Très probablement c'est au sujet de ce même spectacle que C.J.Wills, le voyageur anglais, écrit en 1886:

Mais la plus frappante des innovations est l'introduction du théâtre. À présent, il existe une vraie actrice à Téhéran. Il est vrai qu'elle est l'épouse d'un horloger allemand, et qu'elle ne comprend pas un seul mot de la langue persane, mais elle joue dans une pièce écrite par un auteur iranien, et gagne de l'argent! L'auteur iranien ne précise pas qu'il s'agit de l'adaptation de *L'Ours et le Pacha* de Scribe, une pièce très connue dans le milieu du théâtre anglais, et qui avait été traduite, adaptée et volée par nous-mêmes, il y a quelques années. L'actrice l'a apprise machinalement par coeur. Le jeu était pire que médiocre; cependant Madame a l'honneur d'être la première comédienne apparue sur la scène du théâtre iranien. Dans les pièces iraniennes, les rôles de femmes sont joués par les garçons. Après le grand effort de la soirée, quelques amateurs de théâtre parmi le personnel du télégraphe présentèrent un court spectacle de nègres qui dura seulement six minutes. Le spectacle, dans sa totalité, ne dura que 45 minutes. Le prix des places était de cinq à dix shillings et celui des loges de deux livres chacune...³⁰

Bien que nul Européen ne fût officiellement engagé par le gouvernement iranien dans ce but, leur contribution à l'expansion du théâtre en Iran n'est pas négligeable. Ainsi, c'est à Lemaire, secondé, il est vrai, par Mozayanodowleh, que revient la responsabilité de l'activité théâtrale au Darolfonoun. Les comédiens étaient recrutés soit parmi les Européens résidant en Iran, soit parmi des acteurs qui, pour la plupart, étaient issus de la minorité arménienne³¹. Il faut rappeler que les femmes musulmanes n'avaient pas le droit de jouer, droit qu'elles n'ont d'ailleurs pas revendiqué à cette époque; par contre, les Arméniennes étaient plus libres. En 1891, soit après cinq ans de représentations, la salle est fermée à cause des protestations des fanatiques.

Néanmoins, le journal d'Étémadossaltaneh, qui parle fréquemment de la présence du Chah au théâtre de Darolfonoun, montre que cette réprobation n'avait pas empêché qu'on y organisât de temps en temps des spectacles, du moins pour la famille royale. Le théâtre d'inspiration européenne demeure donc, dès ses origines, l'apanage de la cour.

C'est donc avec *Le Misanthrope* de Molière que Darolfonoun a été inaugurée. Son influence allait prendre de l'ampleur jusqu'à laisser une marque évidente dans la dramaturgie européenne. Les autres pièces de Molière qui ont été traduites, ou plutôt adaptées, à un public persan sont: *Tabibé Edjbari* (*Le Médecin malgré lui*), *Arouss va Damad* (*Georges Dandin*), *Aroussi Djenabé Mirza* (*Le Mariage forcé*) et *Guidj* (*L'Étourdi*)³².

Il faut ajouter qu'à cette époque, Molière était le seul auteur européen dont les oeuvres fussent adaptées et représentées en Iran. Même après le règne de Nasséredin Chah, les auteurs iraniens firent des traductions libres des pièces de Molière pour pouvoir les adapter aux goûts des spectateurs, habitués à un théâtre surtout populaire ou religieux.

II- Le contexte esthétique: le théâtre traditionnel

Au XIX^e siècle, l'activité théâtrale iranienne se résume à deux pratiques: le théâtre religieux ou Tazieh et un théâtre populaire appelé Taghlid, dans lequel dominant la farce et la comédie. La farce était jouée, ou plutôt improvisée par des gens du peuple que l'on peut associer aux bateleurs de l'âge pré-classique. Ils étaient les seuls musiciens et danseurs professionnels en Iran.

Le Tazieh était une sorte de poésie dramatique représentée au mois de *Moharram*, mois funeste où se passèrent, en l'an 60 de l'Hégire, des événements décisifs de l'histoire religieuse chiite.

1- Le drame religieux: les origines et les tendances du Tazieh

Le *Chabih Khani* ou, en termes populaires *Tazieh*, est un drame religieux spécifique à la Perse et dont on ne trouve aucun équivalent chez les Musulmans non Chiïtes³³. A. Thalasso, l'orientaliste qui, le premier, a présenté le répertoire persan à l'Europe, propose une traduction française du mot Tazieh: «C'est du verbe *aza*, qui signifie *manifestar sa douleur, pleurer un être cher, en porter le deuil*, que dérive le substantif *téhasié*, qui littéralement veut dire *doléances*³⁴». Cette étymologie sanctionne le fait que le genre tourne autour d'un sujet unique, lié

aux luttes dynastiques qui opposèrent les successeurs de Mahomet, à savoir le martyr du troisième Imam des Chiïtes, Hossein. Il est relaté dans un ouvrage désigné par le nom de la ville d'Iraq qui fut le lieu du martyr, le Karbala. Un résumé des faits permettra de mettre en évidence les thèmes et les enjeux idéologiques du Tazieh.

Durant son dernier voyage à la Mecque, le prophète avait désigné en ces termes son gendre et cousin Ali comme successeur: «Ceux pour qui j'ai été le maître, pour ceux-là, Ali sera le maître». Mais après sa mort, le parti adverse refusa de se rallier à Ali, lui préférant Aboubekr, le beau-père de Mahomet auquel succéderont Omar puis Osman. À la suite d'une série de discordes internes au cours desquelles Osman est tué par des révoltés, le pouvoir passe aux mains d'Imam Ali, le gendre de Mahomet. Cependant, un des membres du parti adverse, Moavieh, accuse Ali d'avoir fomenté l'assassinat d'Osman et prend la tête d'une insurrection qui se conclut par le meurtre d'Ali. Devenu Khalife, Moavieh tente d'établir, malgré l'opposition de certains partis, une nouvelle dynastie, en léguant le pouvoir à son fils Yazid et dépossédant, du même coup, les descendants directs du prophète, Hassan et Hossein, fils d'Ali et de Fatimeh, fille du prophète. Or, les Iraniens avaient beaucoup de sympathie pour Imam Ali dont la famille était associée à la dynastie perse par

le mariage de l'Imam Hossein à Chahrbanou, une princesse Sassanide³⁵. Ces données expliquent que son meurtre ait servi de sujet à presque tous les drames religieux. Lorsque Yazid prend le pouvoir, il ordonne à ses gouverneurs de rassembler le peuple pour qu'il lui prête serment. À cette nouvelle, l'Imam Hossein cherche refuge à la Mecque où il sera hors d'atteinte du Khalife et de ses gens.

Avec l'avènement de Yazid, la résistance du mouvement chiite s'est propagée. Aussi envoie-t-on des messagers pour proposer à Hossein de rejoindre les opposants, à Koufa, en Iraq, lui promettant le soutien d'une défense armée. L'Imam Hossein, accompagné de sa famille et d'une suite de deux cents partisans, se met en route pour Koufa. Mais le gouverneur Ziad lui barre la route et le contraint à prendre la direction de l'Euphrate où l'attend une armée de quatre mille hommes dont la plupart craignent de faire la guerre avec le petit-fils du prophète. L'armée de l'Imam Hossein ne compte plus que soixante-douze hommes, les autres étant passés au camp ennemi. Une chaleur terrible assoiffe la troupe, qui compte des enfants, mais l'ennemi interdit toujours l'accès à l'eau. Abbas, le frère de l'Imam Hossein, tentant une sortie, est mutilé puis tué. Enfin, au matin du 10 Moharram (10 octobre 680), la bataille s'engage en une lutte inégale qui se conclut par le massacre de l'Imam

Hossein et de ses partisans. Les soldats s'emparent des femmes et des enfants et les conduisent à pied jusqu'à Damas.

Tels sont les événements que met en scène le Tazieh selon une esthétique qui n'est pas sans rappeler les Mystères du théâtre occidental. Cette parenté est soulignée par Thalasso qui écrit:

Comme ces drames de la passion qui ne tendaient qu'à entretenir la piété du peuple chrétien par le spectacle des souffrances et le souvenir du Christ mort sur la Croix, ainsi les Taziehs ne se proposent que de rappeler au peuple iranien le martyre de ses Imams : Ali, Hassan et Hossein et, par extension, lui mettre sous les yeux la vie du prophète et celle de sa fille Fatima et des principaux membres de la famille élue.³⁶

1.1- La structure dramatique du Tazieh

Le Tazieh, oeuvre individuelle ou collective, est presque toujours anonyme. Parmi les rares auteurs connus de Taziehs, les plus célèbres sont Mirza Mohammad Taghi et son fils Mirza Bagher surnommé Moeinolboka. Mais, d'après Thalasso, le répertoire dramatique de l'Iran doit beaucoup à Hossein Ali Khan³⁷, directeur des représentations théâtrales à la Cour de Téhéran sous le règne de Nassérédin Chah, avant l'ouverture de la salle de Darolfonoun.

Les Taziehs avaient lieu en plein air, sur les places publiques ou dans les

tékiehs³⁸ et les représentations duraient des heures. Le nombre d'artistes dépendait du sujet et il arrivait parfois que plus de cent personnes jouassent dans un Tazieh. La troupe se composait d'hommes et d'enfants. Les premiers jouaient les rôles des personnages adultes, de vieilles femmes, de prophètes et d'anges. Les enfants jouaient des rôles importants comme les enfants des Imams ainsi que les rôles des femmes. Le costume féminin se composait d'une robe, d'un grand manteau noir et d'un grand châle noir qui couvrait la tête. Le khalife portait une robe d'or. Ses pages, des jeunes de quinze à dix-huit ans, portaient des bonnets brodés. Leurs visages étaient entourés de rubans de perles et d'émeraudes ou de rubis. Durant la représentation, les artistes étaient parfois tellement pénétrés de leur rôle qu'ils faisaient couler de vraies larmes, poussaient de vrais sanglots et faisaient pleurer les spectateurs. Joseph Arthur Comte de Gobineau, écrivain et spécialiste de l'Orient qui avait vécu trois ans en Iran (1855-1858) comme chargé de mission du gouvernement français, fut impressionné par la culture et surtout par le théâtre populaire iraniens. Son témoignage offre un point de vue intéressant qui jette les bases d'une comparaison entre le théâtre oriental et le théâtre occidental. À propos du Tazieh, il écrit:

Quand la situation les emporte, on ne peut pas dire qu'ils jouent; ils

osent ce qu'ils figurent avec une telle vérité, un emportement si complet, un oubli si entier d'eux-mêmes, qu'ils arrivent à une réalité plutôt sublime, tantôt effrayante, et développent dans l'âme des auditeurs déjà si impressionnés, ces passions qu'il m'a toujours paru souverainement ridicule de chercher dans les pièces en papier de nos auteurs tragiques: la terreur, l'admiration et la pitié. Alors rien n'est guindé, rien n'est faux, rien n'est conventionnel; c'est la nature même, c'est le fait qui parle .³⁹

Le chef de la troupe qui représentait le Tazieh, désigné sous le terme de «Chabih Gardan» ou «Tazieh Gardan» (le moniteur du Tazieh), était en même temps directeur, metteur en scène et parfois, auteur dramatique.

Dans le Tazieh, les rôles n'étaient pas appris pas coeur. Les artistes tenaient en main une feuille de papier et lisaient leurs répliques. Ces drames étaient écrits en dialecte populaire mais sous la forme de vers lyriques, courts et souples. L'effet de cette poésie, chantée plutôt que récitée, était très pénétrant et laissait une impression de tristesse. Les personnalités odieuses comme celles de Yazid et de Chemr, l'assassin d'Imam Hossein, ne chantaient pas. Elles déclamaient seulement. Gobineau écrit:

La langue employée dans les vers du Tazieh était la langue vulgaire, et tous les auditeurs, même les enfants, pouvaient la comprendre. On a pu se convaincre qu'elle avait peu d'emphase, beaucoup de sincérité. Dans le texte, l'élégance et les grâces naturelles abondent, et quand il le faut, la concision et l'expression la plus énergique se présentent sans devenir triviales. Mais l'auteur se permet toutes les élisions, tous les resserrements de syllabes, tous les renversements d'orthographe, toutes les suppressions de particules du langage parlé. La façon d'écrire est incorrecte au point de vue des livres, mais incorrecte à la façon de Plaute

et de Térence. Ce sont de ces incorrections que les grammairiens contemporains flétrissent; mais que les grammairiens postérieurs adorent et recommandent tout particulièrement aux admirations de la postérité. Enfin, ce qui me paraît digne de considération au suprême degré, ce que j'ai déjà signalé plusieurs fois et veux signaler encore, c'est l'union si étroite, si intime, si passionnée de ce théâtre, de ces inventions, de ces peintures de caractères et de mœurs, de ces personnages si faiblement historiques et admis comme si réels, de toute cette poésie, enfin, avec l'esprit du public.⁴⁰

Une centaine de Tazieh - tous inspirés par les malheurs de la famille de l'Imam Ali - forment le répertoire du drame iranien. Plusieurs d'entre eux sont de véritables chefs-d'oeuvre, comme par exemple *Les noces de Kassim* qui présente les préparatifs, dans le désert de Karbala, des noces de Kassim avec la fille d'Hossein, préparatifs de fêtes qui se changent en pompe funèbre.

Il faut cependant noter qu'au moment de l'introduction des pièces de Molière en Iran, le Tazieh avait déjà évolué vers une forme plus légère, satirique, dont les caractéristiques s'apparentaient, pour une part, à celles du théâtre moliéresque.

1.2- Le Tazieh satirique

Il existait d'autres types de représentations religieuses, mais, paradoxalement, à caractère satirique. On y montrait, en les ridiculisant, les ennemis du prophète, en particulier le meurtrier de l'Imam Ali, Ibné Moldjam.

Ces pièces auraient pu fournir matière à une nouvelle forme, si la Révolution de 1906, qui renverse le gouvernement despotique pour instaurer une monarchie constitutionnelle, puis en 1920 l'interdiction de la représentation des Taziehs jugés par le gouvernement n'avaient pas mis un terme brutal à l'existence de ce genre traditionnel, comme à son évolution. Pourtant, le Tazieh satirique, qui ressemble beaucoup aux farces occidentales, jetait les bases d'une critique sociale très proche de celle du théâtre moliéresque. Il est également probable que la connaissance de la comédie européenne ait influencé le Tazieh et l'ait modifié en Tazieh satirique. En effet, tout le long de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les intellectuels s'opposaient à tout ce qui avait un sens religieux, cherchant plutôt à imiter la culture européenne.

L'apparition du Tazieh satirique découle des représentations parallèles du Taghlid, autre forme de théâtre populaire, et du Tazieh. Étémadossaltaneh note dans son journal:

J'ai appris qu'hier soir avait lieu un Tazieh dans le Tekieh de Dowlat, auquel les ambassadeurs de l'Angleterre et de l'Italie ont assisté. Quand la représentation fut terminée, Esmaël Bazaz, le célèbre bouffon, est entré avec environ deux cents clowns. Ils avaient mis des barbes blanches et des costumes européens, romains, et iraniens. Ils ont joué des pièces ridicules. Le Tazieh est devenu pire que le théâtre.⁴¹

Bien qu'Étémadossaltaneh manifeste dans ses essais un certain goût pour

la critique qui le rend indulgent à la satire, il se définit, avant tout, comme un homme respectueux de la religion. Il s'opposait donc à ce qu'on introduise la satire dans le Tazieh dont les sujets puisaient dans les textes sacrés.

Les Taziehs satiriques contenaient deux parties distinctes: une partie comique et une partie dramatique. Contrairement aux tragi-comédies européennes, où les éléments comiques se mêlent aux éléments tragiques, le Tazieh satirique, à cause de sa double fonction sociale et religieuse, distingue les deux registres. *Fatimeh va à la noce* offre un exemple typique de ce genre de théâtre. La première partie de la pièce, avec son contenu tragique, prépare l'atmosphère de la deuxième partie qui, sans ridiculiser un personnage en particulier, provoque le rire. Malek Pour compare ce théâtre aux comédies de situation européennes:

[...] Si on veut trouver un titre pour ce Tazieh, on doit le nommer la «comédie de situation» car le Tazieh provoque deux situations hétérogènes. Le contraste entre ces deux situations et la réaction des gens préparent la voie comique.⁴²

Dans l'exemple cité, les deux situations sont symétriquement opposées: à l'action agréable de Fatimeh (la gentillesse) s'oppose l'action désagréable des femmes de la ville (la méchanceté). Nous avons déjà souligné le respect d'Étémadossaltaneh pour les Taziehs; à propos des Taziehs satiriques, il écrit:

Hier soir on a représenté le Tazieh de *Fatimeh va à la noce*. On a abaissé beaucoup ce Tazieh, surtout hier soir; c'était déshonorant. Les acteurs hurlaient comme des chiens. C'était très insolent et on entendait le rire des femmes du *harem*. Les gens qui avaient assisté à ce Tazieh racontaient qu'il était plus comique que les pièces ridicules du théâtre européen.⁴³

Cette citation met en évidence le snobisme d'Étémadossaltaneh à l'égard des manifestations théâtrales populaires, tout en fournissant une description intéressante du passage du drame religieux au théâtre comique et classique.

2- Le théâtre populaire

Au drame (Tazieh), qui constitue la base de la littérature dramatique iranienne, se sont ajoutés divers autres genres de spectacle comme les marionnettes, le Taghlid (pantomime), le Tamacha (farce), et le Bazi Khial (le théâtre des ombres); il faut cependant noter que ces comédies, qui existaient déjà dans la Perse ancienne, ont trouvé graduellement des formes et des titres particuliers et indépendants les uns des autres.

2.1- Katchal Pahlévan (les marionnettes)

Les marionnettes étaient déjà connues en Iran pendant le Moyen-Âge, comme en témoignent de nombreuses références dans les oeuvres des poètes, tant aux marionnettes elles-mêmes (*Khiyal*)⁴⁴ qu'à certains accessoires comme

le rideau (*pardeh*), l'étoffe servant de décor à la pièce et la boîte (*sandogh*) dans laquelle on rangeait les poupées après la représentation.

Une des formes du théâtre de marionnettes, utilisant des poupées à gaines, était appelée *Pahlévan Katchal* (le héros chauve), d'après son personnage principal, qui apparaît d'ailleurs aussi dans diverses formes de théâtre populaire. Comme ce théâtre se basait sur un canevas à cinq personnages, on l'appelait parfois *Pandj*, terme qui signifie cinq. Ces personnages étaient: *Katchal Pahlévan* (le héros chauve), le *prêtre*, *Zan* (la femme), *Rostam* (nom d'un célèbre héros persan), et *Cheitan* (le diable).

Ces poupées étaient faites de bois et de cuir. *Katchal Pahlévan* n'avait pas de costume traditionnel. Chaque entrepreneur l'habillait à sa façon. R.P.Dozy, essayiste anglais, le présente ainsi:

Katchal Pahlévan, le polichinelle du théâtre persan, est un profond hypocrite, un tartuffe. Dans l'une des pièces dont il est le héros, il se présente chez un prêtre...⁴⁵

Cheitan (le diable) représente la tentation. C'est le génie du mal, et il déploie tous ses efforts pour faire triompher le vice. *Rostam* personnifie la force et la virilité et s'apparente à une sorte de divinité de la procréation. Sain de cœur et d'esprit, la vie pour lui ne s'affirme que par la force. Son rôle consiste à partager avec *Katchal Pahlévan* les faveurs des femmes. *Le prêtre*, sorte de

théologien, joue le rôle d'un père ou d'un mari noble. *Zan* représente la femme ou la fille du prêtre. Objet des désirs de Katchal et des convoitises de Rostam, elle est le pivot de l'action théâtrale.

Tout porte à croire que les marionnettes persanes entretiennent certains rapports avec les personnages de la *commedia dell'arte* qui sont, pour une part, le modèle des comédies de Molière. Cependant, le Katchal Pahlévan ignore le personnage du valet, puisque le personnage de Katchal Pahlévan n'a pas de subalterne: il a la sagesse et la finesse d'un maître et la ruse d'un valet. En ce qui concerne la règle des unités dans le Katchal Pahlévan, A. Thalasso propose cette analyse:

Katchal Pahlévan fait fi d'Aristote et de ses unités de temps et de lieu, mais les changements de décors, au lieu d'être, comme dans Karaguez ⁴⁶, annoncés par les personnages en scène, sont indiqués par un bateleur qui, devant le guignol, dirige un orchestre - dont il fait lui-même partie - composé de trois musiciens: un *neï* (fifre), un *tumbelek* (tambour double, en cuivre), et un *laūto* (espèce de violon).⁴⁷

Dans ce théâtre, toutes les actions sont liées à une seule intrigue principale. Katchal Pahlévan s'introduit dans les familles, prend les biens d'autrui et séduit la femme ou la fille de son hôte. De ce point de vue, il est probable que certains dramaturges comme Akhound Zadeh et Tabrizi - sur lesquels nous reviendrons plus tard - , se soient inspirés de ce théâtre. Toutes

les pièces de ce répertoire étaient plus ou moins taillées sur le même modèle et se concluaient toujours par le triomphe de Katchal Pahlévan.

2.2- Taghlid (la pantomime)

Il est impossible d'indiquer la date précise à laquelle est apparu ce théâtre d'improvisation libre. Mais il est certain que le Taghlid, tout comme le Tazieh, s'est surtout développé à partir du milieu de la période Safavide⁴⁸. Dans les cours iraniennes, il existait bien des bouffons appelés «Maskharé» qui étaient les précurseurs des clowns «Louti» (comédiens); cependant, il faut attendre la période Safavide pour voir apparaître un Taghlid structuré, premier signe d'un véritable théâtre persan populaire.

Durant les entractes de Katchal Pahlévan, l'entrepreneur ou la personne qui se chargeait de l'exécution de la représentation venait faire des tours de magie, dire des contes, entremêlant ces bouffonneries de danses et de chants. Les masques étranges que les acteurs se posaient sur le visage rendaient ces divertissements plus amusants. A. Thalasso établit un rapprochement entre ces mascarades et le théâtre occidental:

Ces masques glabres et invariablement tristes contrastaient si comiquement avec les lazzis des artistes qu'ils paraissaient, pour ainsi dire, changer d'expression. De *mascarés*, nom donné à ces jeux, et qui

veut dire en persan: *jouet, raillerie, moquerie*, dérive, sans doute, l'étymologie du bas-latin *mascha* (sorcière), dont l'italien a fait *maschera* (masque), et d'où nous avons tiré masque et mascarade.⁴⁹

Malgré la différence des cultures, le théâtre populaire de l'Iran semble partager certaines caractéristiques avec le théâtre populaire occidental et prépare, comme lui, l'émergence d'une forme plus savante de dramaturgie.

Ces divertissements, qui ne s'offraient d'abord qu'en marge des marionnettes, avaient pris petit à petit une importance telle qu'ils formèrent leur propre spectacle. Des Loutis parcouraient le pays pour représenter ce genre nouveau dont l'action pouvait se dérouler en tout temps et en tout lieu. Les acteurs ne portaient pas de costumes spéciaux et les rôles féminins étaient tenus par des hommes. Les farces du Taghlid n'avaient pas de textes écrits et elles étaient basées sur l'improvisation mêlées de danses et de chansons comiques. L'intrigue en était simple, mais satirique. On y ridiculisait, entre autres, les accents des gens des différentes provinces, mais surtout les *Fokolis* (faux-col), terme qui désignait les Iraniens qui, en s'habillant à l'européenne, voulaient se faire passer pour des étrangers.

La pièce des Loutis était composée de bon mots, d'allusions locales et personnelles. Ces acteurs présentaient deux ou trois personnes de différentes couches sociales, qui, à la suite d'une divergence d'opinion, disputaient et ridiculisaient les accents et les particularités des autres, et la farce se terminait par un combat, une fuite ou une poursuite.⁵⁰

Hadji Aqa (le maître), *Nokar* (le valet malin), *Khanom* (la dame), *Kaniz* (la soubrette), *Fokoli* (les partisans des étrangers) étaient les personnages codifiés de ces intrigues.

Chodzko, dans la préface de son livre *Le Théâtre Persan* nous présente un échantillon d'une de ces farces, *Les Jardiniers*;

Le théâtre est censé représenter un jardin. On est en été. Deux jardiniers apparaissent dans le costume paradisiaque, n'ayant pour tout vêtement que quelques lambeaux de peau de mouton qui leur couvrent le milieu du corps. Le plus âgé s'appelle Baghir, il est riche et père d'une jolie fille, qu'il garde enfermée dans son gynécée. Le plus jeune, Nedjef, est pauvre mais actif et, en vrai Persan, il est rusé. Les deux voisins commencent par discourir sur l'excellence des fruits de leurs jardins, [...] dispute dans le genre de celles des bergers de Théocrite. Elle finit par une rixe et les jardiniers combattent à coup de poing et à coup de pioche, aux éclats de rire des spectateurs. Enfin, Baghir est renversé et s'avoue vaincu. On fait la paix, et Baghir [...] délie sa bourse et en donne de quoi subvenir à tous les frais du banquet. [...] Baghir, resté seul, se prépare au déjeuner. La scène finit par un banquet que Nedjef égaye en jouant de la guitare. L'habileté de la scène et le comique de la pièce consistent dans l'imitation parfaite de tous les symptômes d'un enivrement progressif. En Perse, où les cabarets publics n'existent pas, où le peuple est très sobre, cette scène a du piquant pour les spectateurs. Baghir tombe endormi. Nedjef, dont l'ivresse n'était qu'une ruse d'amant, court vers la jeune jardinière pour lui chanter sa victoire, avec accompagnement obligé de guitare. Fin de la pièce.⁵¹

L'auteur, dans cet aperçu très succinct des personnages et de l'esthétique de la farce persane, met en évidence certains éléments que retiendront les auteurs de la «Période Molière», tels l'alternance de palabres et de contacts physiques très

vigoureux. Il met aussi en évidence les enjeux sociologiques de la satire, montrant qu'elle s'attache en particulier à l'ivresse, thème qui sera diversement traité par ces auteurs.

Le Taghlid, en tant que genre dramatique, a tardé à trouver son contenu et sa structure. D'autres orientalistes comme Gobineau⁵² et Alphonse Cillière⁵³ mentionnent le Taghlid dans leurs articles, soulignant l'importance qu'y prennent les comédiens et leurs jeux. Parmi ces bouffons, on doit nommer: Kal Enayat, Karim Chireyi et Esmâël Bazaz.

Une forme particulière du Taghlid et donc du théâtre populaire était le Baghal Bazi, ainsi nommé car le personnage principal était un riche épicier avare prétendant être Hadji⁵⁴, ridiculisé par son serviteur, nommé parfois Nowrouz. Ce spectacle contient des sujets grossiers. Ces pièces étaient basées sur l'improvisation et elles doivent leur succès à la verve et au talent des acteurs. Karim Chireyi, le bouffon favori de Nassérédin Chah, dirigeait un groupe qui exécutait des Baghal Bazis. Des pièces de Baghal Bazi étaient aussi mises en scène dans les cafés et dans de petits théâtres.

L'importance du théâtre de Baghal Bazi a été soulignée par Gobineau pour qui, à l'exemple du théâtre grec, le théâtre persan suit un long parcours:

Je crois que personne ne révoquera en doute cette vérité que, si la nation qui vit entre l'Inde et la Turquie avait adapté pour système de philosophie la méthode expérimentale, son théâtre n'existerait pas. Elle se contenterait des fantoccinis de Kara-Gueuz et des farces grossières que ses bateleurs exécutent, et qu'on appelle les Baghalbazys, ou «pièces de gueux». Elle n'en aurait pas moins d'esprit cependant. Elle aurait déjà peut-être transformé ces grossièretés en saynètes: de la saynète elle aurait passé au vaudeville, peut-être eût-elle abordé la comédie de caractère.⁵⁵

Il semble que Gobineau attache un grand prix aux productions du théâtre persan. D'après lui, si le théâtre populaire de l'Iran avait continué dans cette veine, il aurait pu arriver au vaudeville et ensuite à la comédie de caractère. Il voit dans ces formes populaires le germe de formes plus évoluées dont le théâtre de Molière fournira le modèle et aussi le substitut d'une évolution «normale». La référence à Molière permettra une évolution accélérée du genre, cautionnée par la référence occidentale.

2.3- Le Tamacha ou Maréké (le spectacle - la farce)

Les Iraniens adoraient ces spectacles. Sur les places publiques, un derviche, ayant rassemblé des auditeurs, leur racontait, parfois pendant plusieurs jours, des histoires. Il voisinait avec des montreurs de singes, des acrobates et des charmeurs de serpents. Les singes, vêtus de costumes amusants, imitaient par exemple une vieille femme qui allait chercher de l'eau,

un vieil homme qui allait au marché.

Aucune pièce du répertoire du Tamacha n'a été imprimé. Livrés à leurs propres ressources, les Loutis, suivant l'inspiration du moment, improvisaient un texte, qui variait chaque fois, sur un scénario tracé à l'avance. Ces genres de spectacle ressemblent également à la *commedia dell'arte*; «Aux vêtements sévères de la Perse, l'Arlequin de Bologne vient mêler son costume chatoyant et semble avec sa batte donner une autre direction au théâtre des «Adjems» (Persans)», écrit Thalasso⁵⁶, se demandant d'où les Iraniens connaissaient Arlequin. Il n'est pas impossible que des voyageurs aient rapporté d'Italie un masque d'Arlequin. Néanmoins, cet assemblage d'éléments provoque la naissance d'une farce curieuse qui progresse et dont la popularité rivalisait avec celle de la comédie européenne.

2.4- Bazi Khial (le théâtre des ombres)

Il existait d'autres formes de spectacles dont l'influence sur la dramaturgie iranienne est certaine. Selon M. Rezvani, le théâtre des ombres était le théâtre des nomades de l'Iran qui habitaient sous la tente. Pour le représenter, il suffisait de construire des figurines en cuir, d'allumer un feu sous la tente; les parois de celle-ci devenaient alors des écrans pour la représentation

des ombres. De par la technique de sa représentation, ce théâtre nous rappelle le *Karaguez* du théâtre turc qui veut dire «les yeux noirs». D'après Thalasso, le théâtre des ombres turc tire son origine du théâtre des marionnettes iranien Katchal Pahlévan.

L'âge d'or de ces spectacles remonte aux environs de 1860. Mais les intellectuels, attirés par le prestige de l'Europe, ont voulu ignorer ce théâtre populaire et ne reconnaître comme seul modèle que le théâtre de style européen. Il n'en demeure pas moins que leurs oeuvres puiseront dans ce fonds traditionnel, en particulier pour adapter les procédés du comique moliéresque aux habitudes du spectateur iranien.

III- Le théâtre dans la société, caractéristiques d'une pratique

Dans le monde iranien, comme ailleurs, le théâtre est né de la cité. Les modalités des représentations du Tazieh ou du théâtre traditionnel de l'Iran reflètent les caractéristiques de la société qui a permis leur émergence et prouvent que l'introduction du théâtre européen était indissociable d'une modernisation de l'architecture des salles de spectacle.

1- Le Tazieh

Dès l'approche du mois de Moharram, on représentait les Taziehs dans la cour d'une mosquée, sur une place publique ou dans un *Tekieh*. Le *Tekieh Dowlat* (Tekieh de l'État) a été construit en 1873 par ordre de Nassérédin Chah; les autres tekiehs existant à l'époque appartenaient aux gens riches et étaient employés pour ces cérémonies. Le lieu scénique du Tazieh comportait les éléments suivants:

- Le *sakou* ou plate-forme centrale surélevée, sur laquelle prenaient généralement place la troupe assiégée de l'Imam Hossein;
- Un espace circulaire, autour du *sakou*, où se déroulaient les processions de pénitents, les défilés militaires et les scènes de combat.

- *Le Taqnéma*, ou niche décorée, qui se trouvait au-delà de cet espace et faisait face à la loge où prenaient place les spectateurs importants comme le roi, les ministres ou d'autres notables. «Dans beaucoup de pièces où certains personnages doivent être mis particulièrement en évidence, on se sert de ce *tâgnumâ* [sic]⁵⁷».

- La chaire du prédicateur (*Rozékhan*), sorte de coryphée qui prononçait le prologue.

Dans le Tekieh royal, les loges étaient occupées par les représentants du pouvoir, les ministres et parfois aussi par les femmes du roi qui essayaient de se cacher des regards du public. Des jeunes gens de quinze à vingt ans, appartenant aux familles nobles et habillés de riches costumes, circulaient parmi les spectateurs et servaient des limonades et des gâteaux. Les *Saccas* (porteurs d'eau) donnaient également à boire au public, en mémoire de la soif qu'avait endurée l'Imam Hossein dans le désert.

La scène des Taziehs ne comportait ni rideau, ni décors, ni coulisses. Pour les spectateurs, de la paille déchiquetée représentait le sable du désert, une branche d'arbre était une forêt et un bol rempli d'eau, placé au milieu du sakou, symbolisait la rivière de l'Euphrate. Ces accessoires de jeu prouvent que les dramaturges iraniens se souciaient peu du réalisme du décor. On retrouvera

cette même liberté scénographique dans les adaptations des pièces de Molière.

2- Le Théâtre populaire

Les farces ou les marionnettes n'avaient pas de lieu scénique propre. Les spectacles avaient lieu en plein jour, à ciel ouvert, sur les places publiques, et l'entrée était gratuite. À la fin du spectacle, l'entrepreneur, son bonnet à la main, faisait la quête. On était libre de donner ce qu'on voulait; mais si un spectateur cherchait à s'enfuir avant qu'on lui demande de payer, le Louti s'écriait d'une voix rude et comique: «que celui qui se sauve soit l'ennemi d'Allah». Alors le spectateur revenait et attendait son tour pour payer.

Ces pratiques très proches de celles des bateleurs du Pont Neuf et de la Foire Saint-Germain, ne trouvèrent aucun écho dans les salles où furent représentées les premières traductions des pièces de Molière. On sait que celui-ci ouvrait les spectacles par une «annonce» qui établissait une complicité avec le public. La «Période Molière», toute entière soumise à la politique de prestige du Chah, ne pouvait qu'ignorer cet héritage populaire, même si l'on en retrouve certaines traces dans la mise en scène.

3- Les pièces de Molière

Yahya Arian Pour associe l'émergence du théâtre d'inspiration européenne à l'érection de la salle de théâtre de Darolfonoun, construite à l'intention des représentations des pièces de Molière:

La dramaturgie de style européen a commencé en Iran avec la fondation de Darolfonoun et la traduction des pièces de Molière... Une salle de trois cents places fut créée à la suite des voyages de Nassérédin Chah en Europe, mais elle est longtemps demeurée inutilisée...⁵⁸

À partir de mars 1886, dans la salle de Darolfonoun, on jouait des adaptations iraniennes du *Mariage forcé* (publié en 1904), de *Georges Dandin*, du *Médecin malgré lui* (1889), et de *L'Étourdi*. En 1910, *Le Médecin malgré lui* est joué en costumes français du XVII^e siècle. Cette pièce était mise en scène par Mozayanodowleh; les acteurs et les directeurs du théâtre moderne étaient plutôt des étudiants, auxquels des professeurs belges et français enseignaient. Mais il faut également noter que «certains gens savants et nobles, qui avaient des postes importants, ont dû renoncer à leur profession pour choisir ce métier» écrit Rachid Yassami⁵⁹, ce qui prouve qu'à cette époque un acteur n'avait pas bonne réputation. En général, les rôles féminins étaient interprétés par des hommes, et quelques fois, par des Arméniennes. La mise en scène des pièces de Molière semble avoir été l'occasion d'un difficile compromis entre la

référence historique et la tradition populaire. Les costumes étaient généralement européens, mais ne correspondaient pas forcément à l'époque de la pièce représentée. Le seul témoignage connu de ce type de mise en scène est un peu tardif, puisqu'il porte sur une représentation de la période 1909-1915. Khan Malek Sassani, critique de théâtre, fustige les incohérences de la mise en scène de *L'Étourdi*:

[...] La pièce qu'on représentait ce soir était *L'Étourdi* de Molière, composé au début de sa carrière dramatique. Il est évident qu'il a imité les auteurs italiens. Cette pièce s'attire des critiques! [...]. Si le français de cette pièce est agréable, c'est parce que l'auteur a employé des jolis mots; mais dès que cette pièce est traduite en persan, elle perd sa douceur[...]. Le costume de Nassim (le valet) ne convenait pas à son rôle autant qu'il convenait à son nom. Les masques en carton étaient très incohérents, car on ne va jamais enlever une fille avec un masque[...].⁶⁰

Les lacunes artistiques des acteurs, trop influencés par les pratiques populaires décrites précédemment, ne pouvaient répondre aux goûts des spectateurs cultivés et surtout au goût du roi. Mozayanadowleh est donc obligé de faire appel aux comédiens du Taghlid; cette collaboration d'artistes aux tendances satiriques donnera aux fanatiques un prétexte idéal pour fermer la salle de Darolfonoun et, dès lors, mettre fin aux représentations théâtrales subventionnées par le gouvernement.

NOTES

1. Étémadossaltaneh, *Rouznameh Khatérat (Journal des souvenirs)*, Téhéran, Amir Kabir, 1971, p. 597.
2. Jamchid Malek Pour, ouvr. cité, p. 305.
3. Adjoudanbachi, cité par J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 86.
4. Aboutaleb Ebné Mohammad Esfahani, *Massiré Talébi*, [s. l.], Livre de poche, [c. 1812], réimpr. 1973.
5. *Ibid.*, p. 313.
6. Mirza Saleh Chirazi, *Safarnameh (Journal de voyage)*, éd. Eamaël Rayin, Téhéran, Rozan, 1968.
7. Mostafa Afchar, «Achvalaté Safar Mirza Massoud (Les Voyages de Mirza Massoud)», dans *La Revue du Ministère des affaires étrangères*, Téhéran, 1966.
8. M. Afchar, cité par J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 79.
9. Nassérédin Chah, *Rouznameh Safaré Faranguestan (Le Journal de voyage en Europe)*, Bombaï, [s. éd.], 1876.
10. Nassérédin Chah, ouvr. cité, p. 25.
11. *Ibid.*, p. 33.
12. *Ibid.*, p. 50.
13. *Ibid.*, p. 78.
14. *Ibid.*, p. 143.
15. Nassérédin Chah, *Vaghayé Mossaférat va Siahaté dovomé Faranguestan (Les Événements du deuxième voyage en Europe)*, Bombaï, La Presse de l'État, 1881, p. 56.
16. Nassérédin Chah, *Safarnameh Nassérédin Chah, Safaré sévom (Troisième voyage en Europe)*, éd. par Saniodolleh, Téhéran, La Presse de l'État, 1884, p. 48.
17. *Ibid.*, p. 179-180.
18. *Ibid.*, p. 299.
19. *Ibid.*, p. 305.
20. Yahya Arian Pour, *Az Saba ta Nima (De Saba à Nima)*, Téhéran, Zavar, 1993, t. I, p. 255.
21. Ali Asghar Hekmat, *Farhang (Culture)*, Iranchahr, publié sous le patronage de l'UNESCO à Téhéran, 1964, t. II, p. 1168.
22. À ce propos, voir J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 309.
23. Rachid Yassami, *Adabiaté Moasser (La Littérature contemporaine)*, Téhéran, 1937, p. 125.
24. Hassan Chirvani, cité par J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 21-27.
25. A. Djennati Atai, *Bonyadé Némayech dar Iran (Essai sur les origines du théâtre persan)*, Téhéran, Ebné Sina, 1955, p. 59.
26. Y. Arian Pour, ouvr. cité, p. 337.
27. J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 309.
28. Dans son journal, Étémadossaltaneh ne nomme pas ce ministre.
29. Étémadossaltaneh, *Rouznameh*, Téhéran, Amir Kabir, 1966, p. 417.

30. C. J. Wills, cité ar M. Farnoud, dans *Rapports entre l'Iran et l'Europe*, France, Université de Picardie, 1982, p. 311-312. Malgré la similitude de leur titre, *L'Ours et le Pacha* de Scribe et *L'Ours et le Voleur* d'Akhound Zadeh sont deux pièces totalement distinctes, tant par leur argument que par leur forme.
31. Étemadosaltaneh, «Le Chah ira ce soir au théâtre où jouent les Arméniens», dans ouvr. cité, p. 605.
32. Y. Arian Pour, ouvr. cité, p. 341.
33. Les Chiites considèrent Ali comme le premier Imam et ils habitent plutôt en Iran que dans le monde arabe.
34. A. Thalasso, «Le Théâtre persan», dans *La Revue théâtrale*, Paris, 4^e année, juillet 1905, p. 881.
35. Une dynastie perse (III^e-VII^e siècles).
36. A. Thalasso, ouvr. cité, p. 881.
37. *Ibid.*, p. 885.
38. Vaste place consacrée aux Taziehs. Elle avait une grande estrade au milieu à laquelle on accédait par deux ou trois marches. Elle représentait la scène et on l'appelait Sakou.
39. Joseph Arthur Comte de Gobineau, *Les Religions et les philosophies dans l'Asie Centrale*, Paris, [s. éd.], 1866, p. 399.
40. *Ibid.*, p. 451-452.
41. Étemadossaltaneh, ouvr. cité, p. 591.
42. J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 267.
43. Étemadossaltaneh, ouvr. cité, p. 132.
44. Omar Khayam, l'auteur des *Robayats (Quatrains)*, né vers 1214 en Iran, a des poèmes dans lesquels il parle de *Khiyal* et *Lobat* (poupée).
45. Dozy, *Essai sur l'histoire de l'Iran*, Leyde, [s. éd.], 1879, p. 472.
46. Littéralement, *yeux noirs*, théâtre populaire qui existait en Turquie.
47. A. Thalasso, ouvr. cité, p. 869.
48. Une dynastie perse (XVIII^e-XIX^e siècles).
49. A. Thalasso, ouvr. cité, p. 875.
50. Bahram Beyzayi, *Némayech dar Iran (Le Théâtre en Iran)*, Téhéran, Kavian, 1965, p. 168-169.
51. Alexandre Chodzko, *Le Théâtre persan*, Paris, Ernest Leroux, 1878, p. XII-XIV.
52. J. A. Gobineau, ouvr. cité, p. 454.
53. A. Cillière, *Deux Comédies turques*, Paris, 1888, p. XXXII-XXXV.
54. Surnom placé devant les noms de ceux qui se sont rendus à la Mecque.
55. J. A. Gobineau, ouvr. cité, p. 454.
56. A. Thalasso, ouvr. cité, p. 876.
57. J. A. Gobineau, ouvr. cité, p. 343.
58. Y. Arian Pour, ouvr. cité, p. 336.
59. R. Yassami, ouvr. cité, p. 127.
60. Khan Malek Sassani, cité par Djennati Atai, ouvr. cité, p. 64-67.

DEUXIÈME PARTIE
LES AUTEURS DE LA «PÉRIODE MOLIÈRE»

I- Présentation du corpus

La nouvelle pratique instaurée au théâtre de Darolfonoun coïncide avec l'apparition, sous l'influence de l'Europe, du théâtre écrit en tant que branche des belles-lettres. J. Malek Pour, critique iranien et auteur du livre *Adabiyaté Némayechi dar Iran (La Littérature dramatique en Iran)*, souligne le rôle prépondérant qu'a joué l'oeuvre de Molière dans le développement du théâtre moderne en Iran.

Soit comme un modèle dramatique, soit comme l'inspirateur de cet art, Molière occupe une place importante dans la littérature dramatique, dans la technique de la mise en scène et dans le jeu. Connaître Molière, c'est en effet connaître la moitié des qualités et des modalités du théâtre moderne en Iran.¹

Comme la pénétration du théâtre européen en Iran se manifeste dans un corpus varié, comprenant à la fois traductions, adaptations et interprétations, il convient de tracer un portrait d'ensemble de ce théâtre. Il comprend six pièces de théâtre et quatre traductions qui sont en fait des adaptations très significatives pour l'étude des modalités de l'influence moliéresque.

L'influence de Molière en Iran s'est surtout concrétisée dans l'oeuvre du

célèbre écrivain du XIX^e siècle, Mirza Fathali Akhound Zadeh qui, entre 1850 et 1856, écrit six pièces en turc d'Azerbaïdjan; elles sont ensuite traduites en persan en 1871, par Gharatchédaghi.

Quant aux traducteurs, ils étaient pour la majeure partie écrivains de profession. Parmi eux, nous devons mentionner Mirza Habib Esfahani dont la traduction du *Misanthrope* paraît en 1869 à Constantinople. Quelques années plus tard, en 1889, paraît la traduction du *Médecin malgré lui* par Mohammad Hassan Khan Étémadossaltaneh. En 1891, Mirza Djafar Gharatchédaghi traduit du turc *George Dandin*. Et enfin en 1904, paraît la traduction du *Mariage forcé* par le Prince Hadji Mohammad Taher Mirza. Les pièces que ces auteurs choisissent de traduire comprennent des éléments critiques comme la satire de la société et des mœurs qui répondaient à la fois aux attentes du public populaire et à celles des intellectuels.

Molière a été traduit en persan à partir d'autres langues, comme le turc. Comme nous l'avons déjà signalé, l'attrait de Molière était tel en Turquie qu'Ahamad Vafigh Pacha, gouverneur de Bursa, avait, dès 1869, adapté presque toute son oeuvre. Il a également fondé le théâtre de Constantinople dont il finançait et dirigeait la troupe². Ainsi, bien qu'Akhound Zadeh soit le premier auteur iranien de la «Période Molière», son oeuvre est, comme celle des

traducteurs, en quelque sorte, le fruit de l'influence d'une influence dont Ahmad Vafigh Pacha constitue le premier relais.

II- Les conditions d'existence des dramaturges iraniens

Bien que l'introduction du théâtre européen en Iran se soit faite en plusieurs étapes liées en partie à des circonstances extérieures, telles les voyages de certains notables ou intellectuels, elle demeure profondément liée à l'initiative d'individus. Une présentation de ces auteurs, hommes de lettres qui entretiennent, pour la plupart, des relations avec le pouvoir, permet de discerner les enjeux idéologiques et politiques qui sous-tendent leur production dramaturgique.

Mirza Habib Esfahani, connu sous le pseudonyme de Dastan, est né en 1836 à Chtahar Mohal Bakhtyari. Il commence ses études à Ispahan, mais se rend à Bagdad pour apprendre la littérature arabe et la théologie. Plus tard, il retourne en Iran où il est maltraité et menacé à cause des poèmes satiriques qu'il avait rédigés contre le premier ministre de l'époque. On l'accusait d'être impie et en 1866, il doit s'enfuir en Turquie. À Istanbul, il enseigne le persan et l'arabe à l'École Royale. C'est également à cette époque qu'il traduit *Le Misanthrope* de Molière du turc au persan. En 1898, sa santé se détériorant, il va à Bursa³ pour se faire soigner, mais sa maladie est incurable et il y meurt peu

après.

Le deuxième auteur iranien qui a tenté de traduire les oeuvres européennes et, en particulier, les pièces de Molière est Mohammad Hassan Khan dit Étémadossaltaneh, dont nous avons déjà parlé. Il est le traducteur le plus intéressant de notre corpus tant du point de vue de sa position politique que du point de vue de ses connaissances culturelles. De plus, Étémadossaltaneh et le Prince Mohammad Taher Mirza sont les seuls adapteurs dont les oeuvres soient toujours disponibles⁴. Né à Téhéran en 1842, Étémadossaltaneh a été, au début du gouvernement de Nasséredin Chah, le majordome du prince Mahmoud Mirza⁵. Il avait fait ses études à l'école Darolfonoun et connaissait très bien la langue française. Il a rédigé en persan une vingtaine d'ouvrages sur l'histoire et la géographie de l'Iran. En 1898, un mois avant l'assassinat de Nasséredin Chah⁶, il meurt à Téhéran dans des circonstances mystérieuses qui laissent croire qu'il a été empoisonné. Étémadossaltaneh était un grand critique de l'époque des Qadjars; l'esprit critique de Molière lui donnera la caution culturelle dont il avait besoin pour se protéger contre les réactions parfois violentes de l'ordre établi.

Parmi les traducteurs et les écrivains de l'époque des Qadjars, on doit également mentionner le Prince Hadji Mohammad Taher Mirza. Mohammad

Taher Mirza, né de sang royal en 1834, était un savant et un philosophe. Il connaissait très bien les littératures persane et arabe ainsi que la langue française dont il faisait l'objet de ses études. Mohammad Taher Mirza meurt en 1898.

Mais le plus intéressant et le plus puissant des auteurs de la fin du XIX^e siècle demeure Mirza Fathali Akhound Zadeh. Né en 1812 à Nokha, en Azerbaïdjan, Akhound Zadeh est le père de la dramaturgie de cette région. En 1814, ses parents divorcent et il va habiter avec sa mère chez son oncle Mollah Ali Asghar dans un village d'Ardébil⁷. Il y apprend le persan et l'arabe et étudie le Coran. En 1825, il va à Gandjeh pour continuer ses études. En 1832, il rencontre le poète Mirza Chafie et celui-ci le pousse à renoncer à la théologie. Malgré son jeune âge, il entre dans les forces armées russes. Il ne tarde pas à devenir capitaine. Après quelques années, en 1834, il est envoyé à Teflis. Il y devient tout de suite un des habitués du théâtre que le Gouverneur général de cette ville, Woronsow, avait fait construire en 1850. On y jouait les pièces du répertoire russe et souvent des troupes françaises et italiennes, en tournée, y donnaient des représentations qui révèlent à Mirza Fathali Akhound Zadeh sa véritable vocation: il commence à écrire des comédies.

Avant sa mort à Teflis le 28 janvier 1878, Akhound Zadeh envoie ses

comédies en Iran pour les faire traduire. Mirza Djafar Gharatchédaghi tente de satisfaire à cette volonté. On ne sait presque rien de la biographie de ce traducteur, connu uniquement grâce à la traduction des oeuvres d'Akhound Zadeh en persan. On n'a guère de précisions concernant sa chronologie personnelle. Arian Pour fournit une seule indication à ce sujet:

... Il était employé du ministère de la Justice ainsi que le secrétaire du Prince Djalalédin Mirza. Vers la fin de sa vie, il travaillait au Bureau de traduction d'État comme traducteur de la langue turque. Il meurt en 1893.⁵

Il est remarquable que ces auteurs entretiennent des liens ambigus ou conflictuels avec le pouvoir qui contraignent certains à l'exil. Tous ont été initiés à la littérature occidentale par les séjours qu'ils firent à l'étranger. Cette position à la fois distante et proche de leur société d'origine, leur donnera le recul nécessaire pour adapter le modèle classique aux réalités de leur pays.

III- Les raisons et les modalités de l'influence européenne

Il convient donc d'envisager ce qui, dans la position sociale de ces auteurs, explique, au-delà de la fascination pour l'Europe, le choix de ces auteurs pour le modèle classique et en particulier le modèle moliéresque.

I - Le statut social et politique des auteurs iraniens

Ces auteurs oeuvrant entre 1850 à 1904 présentent des traits communs qui sont très significatifs.

Du point de vue du statut social et politique deux d'entre eux sont attachés au pouvoir, deux sont exilés, et le dernier est un simple employé. Cependant, ces auteurs ont tous en commun une grande connaissance du français. Cette connaissance ne fait pas figure d'exception chez les intellectuels de l'époque, surtout pour ceux qui avaient fréquenté l'école Darolfonoun où les cours, nous l'avons vu, se donnaient en français et où la plupart des enseignants étaient français et belges. En Russie, comme en Turquie, le français était la langue des intellectuels. Ces deux pays voisins de l'Iran ont eu une grande influence sur la Cour des Qadjars du point de vue politique et social. Pour Akhound Zadeh, par exemple, le français était aussi bien un moyen de connaître la culture occidentale et de communiquer avec les commandants

russes. Il en va de même pour Étémadossaltaneh, dont la carrière politique exigeait la connaissance d'une langue étrangère.

Hassan Khan Étémadossaltaneh est diplômé de l'école Darolfonoun, où, pendant onze ans, il apprend le français et les enseignements militaires. En qualité de major, il devient membre du cortège de Mohammad Ghassem Mirza⁹. En 1863, il est envoyé en France comme attaché militaire de l'ambassade de l'Iran, poste qu'il occupera jusqu'en 1867. À son retour, en 1868, on lui confie la direction de la presse d'État et du Bureau impérial de traduction: il fonde alors le *Journal d'Iran*. Cette même année, il reçoit le titre de Saniodowleh¹⁰. En 1870, il crée l'*Almanach*, en 1874 le *Journal Scientifique*, en 1876, le journal officiel d'*Ételae* et en 1879, il rédige la *Lettre des Érudits*. En 1880, il devient membre du Conseil d'État et, trois ans plus tard, Ministre de la presse, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. En 1887, Mohammad Hassan Khan est nommé Étémadosaltaneh, titre de noblesse accordé par le Chah. Étémadossaltaneh, malgré sa position politique, aimait beaucoup critiquer la société de son époque. D'après son biographe Yahya Arian Pour, malgré sa grande éducation, il exprimait ses idées en toute franchise et sans grandes nuances¹¹. Il n'entretint aucune relation, épistolaire ou autre, avec les autres dramaturges de cette époque. Ainsi, quand il accompagne Nassérédin Chah

dans son troisième voyage à Teflis et à Saint-Pétersbourg, il rencontre Akhound Zadeh, mais il ne le mentionne pas dans son journal comme dramaturge. Serait-ce à cause des critiques que celui-ci avait faites à l'égard des rois Qadjars? Ou serait-ce tout simplement parce que cet auteur, le premier à s'être intéressé à Molière, faisait, pour lui, figure de rival? Dans son journal, Étémadossaltaneh raconte ainsi leur rencontre:

J'étais invité chez le Consul. Nasrolmolk et Mokhbérolmolk aussi étaient là... À ce moment est entré Mirza Fathali, dit Akhound Zadeh. Je connaissais cet homme depuis longtemps, mais j'avais toujours horreur de le fréquenter, car il est un homme hérétique, illettré et non éduqué. Depuis le jour où il a composé plus de vingt mille vers contre les pelerins de Karbala[...], j'ai promis de l'amener un jour en Iran et de le punir devant les Musulmans. Plût à Dieu... Enfin, dès qu'il est arrivé, nous n'étions plus à l'aise!¹²

Cet extrait met en évidence le respect d'Étémadossaltaneh pour l'Islam, respect qui lui interdit toute admiration ou curiosité d'ordre intellectuel ou artistique.

L'autre écrivain lié au pouvoir, le Prince Mohammad Taher Mirza, était un homme solitaire. Bien que les courtisans et les savants de l'époque recherchassent sa compagnie, il préférait la solitude et détestait la carrière politique. Tout comme les autres écrivains, il s'entretenait en français. Bien qu'il sût très bien l'arabe, toutes les oeuvres qu'il a traduites sont des romans ou

des pièces de théâtre français. Il a traduit une partie de l'oeuvre d'Alexandre Dumas et une des comédies de Molière.

À l'opposé d'Étémadossaltaneh et du Prince Mohammad Taher Mirza, personnages très intégrés à la société de leur temps, se trouvent les deux exilés Mirza Habib Esfahani et Mirza Fathali Akhound Zadeh.

Mirza Habib Esfahani était un intellectuel réformiste. Il était en relation avec des libéraux comme Mirza Aqa Khan Kermani¹³, qui essayaient de soulever les Iraniens contre le despotisme du gouvernement. À Istanbul, il était en contact avec le Cheikh Ahmad Rouhi, un des réformistes exilés, qui a changé le cours de sa vie. Tout en poursuivant sa carrière d'écrivain, il enseignait à l'École Royale d'Istanbul. Il connaissait bien l'arabe, et avait appris le français en Turquie.

Contrairement à Mirza Habib Esfahani, Akhound Zadeh n'est pas un exilé politique. Il est donc libre de ses mouvements et, en 1834, il part pour Teflis et devient traducteur des langues orientales. À cette époque, Teflis était la capitale de Gafgaz ainsi qu'un important foyer culturel et littéraire. Nous avons déjà mentionné la fascination de Mirza Fathali Akhound Zadeh pour la tradition théâtrale qu'il découvre dans cette ville. C'est là qu'il découvre les oeuvres des auteurs russes comme Gogol et Dostoïevski; c'est à Teflis encore,

qu'il étend ses connaissances, comme ses expériences théâtrales aux auteurs français et anglais. Malek Pour écrit à ce propos:

Outre les écrivains russes, Akhound Zadeh connaissait encore des écrivains européens. Non seulement il avait lu la traduction de certaines œuvres de Molière et de Shakespeare, mais il avait vu les représentations de ces pièces, de sorte qu'il mentionne Molière et Shakespeare comme les grands maîtres du théâtre... Mais la science d'Akound Zadeh ne se limitait pas à la lecture des œuvres des auteurs russes et européens. Il a connu le théâtre par la voie de la «scène» et a même mis en scène quelques pièces de Gogol et de Molière; il faut donc affirmer que ce dramaturge iranien, outre sa connaissance théorique de la dramaturgie, dirigeait aussi des pièces de théâtre.¹⁴

Akhound Zadeh a écrit ses œuvres en turc d'Azerbaïdjan. Elles ont été publiées d'abord dans le journal *Gafgaz* et réunies en un recueil sous le titre de *Tamcilat*. Ensuite, Akhound Zadeh a traduit ses pièces en russe. C'est à la suite de leur représentation dans les théâtres de Moscou et de Saint-Petersbourg qu'il devint très célèbre et qu'on traduisit certaines de ses œuvres en français, en allemand et en anglais, ce qui lui a valu le surnom de «Molière de l'Orient» ou de «Molière d'Azerbaïdjan».

Akhound Zadeh a joué un rôle déterminant dans la vie de Gharatchédaghi dont le principal titre de gloire est d'avoir traduit ses œuvres. Dans la préface de sa traduction du *Tamcilat*, Gharatchédaghi justifie ainsi son choix:

Le but de ce livre est la moralisation, car les dialogues comiques du style européen sont, en réalité, un moyen de connaître les qualités et les vices de l'être humain, tout en écoutant des paroles plaisantes [...] J'ai lu un livre en turc et j'ai appris la mesure de son rôle et de son intérêt. Il est dommage que, jusqu'à présent, le peuple iranien soit privé de cette occasion. Pour avertir mes compatriotes de l'intérêt que comporte ce théâtre ainsi que la nouveauté du sujet, j'ai traduit ce livre.¹⁵

Tous ces auteurs croyaient donc que le théâtre a une mission sociale parce que son influence est beaucoup plus forte que celle de la prédication ou du sermon. Leur oeuvre sera donc avant tout moralisatrice et basée sur une peinture fidèle et critique des réalités sociales qui leur sont contemporaines. Dans cette perspective, Molière répondait aux exigences de leur projet, car, comme lui, ils voulaient éduquer par le rire, plus que par l'édification morale. Bien que le nombre de spectacles montés pendant cette période demeurât limité, ils furent l'objet d'attaques virulentes de la part des fanatiques. C'est pourquoi la plupart des représentations des pièces de Molière qui eurent lieu à Darolfonoun furent réservées à la famille royale et se donnèrent dans une relative clandestinité.

2- La carrière littéraire des dramaturges iraniens

Akhound Zadeh et Mirza Habib Esfahani étaient très bien placés pour savoir ce qui se passait en Iran. Bien que loin de leur société, ils ont pu en avoir

une vision globale. Leur carrières littéraires respectives sont très proches dans leur diversité.

Akhound Zadeh a écrit six comédies: *L'Alchimiste Ebrahim Khalil* (1850); *Monsieur Jourdan, l'herboriste français et le Sorcier Mast Ali Chah* (1851); *Le Ministre du Khan de Lankaran* (1851); *L'Ours et le Voleur* (1852); *L'Avare* (1853); *le Conte des Avocats* (1856); en plus d'un conte rédigé en 1857 et intitulé *Le Conte de Youssef Chah* ou *Les Étoiles dupées* dont l'action se déroule sous le règne de Chah Abbas¹⁰ et qui s'inspire de *Tarikhé Alam Ara*, dont nous avons déjà parlé. Tout en racontant une légende, il attaque le despotisme du gouvernement, condamnant par la même occasion l'ignorance et les flatteries des ministres et des nobles. Akhound Zadeh est également l'auteur d'essais et d'ouvrages critiques tels *Aléphbayé Djadid (Le Nouvel Alphabet)*, paru la même année, dans lequel il propose une réforme de l'alphabet persan, ainsi qu'une *Critique de l'oeuvre théâtrale de Mirza Aqa Tabrizi* en 1871. Ce dernier ouvrage consacré au premier dramaturge de langue persane, constitue le premier essai critique iranien relatif à la littérature dramatique. Dans la mesure où il repose sur une analyse des règles de la dramaturgie classique, il est, pour la présente étude, une référence particulièrement éclairante.

Mirza Habib Esfahani, quant à lui, a écrit *Dastouré Sokhan (L'Ordre du*

Discours) et *Dabestané Parsi (L'École persane)*. *L'Ordre du Discours* est devenu plus tard une source d'inspiration et un guide pour les écrivains soucieux de fixer les règles de la grammaire persane. Dans la préface Mirza Habib justifie ainsi son projet:

Quand, en raison des circonstances, moi, votre serviteur, Mirza Habib Esfahani, étais loin de ma famille et de mon pays, je suis allé à Istanbul. J'y ai passé quelques années à enseigner le persan et l'arabe. Durant ces années, j'ai constaté que la langue persane intéresse beaucoup les gens, mais qu'elle n'a pas de règles et de grammaire précises... J'ai donc composé ce livre qui comprend non seulement la grammaire persane, mais aussi les principes de cette langue et le vocabulaire arabe. Deuxièmement, la plupart des exemples sont des vers connus qui sont aussi des proverbes. Troisièmement, dans certains textes, j'ai expliqué les règles avec beaucoup d'exemples, afin que ce livre puisse nous aider également pour la lecture. Quatrièmement, j'ai traduit les mots arabes, pour que les lecteurs persans ne les utilisent plus dans leur langue maternelle. Cinquièmement, j'ai donné comme exemple les expressions et les locutions qui sont les plus utilisées.¹⁷

Quelques années plus tard, en 1891, Mirza Habib compose *l'École persane* qui résume les principaux points de *l'Ordre du Discours*. Ce projet de réforme linguistique se nourrit d'un ensemble d'emprunts à d'autres langues, tels le turc, l'arabe et le français qui lui servent à codifier la grammaire persane. Il tente, en outre, d'adapter la conjugaison des verbes persans à celle des verbes allemands. *L'Histoire de l'écriture*, ouvrage dans lequel il explique les écritures islamiques, réunit ses poèmes et la traduction de quelques fables de La Fontaine,

confirmant que son inspiration, profondément nationaliste, repose aussi sur la référence à d'autres cultures. Il a traduit le *Hadji Baba Esfahani* de Morier¹⁸, traduction qui l'a rendu célèbre et qu'un grand nombre de critiques tel Yahya Arian Pour considèrent comme le plus beau fleuron de la prose des Qadjars. Pour Mirza Habib Esfahani, la réforme de la culture iranienne passe par l'intégration de modèles étrangers. Car outre son intérêt pour la langue, Mirza Habib Esfahani a adapté, en 1869, *Le Misanthrope* de Molière sous le titre de *Gozaréché Mardomgoriz*. Cette position définit parfaitement les modalités de la «Période Molière».

Alors que paraissent les premières traductions des pièces de Molière en Iran, de jeunes auteurs sont prêts à renouveler la tradition théâtrale. Ainsi, le prolifique Étémadossaltaneh a-t-il signé plus de seize ouvrages ou traductions. Certes, certains critiques croient qu'Étémadossaltaneh profitait de son titre de Ministre de la Presse pour entretenir un atelier de «nègres» qui rédigeaient, en son nom, bon nombre de ses ouvrages¹⁹. À ce propos, Edward Brown écrit:

[...]L'autre c'est Mohammad Hassan Khan Étémadossaltaneh, Ministre de la Presse. [...] Selon des sources authentiques, bien qu'Étémadossaltaneh ne soit pas doué d'un grand savoir, grâce à sa position sociale, il réunissait des savants et publiait leurs ouvrages sous son propre nom...²⁰

Étémadossaltaneh entretenait des rapports ambigus avec la censure, comme en

témoigne Adamiat, historien et critique persan:

Étémadossaltaneh, en tant que Ministre de la presse, s'intéressait beaucoup à la publication des oeuvres historiques et sociales de l'Europe. Le Bureau de traduction d'État, où travaillaient des traducteurs émérites et dont le savant Mirza Mohammad Hossein Khan Zokaolmolk était le directeur, réunissait des intellectuels éminents. On dit qu'Étémadossaltaneh, dont on avait censuré deux livres, avait lui-même établi la censure de la presse.²¹

Pendant vingt-cinq ans, Étémadossaltaneh fut ainsi chargé de lire les journaux européens et d'en traduire les informations pour Nassérédin Chah.

Il a composé des oeuvres historiques, telles les chroniques de la Cour de Nassérédin Chah, des Mémoires et *l'Histoire des femmes célèbres de l'Islam*, et laissé quelques manuscrits comme des dictionnaires persan, persan-arabe et français-persan. Il a traduit des romans et des récits tels *Les Souvenirs de Mademoiselle de Montpensier*, *Les Aventures de Christophe Colomb*, *Journal de voyage du Capitaine Atrass* et *Le Récit du Robinson suisse*.

Mais l'oeuvre la plus intéressante du point de vue du théâtre est la traduction du *Médecin malgré lui* sous le titre de *Tabibé Edjbari* (1889). Le succès de cette traduction a incité le Prince Mohammad Taher Mirza à s'intéresser aux comédies de Molière, et à traduire *Le Mariage forcé* sous le titre *Le Mariage du Seigneur Mirza*, publiée, selon Malek Pour, en 1904²². Molière constitue donc, pour les auteurs de cette période, la référence obligée de leur production.

Même Mirza Djafar Gharachédaghi, secrétaire du Prince Djalalédin Mirza, historien très connu de l'époque, qui entretenait des correspondances avec des auteurs et des savants, et qui se fit surtout connaître en 1871, par sa traduction du *Tamcilat* d'Akhound Zadeh, traduit en 1891, le *George Dandin* de Molière sous le titre de *Arouss va Damad*.

La traduction de l'oeuvre originale d'un auteur iranien ne suffisait donc pas à justifier, à elle seule, la modernité théâtrale à laquelle l'adaptation des oeuvres moliéresque allait donner la légitimité.

IV- Les idées critiques des dramaturges iraniens

Parallèlement à leur production, les auteurs iraniens de la «Période Molière» ont jeté les bases d'une critique de la pratique théâtrale qui renoue, pour une part, avec les théories classiques tout en s'inspirant de théories contemporaines. Les écrits d'Akhound Zadeh sont les plus représentatifs d'une conception élargie de la critique, vision qui concilie renouvellement esthétique et réforme sociale.

1- Les idées critiques d'Akhound Zadeh et son rôle dans le milieu littéraire de l'Iran

Mirza Fathali Akhound Zadeh est le premier critique de l'histoire et de la littérature en Iran. Il a analysé la littérature, l'historiographie et la dramaturgie dans une perspective originale qui lui permet de figurer aux côtés des autres critiques européens du XIX^e siècle.

Les écrits d'Akhound Zadeh relatifs au théâtre reposent sur une conception plus large qu'il définit, dans une lettre envoyée le 29 mars 1871 à Mirza Youssef Khan, en ces termes:

À propos de la critique...vous savez bien la dignité et l'intelligence de

Chah Abbas premier²³ dans *le Conte de Youssef Chah*²⁴. Vous rendez-vous compte que les ministres et les nobles de l'État prennent une décision enfantine pour protéger Chah Abbas et pour contourner le mauvais augure? Je ne veux pas les calomnier. Le livre de *Tarikhé Alam Ara* (*Histoire d'Alam Ara*)²⁵ est devant vous; vous pouvez le regarder. Depuis l'époque de Chah Abbas jusqu'à maintenant, le peuple de l'Iran n'a pas pu progresser à cause d'idées futiles... Si on ne fait pas remarquer ces mouvements, on ne pourrait pas les punir. Si on fait des remarques, ce sera une offense. Alors que faut-il faire? Mais il est convenable de le remarquer. C'est ça la critique. En conseillant les gens et en prêchant, on ne peut pas exprimer et résoudre ces problèmes. Si tu les exprimes, ce sera une critique[...]. Aujourd'hui, dans tous les pays européens, on publie des journaux satiriques, c'est-à-dire des journaux qui critiquent les défauts des compatriotes. C'est grâce à ces critiques que ces pays se sont développés...²⁶

Dans une critique qu'il a faite du livre *Rozatosafa Nasséri*²⁷, il définit les aspects spécifiques de la critique littéraire, telle qu'elle s'exprime dans la presse européenne, y voyant un des facteurs de l'évolution des mœurs:

Cette méthode est en usage en Europe et elle est très avantageuse. Par exemple, quand un écrivain rédige un livre, un autre auteur en décrit les défauts, mais d'une façon respectueuse. Les Français appellent cette méthode «la critique»... Si en Iran, les journaux utilisent cette méthode, le pays se développera.²⁸

Cette relation qu'établit Akhound Zadeh entre le progrès et la critique porte la marque de l'influence de Belinsky, critique russe pour qui la littérature se définit avant tout comme un outil de réforme sociale.

1.1- L'influence de Belinsky sur les idées critiques d'Akhound Zadeh

D'après J. Malek Pour, Akhound Zadeh a lu les oeuvres des auteurs russes comme Gogol et dans le domaine de la critique, celles de Belinsky²⁹. Mais peut-on dire qu'Akhound Zadeh a suivi toutes les idées du critique russe? Il faut voir dans les préoccupations avant tout morales d'Akhound Zadeh un désir de corriger la société, désir issu de son tempérament d'abord, mais aussi de son expérience de deux sociétés, l'une iranienne et l'autre russe.

Vissarion Belinsky, le plus grand critique que la Russie du XIX^e siècle ait connu, ne peut pas être comparé à ses contemporains, tels Sainte-Beuve ou Taine dans la mesure où ses prises de position débordent largement le contexte esthétique. Né en 1811, Bélinsky entre en 1829 à l'Université de Moscou, mais il en est renvoyé trois ans plus tard «parce que sa santé était peu solide»³⁰. De 1833 jusqu'à sa mort en 1848, il écrit des articles sur la littérature et sur la critique. Sa carrière coïncide avec l'apparition d'une «intelligentsia» soucieuse d'améliorer les conditions de vie en Russie.

La publication de ses *Idées littéraires* en 1834 marque bien le début du journalisme intellectuel russe. D'après Ralph E. Matlaw, Belinsky n'aime ni la littérature classique, ni la littérature romantique. Ce n'est donc pas chez ce critique qu'Akhound Zadeh a trouvé la nécessité de recourir au modèle

classique; mais il s'est inspiré de ses idées sociales, qui portaient sur le statut des prolétaires. Dans une lettre à Gogol, Belinsky explique ses points de vue sur l'injustice du système féodal et souligne le besoin urgent de l'éveil d'une dignité humaine chez le peuple.

[...] Therefore you failed to realize that Russia sees her salvation not in mysticism or asceticism or pietism, but in the succes of civilization, enlightenment, and humanity. What she needs is not sermons (she had heard enough of them!) or prayers (she had repeated them too often!), but the awakening in the people of a sense of their human dignity lost for so many centuries not to the preaching of the church but to common sense of justice, and their strictest possible observance...³¹

Cette lettre met en évidence les enjeux sociaux de ses prises de position critiques, souvent exprimées dans un style mordant et acerbe. Akhound Zadeh a fait sienne l'idéologie sociale de Belinsky dont il empruntera aussi le style satirique. Car, comme Belinsky, il s'oppose au style traditionnel et dans cette même lettre, il s'attaque courageusement aux oeuvres rigides des gens de lettres, proposant une nouvelle forme d'éducation par de nouvelles formes littéraires.

[...] Les pays européens sont développés grâce aux critiques et non pas grâce aux sermons... Ce n'est plus le temps de *Golestan*³². Aujourd'hui ces livres ne peuvent pas servir le peuple. Aujourd'hui, les oeuvres qui peuvent susciter l'intérêt du peuple sont des drames et des romans. Le roman aussi est une partie de l'art dramatique [sic].³³

Akhound Zadeh reprend donc les idées de Belinsky en donnant à sa critique dramatique une mission sociale. Elle doit faire connaître le théâtre aux Iraniens parce qu'il représente un apport culturel significatif, mais aussi parce qu'il est essentiel à l'évolution morale. Comme la société iranienne de cette époque était une société profondément religieuse, Akhound Zadeh, dans ses essais, prend d'abord en compte l'aspect moral du théâtre. En 1868, il écrit dans une lettre à Mirza Yaghoub:

Le peuple musulman ne connaissait pas cette oeuvre littéraire [la comédie] qui a une apparence agréable et gaie et un contenu plein de conseils. Je suis le fondateur de cet art. Parfois, je me suis opposé aux mauvaises habitudes et aux moeurs des Musulmans en les ridiculisant, mais il ne faut pas que les gens me jugent comme un anti-religieux ou qu'ils pensent que je n'aime pas ce peuple.³⁴

Certes, il veut ainsi se défendre des attaques dont il a été l'objet, mais on peut voir également dans ces affirmations la marque d'une conviction profonde qui s'exprime dans cette lettre envoyée à Mostofioltmamalek :

[...] J'ai étudié beaucoup et j'ai composé des livres. Le plus célèbre et le plus intéressant est à propos de la dramaturgie, c'est-à-dire du théâtre. Le but de ce livre est la moralisation... Parmi les Musulmans, personne ne connaît cet art.³⁵

Dans une autre lettre, plus tardive, au prince Djalalédin Mirza, dans laquelle il lui demande de trouver un bon traducteur pour ses oeuvres, on retrouve cette

même affirmation:

[...] Mon vrai but en composant ce genre de livre est la moralisation. Comme les philosophes et les savants européens ont compris que rien ne peut corriger les vices et les défauts des hommes sinon la critique et la raillerie, ils ont construit des salles de théâtre pour représenter les mauvaises habitudes des gens. Cette critique pourra servir d'exemple aux autres.

Si, parmi les philosophes de Téhéran, vous connaissez quelqu'un qui connaît bien la langue turque, vous pourrez lui confier mes comédies pour qu'il les traduise en persan...³⁶

Suivent des conseils concernant la traduction. En effet, à cette époque, il n'existait pas en Iran de prose qui pût s'adapter au style «naturel» du dialogue théâtral. La prose littéraire était ampoulée et il fallait créer, avant tout, une langue et un style simple de conversation qu' Akhound Zadeh décrit comme «un style d'expression et de discours et non pas un style de rédaction³⁷».

Le Prince Djalalédin Mirza lui suggère Gharatchédaghi pour traduire le *Tamcilat*. Dans la préface de cette traduction, Akhound Zadeh se porte à la défense du nouveau genre qu'il veut introduire:

[...] La nature humaine contient deux particularités: la joie et la tristesse. En pleurant, on exprime la douleur et en riant on montre la joie. Parfois, en écrivant ou en parlant du malheur ou du bonheur, on se met à pleurer ou à rire... La plupart du temps, on ne s'attendrit pas, car ce malheur ou ce bonheur n'est pas bien décrit; mais, si on raconte un événement tragique d'une manière agréable, on sera certainement touché...

Dans les pays européens, les savants ont reconnu l'intérêt de ce fait et ils ont construit des théâtres où ils représentent des tragédies ou des comédies.

Jusqu'à maintenant, dans les pays musulmans, on représentait seulement des tragédies. Mais on les représentait d'une façon incomplète, car d'abord, la rédaction n'était pas agréable; deuxièmement, les narrateurs qui ne connaissaient pas très bien cet art racontaient selon leur goût; troisièmement, pour représenter cet art dans les pays musulmans, on n'a pas assez de moyens et donc la qualité du Tazieh, qui est une des plus délicieuses grâces du monde, paraît très faible. [...] Le tragédien qui doit réciter par coeur a un papier dans la main et lit son rôle d'un style déclamatoire. Alors, comment cette tragédie peut-elle toucher les gens?

Mais, dans les pays musulmans, la comédie n'a pas cours et personne n'a rédigé de livre sur ce sujet. Bien qu'une comédie contienne des conseils, si on la représente d'une manière amusante et gaie, tout le monde aura envie de la voir. Dans les pays européens, les comédies ne sont pas insolentes et grossières... Alors, moi aussi, pour avertir le peuple musulman, j'ai rédigé six pièces de théâtre et un conte en langue turque. Je les ai soumises aux gens de lettres pour qu'ils les lisent. Comme les autres auteurs, je n'attends pas qu'on ferme les yeux sur le bon et le mauvais, mais je vous prie de connaître cet art et d'essayer de composer vous-mêmes des ouvrages pour divulguer cet art étrange dans les pays musulmans... Je suis le fondateur de cet art et je vous en ai montré un échantillon.³⁵

Il est assez sévère à l'égard du Tazieh, forme qu'il ne connaissait pas très bien. Par ailleurs, dans son souci de développer une littérature dramatique, il faisait peu de cas de l'improvisation, une des caractéristiques essentielles du Tazieh, pratique spectaculaire plus que forme littéraire. Les acteurs du Tazieh étaient des amateurs qui récitaient des vers populaires dont la valeur restait

sujette à caution pour un auteur dont le modèle était avant tout littéraire. Ce qui explique qu' Akhound Zadeh propose de remplacer la tragédie iranienne par la comédie européenne et d'en faire le véhicule d'une critique sociale attrayante. L'insistance d'Akhound Zadeh permet de mesurer les enjeux implicites de son oeuvre théâtrale. On voit que son premier objectif est une contestation du despotisme politique. Le théâtre, tel qu'il le conçoit, s'adresse aux intellectuels plus qu'au peuple, très amateur de Tazieh, et est pour lui, un outil de contestation d'autant plus efficace qu'il ne semble pas «sérieux», tout en étant légitimé, cependant, par le modèle européen.

1.2- L'influence de Molière sur Akhound Zadeh

Pour Molière aussi, le devoir de la comédie est de «corriger les hommes en les divertissant», comme en témoigne cette célèbre affirmation qu'en 1664, il fait figurer dans la préface du *Tartuffe*: «Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin³⁹».

On mesure la valeur d'un rapprochement qui associe les deux auteurs dans la lutte contre l'hypocrisie qui mine sournoisement l'autorité politique. S'il s'agit de «représenter en général tous les défauts des hommes⁴⁰», c'est moins

pour atteindre l'essence universelle de l'homme que pour dénoncer les vices particuliers à une époque.

«Entrer comme il faut dans le ridicule des hommes⁴¹», c'est aussi détruire tout sentiment de supériorité chez le spectateur et le forcer à reconnaître dans le théâtre ses propres ridicules. Ainsi Akhound Zadeh, tout comme Molière, concilie-t-il dans ses pièces la peinture de mœurs et celle des caractères. Aux portraits d'archétypes, les deux auteurs ajoutent une foule de détails tirés de l'observation de la vie quotidienne, voire de modèles réels, même si Molière avait prétendu «peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes⁴²». Akhound Zadeh, dans une lettre à Mirza Aqa Tabrizi, propose un autre type de détour pour éviter toute accusation de critique directe:

[...] Il est dangereux de tout écrire à propos des gens. Mais que faut-il faire dans un pays comme l'Iran, où la presse est contrôlée par la censure? C'est très simple. Les pièces doivent avoir lieu à l'époque de Chah Soltan Hossein⁴³[...] Changez les noms des personnages pour ne pas attaquer directement les hommes d'État...⁴⁴

Molière avait introduit des touches de caricature, pour ne pas dire de satire dans ses comédies: descriptions de rapports sociaux spécifiques, de personnages d'actualité pédants, précieuses, marquis... Ces traits, qui «tombent directement sur les mœurs⁴⁵», restaient subordonnés à des caractères individualisés. Akhound Zadeh présentera des types sociaux divers:

commandants rudes mais gentils, financiers cupides, arrivistes, procureurs hypocrites, tous montrés dans leur milieu. À travers ces types, c'est la société iranienne de l'époque qui est décrite, plus qu'un type humain particulier. De ce fait, on peut conclure que la critique d'Akhound Zadeh est plus particulière à sa société que celle de Molière qui est plus universelle.

La morale d'Akhound Zadeh se manifeste encore dans la manière dont il construit ses pièces, privilégiant dans les dénouements les personnages auxquels va sa sympathie, personnages qui sont, comme il se doit, les jeunes gens qui véhiculent le progrès moral et social. L'amour de Bayram (*L'Ours et le Voleur*) et de Teymour Aqa (*Le Ministre du Khan de Lankaran*) est généreux, honnête et ne vise qu'au bonheur légitime d'un mariage. Les jeunes filles sont avant tout charmantes et sincères. Leur ruse ne vient que de la situation désespérée où les plonge la tyrannie de leur tuteur. Parallèlement, dans *l'Avare*, Molière, montre la révolte de l'instinct chez Élise: elle parle de se tuer plutôt que d'épouser Anselme⁴⁶.

Les comédies d'Akhound Zadeh sont le miroir de la société et ses personnages illustrent son intérêt pour elle. Les structures de ses comédies reposent sur des techniques de mimétisme et de parallélisme qui se répondent. Il réunit au début de ses pièces toutes les données du problème: l'intrigue

principale, l'intrigue secondaire et l'actualité sociale. C'est ainsi qu'Akhound Zadeh, par cette structure et la création de types, reprend l'héritage des comédies de Molière.

2- Les idées de Mirza Habib Esfahani sur le théâtre

Le rôle que Mirza Habib Esfahani a joué dans le développement de la littérature dramatique de l'Iran est indéniable. À part ses traductions et ses livres, il a écrit un article intéressant sur le théâtre publié pour la première fois dans le journal Akhtar, qui n'a fait jusqu'ici l'objet d'aucune traduction et dont nous présentons en note quelques extraits en français⁴⁷.

Dans cet article il donne d'abord une vue d'ensemble sur le théâtre et le spectacle dans le monde entier. Il dresse un panorama des théâtres de l'Occident et de l'Orient. Soulignant le rapport existant entre la religion et le théâtre, il tente de prévenir l'opposition des religieux à l'égard du théâtre européen, opposition qu'ils avaient déjà manifestée à l'égard du théâtre traditionnel iranien. Il inscrit donc le théâtre dans une histoire qui donne aux représentations profanes une origine religieuse: «[...] En France, on représentait d'abord des pièces religieuses et philosophiques et, plus tard, on a inventé la comédie⁴⁸».

Dans cet article, Mirza Habib Esfahani essaie de prouver à la société religieuse de l'Iran que le théâtre est une sorte de prière, comme il l'est en Espagne: «[...] On ne jugeait pas le théâtre comme un phénomène contre la religion...⁴⁹». Il décrit également les Mystères du Moyen-Âge, les représentations sur la crucifixion de Jésus-Christ et affirme ainsi que le théâtre est issu de la religion. Il passe ensuite à la comédie et à l'imitation:

[...] Dans les pays européens, on a cherché longtemps des divertissements, jusqu'à ce qu'on ait construit des théâtres. Des comédiens jouaient des pièces comiques pour divertir les rois [...] Cet art a franchi les frontières de la France et est arrivé aux autres pays.⁵⁰

Cet article, qui se présente comme une mise au point historique, doit se lire également comme une justification. Le panorama est sous-tendu par une double démonstration qui cautionne la nécessité d'une évolution de la dramaturgie iranienne, comme le recours aux modèles occidentaux. Puisque le théâtre traditionnel iranien ressemble aux premières manifestations du théâtre européen, il peut - et doit - , comme lui, et en s'en inspirant, passer du sacré au profane, du tragique au comique. Cet article constitue le manifeste implicite de la «Période Molière».

3- L'influence d'Akhound Zadeh sur les auteurs iraniens

Gharatchédaghi est le premier auteur iranien à se présenter comme un disciple d'Akhound Zadeh dont il reprend *in extenso* les idées.

Le but de cette traduction est la moralisation, comme le but des dialogues ridicules du théâtre européen est de faire connaître les qualités et les défauts de l'homme tout en écoutant des paroles ridicules et sans exagération. Comme les philosophes de l'époque croient qu'aucun genre de conseil ne peut corriger les vices de l'homme aussi bien que la moquerie, et que la raillerie oblige les gens de renoncer aux mauvaises actions, j'ai donc trouvé nécessaire de traduire ces pièces...⁵¹

Au terme de sa traduction, Gharatchédaghi en était venu à se considérer comme un théoricien de la dramaturgie. Dans la préface du *Tamcilat*, il exprime ainsi ses opinions concernant le dialogue théâtral et fournit l'embryon d'un mode de lecture en soulignant la grande différence qui existe entre une pièce et les autres formes de récit.

[...] Le but d'écrire une technique théâtrale c'est de lire les discours des personnages en dialogue, et de prononcer certains sons qui sont différents dans l'écriture. [...] Si le dramaturge respecte ces règles et s'il écrit des mots employés dans la langue parlée, sa pièce sera plus intéressante. De plus, le narrateur [...] doit différencier l'état et les gestes de chaque personnage pour que le lecteur ou le spectateur ne se trompe pas.⁵²

La volonté pédagogique de Gharatchédaghi se manifeste dans ses choix stylistiques qui lui font préférer des phrases simples et claires que même des enfants peuvent comprendre et apprécier.

... Contrairement aux oeuvres traditionnelles, j'ai abandonné les phrases et les mots pompeux et difficiles. J'ai traduit ce livre en langue populaire et j'ai utilisé des mots familiers pour que le lettré et l'illettré puissent en profiter...⁵³

En fait, ce traducteur destine son travail moins aux intellectuels qu'aux spectateurs populaires, ancrant ainsi son oeuvre dans le milieu dont il était lui-même issu.

L'autre écrivain qui est influencé par le style d'Akhound Zadeh est Mirza Aqa Tabrizi. Dans sa première lettre, il se présente comme un partisan du style d'Akhound Zadeh: «Bien que je ne vous aie pas rencontré, je suis tout dévoué à vos bonnes qualités. Attiré par le contenu éducatif de vos pièces, j'ai décidé d'imiter votre style agréable⁵⁴».

Tabrizi a voulu imiter le style d'Akhound Zadeh, mais nous verrons plus tard qu'il se différencie de son maître, dans la mesure où la critique sociale est pour lui plus importante que le respect des règles dramaturgiques.

4- La postérité d'Akhound Zadeh à l'étranger

Les pièces d'Akhound Zadeh ont paru d'abord à Téhéran et ont été par la suite éditées et traduites en Europe à la fin du XIX^e siècle par des orientalistes français comme Barbier de Meynard, A. Thalasso et A. Cillière qui ont tous pris

pour point de départ la traduction de Gharatchédaghi.

A. Barbier de Meynard, orientaliste et professeur des langues orientales en France, a fait publier à Paris en 1886, d'après l'édition de Téhéran avec la collaboration de Stanislas Guyard, une édition savante des trois comédies d'Akhound Zadeh, *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil*, *Le Ministre du Khan de Lankaran* et *Les Procureurs* avec notes et glossaire. Plus tard, en 1889, il a traduit *L'Ours et le Voleur*. Selon lui, Akhound Zadeh doit sa célébrité à son traducteur Mirza Djafar Gharatchédaghi. En général, ces orientalistes font peu de cas des ambitions moralisatrices d'Akhound Zadeh et voient dans l'assurance avec laquelle il se flatte d'avoir accompli une oeuvre d'utilité publique, la marque d'une certaine naïveté qui lui fait en outre affirmer que c'est à l'art dramatique que l'Europe doit principalement sa supériorité intellectuelle.⁵⁵

Ces critiques n'empêchent pas Barbier de Meynard de reconnaître à l'oeuvre certaines qualités:

Malgré toutes ces maladresses d'agencement, ses inexpériences d'auteur novice, son oeuvre n'est pas sans valeur: on y trouve de la finesse, de la gaieté, un certain talent d'observation, en un mot l'instinct des choses du théâtre.⁵⁶

Il voit dans la traduction de Gharatchédaghi une oeuvre de vulgarisation que son auteur destinait aux jeunes iraniens, en début d'études⁵⁷.

Alphonse Cillière, quant à lui, a traduit en 1888 deux comédies: *Le Ministre du Khan de Lankaran* et *Les Procureurs*, précédées d'une introduction sur le théâtre de ce dernier, où il présente les différents genres de théâtre qui existent en Iran à l'époque d'Akhound Zadeh. Il faut noter entre autres que c'est surtout grâce à la traduction du *Tamcilat* en persan que ces auteurs ont pu traduire ces pièces en français. Selon Cillière, le théâtre d'Akhound Zadeh est un décalque du théâtre européen et il exhibe «la source où il a puisé son inspiration et sa méthode, et d'ailleurs, quand même il n'en dirait rien, l'arrangement de ses comédies suffirait pour en déceler l'origine⁵⁸». C'est dire que, pour Cillière, Akhound Zadeh n'avait rien d'un novateur, mais tout d'un néophyte:

Mirza Feth-Ali Akhond Zadè [sic], et Mirza Djafar Gharachédaghi [...] croient, de la meilleure foi du monde, à la portée moralisatrice de leur oeuvre. C'est là une illusion dont il est permis de sourire; mais l'enthousiasme sied aux néophytes.⁵⁹

Cillière est surtout intéressé par les deux comédies qu'il a traduites et selon lui les autres pièces «ne valent pas grand'chose⁶⁰»; les analyses de la troisième partie de notre étude vont tenter de montrer dans quelle mesure cette opinion sévère est justifiée.

A. Thalasso, dans un long article sur le théâtre persan rédigé en 1905, décrit en détail le Tazieh et le théâtre populaire. Mais il ne traite de l'oeuvre

d'Akhound Zadeh qu'accessoirement, pour souligner qu'il est tout entier inspiré du théâtre européen et que c'est Paris qui « le premier, mit à la scène Mirza Feth Ali. Tout l'honneur de cette initiative revient à Madame Dieulafoy qui, en 1900, fit donner chez elle la «première» des quatre actes du *Vizir du Khan de Lenkeran*, sans retouches, sans tripatouillages, dans la belle traduction littérale, littéraire et intégrale de M.A. Cillière⁶¹».

À la fin de son article, Thalasso recommande aux amateurs de théâtre oriental de lire les traductions de Barbier de Meynard et de Cillière pour avoir une idée «aussi exacte que possible du génie de Mirza Feth Ali, qui a su se tailler une place bien à part et très caractéristique dans le théâtre oriental⁶²».

Il faut noter qu'aucun de ces auteurs n'invoque le nom de Molière comme source de l'inspiration d'Akhound Zadeh. Ils disent tout simplement que, dans ses comédies, les règles européennes sont adaptées aux moeurs et aux coutumes iraniennes. Ainsi A. Thalasso écrit dans son article:

Le théâtre de Mirza Feth Ali puise, directement, son inspiration aux sources de notre scène. La formule européenne est adaptée avec un art infini aux moeurs et aux coutumes orientales. L'écriture en est alerte et vive, et les caractères, finement observés, humainement décrits ne procèdent en aucune façon, pas plus pour leur esprit que pour leur langage, des personnages de Ketchel et de la Tamacha.⁶³

Nous allons donc consacrer la troisième partie de ce travail à poser les bases

analytiques d'une comparaison susceptible d'établir l'influence spécifique de Molière.

NOTES

1. J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 313.
2. *Ibid.*, p. 304.
3. Une ville turque.
4. Car les traductions du *Misanthrope* par Mirza Habib Esfahani et de *George Dandin* par Gharatchédaghi sont interdites et nous n'avons pu les analyser.
5. Le premier fils de Nassérédin Chah.
6. Nassérédin Chah est assassiné en 1896 par Mirza Reza Khan Kermani, un libéral iranien.
7. Une ville de la région d'Azebaïdjan.
8. Y. Arian Pour, ouvr. cité, p. 354.
9. Troisième fils de Nassérédin Chah.
10. Saniodowleh et Étémadossaltaneh sont des titres de noblesse que le Chah a accordé à cet auteur.
11. Y. Arian Pour, ouvr. cité, p. 265.
12. Étémadossaltaneh, *Journal de voyage de Saniodowleh de Teflis à Téhéran*, éd. par Mohammad Golbon, Téhéran, Sahar, 1977, p. 19-21.
13. Un des intellectuels de cette époque qui s'était enfui à Istanbul.
14. J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 134-135.
15. M. D. J. Gharatchédaghi, *Tamcilat (traduction des oeuvres d'Akhound Zadeh)*, Téhéran, Kharazni, 1977, p. 23-24.
16. Célèbre roi de la dynastie des Safavides qui régnait avant les Qadjars.
17. Iradj Afchar, «Mirza Habib Esfahani», dans *Armaghan*, 10^e année, p. 112-113.
18. James Morier était l'envoyé du gouvernement d'Angleterre en Iran; il a publié en 1824 *L'Aventure de Hadji Baba Esfahani*, dans lequel il a critiqué les Iraniens et leurs coutumes.
19. Y. Arian Pour, ouvr. cité, p. 265.
20. E. G. Brown, *A Literary History of Persia*, Vol. IV, Londres, [s. éd.], 1924, p. 340.
21. Féréidoun Adamiat, *Idéologie Nehzaté Machroutiat (Idéologie du mouvement de la Révolution constitutionnelle)*, Téhéran, Payam, 1976, p. 52-54.
22. J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 376.
23. Célèbre roi de la dynastie des Safavides.
24. Le seul récit d'Akhound Zadeh dans lequel il décrit le despotisme et l'ignorance des rois et des courtisans.
25. L'histoire de l'Iran à l'époque des Safavides, publiée en 1897 par E. Torkman à Téhéran.
26. Akhound Zadeh, ouvr. cité, p. 212-213.
27. *Le Jardin de Safa* rédigé par Reza Gholi Khan Hédayat en 1858.
28. F. Adamiat, *Andichéhayé Mirza Fathali Akhound Zadeh (Les Pensées de Mirza Fathali Akhound Zadeh)*, Téhéran, Kharazmi, 1970, p.44.
29. J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 133.
30. Matlaw, R.E., *Belinsky, Chernyshevsky and Dobrolyubov*, New York, E.P. Dutton & Co., 1962, P.

31. V. Belinsky, «Letter to N. V. Gogol», dans *Belinsky. Chernyshevsky and Dobrolyubov*, New York, E.P. Dutton & Co., 1962, p. 84.
 32. Célèbre oeuvre du grand poète persan, Saadi.
 33. F. Adamiat, *Andichéhayé Akhound Zadeh*, p. 54.
 34. Akhound Zadeh, ouvr. cité, p. 74.
 35. *Ibid*, p. 105.
 36. *Ibid*, p. 182.
 37. *Ibid*, p. 183.
 38. Gharatchédaghi, ouvr. cité, p. 27-30.
 39. Molière, «La critique de l'École des femmes», dans *Théâtre complet*, Paris, Brodard et Taupin, 1963, t. I, acte I, scène 6.
 40. Molière, «L'Impromptu de Versailles», dans *Théâtre complet*, Paris, Brodard et Taupin, 1963, t. 2, acte I, scène 4.
 41. Molière, *La Critique de l'École des femmes*, acte I, scène 6.
 42. Molière, *L'Impromptu de Versailles*, acte I, scène 4.
 43. Un des rois de la dynastie des Safavides au XVIII^e siècle.
 44. J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 84.
 45. Molière, *La Critique de l'École des femmes*, acte I, scène 6.
 46. Molière, «L'Avare», dans *Théâtre complet*, Paris, Brodard et Taupin, 1963, acte I, scène 4.
 47. Tu dois savoir que le théâtre est un lieu où on représente des événements et où on imite les différentes personnes. [...] Autrefois, les Romains représentaient des tragédies et des comédies avec le support de leur État. [...] Chez les Européens aussi, le théâtre était une sorte de distraction. En France et en Angleterre, on ne peut pas trouver une ville sans une salle de théâtre. À Paris, il y a 45 théâtres. Le plus grand d'entre eux est l'Opéra. [...] Les poètes européens composent leurs oeuvres théâtrales en vers. Pour eux, le théâtre est non seulement un divertissement, mais aussi un art et une science. Le clergé romain jugeait que les acteurs étaient des athées et il les avait bannis. [...] En Suisse, on ne bannissait pas les acteurs, mais le clergé ne permettait pas de construire des salles de théâtre. [...] En Espagne, le théâtre n'était pas interdit. On ne jugeait pas le théâtre comme un phénomène anti-religieux, et même on y représentait des pièces religieuses. [...] En France, la représentation était issue de la piété religieuse. Au Moyen-Âge, après la prière, les gens représentaient des Mystères. Ces représentations étaient composées des allusions littéraires ou des versets du Livre Saint. [...] En France, on représentait d'abord des pièces religieuses et philosophiques et plus tard, on a inventé la comédie. Quand le roi arrivait dans une ville, il assistait à de représentations des pièces de théâtre. À Paris, les acteurs allaient dans le palais du roi pour lui présenter des jeux.
- Dans les pays européens, on a cherché longtemps des divertissements, jusqu'à ce qu'on ait construit des théâtres. Des comédiens jouaient des pièces comiques pour divertir les rois. [...] Cet art a franchi la France et est arrivé aux autres pays européens et même orientaux. En Chine et au Japon les théâtres sont comme ceux de l'Europe, mais on y représente également des danses. En Inde, les représentations sont pleines d'actes grossiers et effrontés. [...] Dans les villages, au milieu de la nuit, sous la lumière des torches, les hommes jouent des pièces. Ce jeu est très gai et les habitants du village paient les dépenses.
- Mirza Habib Esfahani, cité par J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 109-112.
 48. Nirza Habib Esfahani, cité par J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 109-112.
 49. *Loc. cit.*
 50. *Loc. cit.*
 51. Gharatchédaghi, ouvr. cité, p. 23-26.

52. *Ibid*, p. 26.
53. *Loc. cit.*
54. Mirza Aqa Tabrizi, cité par J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 187.
55. Barbier de Meynard, *Trois comédies traduites du dialecte turc Azéri en persan*, Paris, Maisonneuve et Leclerc, 1886, p. IV.
56. *Ibid*, p. V.
57. D'après cet auteur français, Gharatchédaghi est mort en 1883. Cette date est certainement fausse, car conformément à la préface de la traduction de *George Dandin* de Molière (*Arouss va Damad*), Gharatchédaghi a réécrit cette pièce en 1892 pour le roi. D'après Y. Arian Pour, Gharatchédaghi est mort en 1893.
Y. Arian Pour, ouvr. cité, p. 354.
58. A. Cillière, *Les Deux Comédies turques de Mirza Feth-Ali- Akhound Zadé*, Paris, Ernest Leroux, 1888, p. XLI.
59. *Ibid*, p. XLII.
60. *Ibid*, p. XLIV.
61. A. Thalasso, ouvr. cité, p. 877. Il faut signaler qu'à Paris aussi, dans cette pièce, les rôles des femmes étaient interprétés par des hommes.
62. A. Thalasso, ouvr. cité, p. 877.
63. *Ibid*, p. 878.

TROISIÈME PARTIE

LA MESURE D'UNE INFLUENCE: ÉTUDE COMPARÉE DES OEUVRES DE MOLIÈRE ET D'AKHOUND ZADEH

I- La structure dramaturgique des oeuvres d'Akhound Zadeh et leurs rapports avec les oeuvres de Molière

1- Présentation globale du corpus

Afin d'établir quelle influence la dramaturgie classique a véritablement pu exercer sur l'oeuvre d'Akhound Zadeh, nous analyserons les modalités structurelles de chacune de ses oeuvres en fonction des règles de la dramaturgie classique. Le découpage scénique, en particulier, permet d'envisager non seulement la structure globale d'une pièce, mais aussi l'enchaînement de ses séquences narratives par les modalités des liaisons scéniques comme le traitement des personnages. Comme les comédies d'Akhound Zadeh ne présentaient qu'un découpage en actes, pour les besoins de l'analyse, nous avons établi les unités scéniques conformément aux principes dégagés par Jacques Scherer :

Il y a un changement de scène [...] chaque fois qu'un personnage entre ou sort; toutefois, on peut ne pas indiquer de changement de scène à l'entrée d'un personnage peu important et dont le rôle est très court, ou à la sortie d'un ou de plusieurs personnages qui laissent un héros prononcer un court monologue.¹

Ce découpage a permis d'établir, sous forme de tableaux ou matrices binaires²,

la composition respective de chacune des pièces du corpus, qui sont présentées des pages 100 à 104, dans un ordre chronologique afin de mettre en évidence l'évolution du récit théâtral chez ce dramaturge.

L'exploration quantitative des matrices attachées aux pièces d'Akhound Zadeh révèle la complexité du texte en exposant le nombre d'actes et la fonction des personnages dans la stratégie dramaturgique. Ces analyses permettront, en outre, de comparer d'un point de vue formel les pièces d'Akhound Zadeh et celles de Molière.

Tableau I Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil

	Acte I *				II			III			IV			
Scène	1	2	1	2	3	1	2	1	2	3	1	2	3	N
Hadji Karim	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Machadi Djabar	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Aqa Zaman	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	
Saleh	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	
Safar Beik	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	
Salman	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3		
Hadji Nouri	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
Ebrahim Khalil	0	0	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1	6	
Hamid	0	0	1	1	1	1	1	=	=	=	=	=	8	
Peuple du Nokha	0	0	0	1	1	0	1	0	1	=	1	=	5	
Abbas	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1		
N	7	6	2	2	3	2	3	2	5	3				

Occupation scénique= 35/110=1/3

1 personnage présent dans la scène

0 personnage absent dans la scène

= Personnage muet,

* Hiatus

Tableau II Le Conte de Monsieur Jourdan

	Acte I						II		III		Acte IV								
Scène	1	2	3	4	5	6	1	1	2	3	1	2	3	4	5	6	7	8	N
Goltchehren	1	0	1	=	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Charaf Nessa	1	1	1	1	0	0	=	1	1	1	=	1	=	1	=	1	=	1	16
Chahrbanou	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	=	1	1	1	1	14
Chahbaz	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	4
Hatam Khan	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3
M. Jourdan	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	3
Khan Pari	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0	=	=	1	1	1	8
Mast Ali Chah	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	=	0	0	5
Gholam Ali	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
N	2	3	1	4	1	2	5	3	1	2	3	4	3	5	4	5	6	3	

Occupation scénique= 57/162= 1/3

1 personnage présent dans la scène

0 personnage absent dans la scène

= personnage muet

Tableau III

Le Ministre du Rhin de l'Ankaran

[illegible]

Occupation scénique = 125/820 = 1/7-
1 personnage présent dans la scène
0 personnage absent dans la scène
= personnage muet

Tableau IV L'Ours et le voleur

Scène	Acte I												Acte II												Acte III												N
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11				
Bayram	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	14			
Farizad	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6			
Zoleikha	0	0	1	1	1	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7			
Namatz	0	0	0	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	8			
Tarverdi	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	18		
Vall	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4			
Oroudj	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4			
Fogh	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4			
Le singe	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1			
L'ours	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1			
Divan	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2			
Belk	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	5		
Traducteur	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3		
Nadjaïf	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2			
Les Turcs	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3			
Kadkhoda	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3			
Soldat	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4			
Machadi	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3			
Gorban	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4			
Karim	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4			
Sona	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3			
N	2	1	2	2	1	3	2	4	2	3	5	2	1	3	2	1	3	1	2	2	3	2	4	7	2	2	2	1	3	3	4	8	10				

Occupation scénique= 98/726= 1/7

1 personnage présent dans la scène
0 personnage absent dans la scène
" personnage muet
" hiatus

Tableau V	L'Avare																																																				
	Acte I					Acte II					Acte III					Acte IV					Acte V																																
Scène	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	1	2	3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	N																				
Heldar Belk	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0	1	1	0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	20																				
Safar Belk	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	11																				
Askar belk	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	11																				
Sona Khanom	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	10																				
Tayebeh Khanom	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	13																				
Hadji Gara	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	1	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	19																			
Khodavardi	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1																			
Tokzaban	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7																			
Karamali	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	10																			
Badal	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	4																			
Soldat	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1																			
Ohan	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	6																			
Seklis	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2																			
Araquli	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3																			
Meyerdich	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	6																			
Chef Khalil	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1																			
Movsarav	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0																			
Commandant	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0																			
Messager	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3																			
N	2	3	1	2	2	1	2	4	1	2	5	7	1	4	1	6	2	8	6	6	2	4	2	3	5	5	5	6	8	8	9	9																					
Occupation scénique- 137/608- 1/4																																																					
• hiatus																																																					
• personnage muet																																																					

Occupation scénique- 137/608- 1/4
 * hatus
 * personnage muet

La première information fournie par les matrices, en multipliant le nombre de scènes par le nombre de personnages, permet de mesurer la complexité relative des pièces du corpus les unes par rapport aux autres, en fonction du nombre de cellules qu'elles comportent. Dans les premières comédies, *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* et *Le Conte de Monsieur Jourdan*, la présence scénique globale représente un tiers des possibilités scéniques. Ce degré d'occupation est le même dans la majorité des pièces majeures de Molière, comme par exemple, *Le Misanthrope*, *L'École des femmes* ou *L'Avare*. Il semble donc qu'au début, Akhound Zadeh avait l'intention d'imiter la complexité des pièces de Molière. Mais il y a une diminution remarquable avec sa troisième pièce, *Le Ministre du Khan de Lankaran*. Pour la troisième et la quatrième pièce, nous remarquons un compromis mal assuré entre les pièces du début de sa carrière et les pièces de sa maturité, et ensuite une montée avec la cinquième pièce, *L'Avare*, qui est en effet la meilleure utilisation de la présence scénique du point de vue de la complexité de la pièce. Mais Akhound Zadeh ne garde pas cet équilibre et le réduit à nouveau dans sa sixième pièce, *Le Conte des avocats*. Ces constatations permettent à la fois de relativiser l'influence du «modèle» et de mettre en évidence la pièce pour laquelle elle semble la plus pertinente, à savoir *L'Avare* dont le titre à lui seul servirait d'indice.

Le tableau VII, présenté à la page suivante, montre l'évolution du degré d'occupation scénique. On mesure le degré d'occupation scénique en établissant le rapport entre le nombre total des cellules et le nombre des intersections 1. On remarque que le degré d'occupation scénique varie entre 1/3 et 1/7. Ainsi, *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* et *Le Conte de Monsieur Jourdan* en présentent le plus fort indice. L'évolution de cette donnée dramaturgique est, elle aussi, révélatrice des libertés que prend Akhound Zadeh avec le modèle classique.

Néanmoins les premières pièces, à savoir *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* et *Le Conte de Monsieur Jourdan*, sont aussi les moins complexes du point de vue du nombre de cellules, ce qui les apparente aux premières farces de Molière, comme *La Jalousie du Barbouillé* dont le degré d'occupation scénique est de 1/3 et dont le nombre de cellules est très proche du *Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* (110). Par contre, dans ses quatre dernières pièces, Akhound Zadeh a largement augmenté le nombre de cellules, donnant à l'intrigue une structure beaucoup plus linéaire et succincte que celle des pièces de Molière.

Tableau VII **Évolution des oeuvres d'Akhound Zadeh**

Titre	Nombre de cellules	Degré d'occupation scénique	Hiatus
L'Alchimiste Ebrahim Khalil	110	0.31 ~ 1/3-	1
Monsieur Jourdan	162	0.35 ~ 1/3	-
Ministre de Lankaran	820	0.132 ~ 1/7-	4
L'Ours et le Voleur	726	0.134 ~ 1/7-	2
L'Avare	608	0.225 ~ 1/4-	4
Le Conte des avocats	770	0.172 ~ 1/6+	1

Akhound Zadeh a aussi exploré les possibilités de la composition dramaturgique, écrivant à la fois des pièces très complexes et d'autres plus limitées. Il atteint l'équilibre recherché dans, étrangement, la seule pièce de sa maturité qui ait un degré d'occupation scénique équivalent à celui de la formule à succès de Molière, c'est-à-dire dans *L'Avare*.

Ce qui fait baisser le degré d'occupation scénique de plusieurs des pièces d'Akhound Zadeh est qu'il favorise des scènes de divertissement qui mettent en présence des personnages secondaires. Ainsi la scène entre Hadji Gara et Khodavardi (*L'Avare*, acte II, scène 2) qui, tout en donnant un aspect comique à la pièce, met en évidence l'avarice du personnage principal. Un autre cas se trouve dans *L'Ours et le Voleur*, où l'auteur présente le jeu d'un singe, qui ne joue pas un rôle déterminant dans l'intrigue de la pièce (acte II, scène 7). Dans les comédies de Molière aussi, certains personnages ont une fonction essentiellement comique; mais ils jouent, néanmoins, un rôle important dans l'intrigue principale. C'est le cas, par exemple, des porteurs dans *Les Précieuses ridicules* qui révèlent la vraie identité de Macarille dès son entrée en scène, en lui donnant des coups de bâton pour recevoir leur argent.

Le tableau VII met en évidence une brusque augmentation du nombre de cellules avec *Le Ministre du Khan de Lankaran*. Cependant, Akhound Zadeh

n'augmente que faiblement le poids scénique des personnages par rapport à la pièce précédente; les scènes regroupent moins de personnages et la pièce est donc moins complexe que les autres pièces. Il semble donc que *L'Avare* marque le sommet de sa maîtrise des structures dramaturgiques, offrant, de par le nombre de cellules, un nombre élevé de possibilités dont l'exploitation n'est ni trop complexe (comme c'est le cas dans *L'Alchimiste Ebrahim Khalil*), ni trop simplifiée (comme elle l'avait été dans les trois pièces précédentes). La pièce atteint aussi un certain équilibre dans l'utilisation du poids scénique, en jouant sur des variations contrôlées du nombre de personnages dont la dernière scène réunit, selon les critères classiques de la comédie, tous les personnages principaux. *L'Avare* est donc à la fois la pièce la plus complète et la plus complexe d'Akhound Zadeh.

Sur le tableau VII figurent également les hiatus scéniques des pièces. Un hiatus marque «une situation où deux scènes consécutives sont caractérisées par des configurations disjointes³». Quand les hiatus sont entre les scènes, ils contreviennent à la règle classique de l'enchaînement scénique par liaison. Dans *L'Avare* d'Akhound Zadeh, le hiatus entre les scènes 2 et 3 de l'acte I est justifié par le changement de décor et le hiatus entre les scènes trois et quatre de l'acte III montre le passage du temps. Les matrices nous permettent de

remarquer que les hiatus sont rares dans les premières pièces et qu'ils deviennent plus nombreux par la suite et en rapport avec le passage d'un acte à un autre:

- *Le Ministre du Khan de Lankaran*: hiatus entre les actes I et II; II et III; III et IV;

- *L'Ours et le Voleur*: hiatus entre les actes I et II; II et III;

- *L'Avar*: hiatus entre les actes I et II; II et III; III et IV; IV et V.

Il faut noter que la structure très libre du théâtre traditionnel iranien permettait le hiatus sans qu'en soit brisé le rythme ou les règles.

Afin de réduire la longueur des descriptions, nous avons choisi d'analyser les hiatus du *Conte de Ministre du Khan de Lankaran*. Ces hiatus sont liés à des effets scéniques assez remarquables, surtout au début de l'acte II. Après un discours caricatural, le Ministre sort à la fin de l'acte I; l'entrée de Teymour (acte II, scène 1) est isolée (et donc appuyée) par le manque de liaison scénique. Cette scène est une charnière avant la présentation de la nouvelle intrigue (l'amour des deux amants). L'hiatus qui existe entre l'acte II et III concrétise un effet scénique intéressant, à savoir la sortie de la jeune fille (acte II, scène 12) et l'entrée du Khan (acte III, scène 1): Akhound Zadeh termine un acte sur la scène du dilemme amoureux et débute l'acte suivant par une

critique de la société. L'hiatus structurel renforce ainsi l'impact du changement de registre. Cependant, l'hiatus situé entre l'acte III et l'acte IV n'est justifié que par le changement de décor. Il faut cependant remarquer qu'aucun de ces hiatus ne sont faits, comme dans les pièces de Molière, sur l'annonce de l'arrivée d'un personnage ou sur une entrée inattendue.

En ce qui concerne les liaisons d'entractes, Akhound Zadeh a respecté, dans trois pièces, *Le Ministre du Khan de Lankaran*, *L'Ours et le Voleur*, et *L'Avare*, la règle des classiques qui exigeait que: «Si le même acteur paraît à la fin d'un acte et au début du suivant il y a liaison de scènes entre ces deux actes, ce qui est considéré comme une faute puisqu'on prive ainsi l'entracte de sa fonction de séparation⁴».

Cependant, comme chez Molière, les hiatus d'entracte ne sont pas une règle absolue chez Akhound Zadeh. Ils sont sacrifiés quand une liaison permet d'accentuer le poids scénique du personnage principal: c'est le cas de Charbanou Khanom dans *Le Conte de Monsieur Jourdan* (actes I,II et III) et d'Aqa Mardan dans *Le Conte des avocats* (actes II et III).

2- La partition scénique

2.1- Le nombre d'actes

La structure globale de l'oeuvre d'Akhound Zadeh montre quelle distance le dramaturge iranien a pris avec la dramaturgie classique. Contrairement à D'Aubignac qui affirme: «Il faut savoir que tous les poètes sont demeurés d'accord que les pièces de théâtre régulièrement ne doivent avoir ni plus ni moins que cinq actes⁵», la plupart des pièces d'Akhound Zadeh sont en quatre actes, à savoir *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil*, *Le Conte de Monsieur Jourdan* et *Le Conte du Ministre de Lankaran*; ce qui indique que dans ces pièces, l'auteur iranien suit le courant dramaturgique de son propre siècle.

Akhound Zadeh n'a adopté la division en trois actes de Molière et des classiques que pour deux de ses comédies, *Le Conte des avocats* et *L'Ours et le Voleur*. Mais pourquoi Akhound Zadeh n'a-t-il pas opté pour la division en cinq actes, lui préférant celle en quatre actes? Le nombre de cellules et le poids scénique de ses pièces montrent que cette division ne peut être justifiée par le projet d'une pièce courte ou simplifiée; car les pièces en trois ou en quatre actes sont plus longues et plus complexes que celles de Molière en cinq. Ainsi la matrice binaire de *L'École des femmes* ne comporte-t-elle que 288 cellules quand celle du *Ministre du Khan de Lankaran* en contient 820, offrant trois fois plus de

possibilités scéniques que la pièce de Molière.

C'est que les actes des pièces d'Akhound Zadeh sont le plus souvent déterminés par un changement de lieu. C'est le cas dans quatre des comédies: *Le Ministre du Khan de Lankaran*, *L'Ours et le Voleur*, *L'Avare* et *Le Conte des avocats*. L'acte I du *Ministre du Khan de Lankaran* s'ouvre sur la chambre de Ziba Khanom; l'acte II, sur la chambre de Choleh Khanom, l'acte III dans le palais du Khan et l'acte IV dans la chambre de Choleh Khanom. Ces modalités relèvent d'une esthétique propre à la fin du XIX^e siècle. Selon certains critiques iraniens comme F. Adamiat, Akhound Zadeh avait vu les pièces de Scribe⁹. Il est probable qu'il se soit inspiré d'auteurs comme Scribe et Sardou, dont il aurait lu les oeuvres en Russie.

Dans les deux comédies *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* et *Le Conte de Monsieur Jourdan*, les actes permettent, plus classiquement, des ellipses temporelles. L'acte I du *Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* commence un jour de printemps de l'année 1832, alors que le peuple du Nokha est réuni chez Hadji Saleh. L'acte II, où se présente Ebrahim Khalil, se déroule une semaine plus tard. L'acte III montre un matin, situé à une période indéterminée du jour de l'acte précédent, alors qu'Ebrahim Khalil est en train de faire ses prières et l'acte IV montre le retour du peuple du Nokha après 30 jours. Akhound

Zadeh, contrairement à Molière qui, en général, respecte les unités classiques de temps et de lieu, ne se soucie pas des règles de la dramaturgie classique, allant jusqu'à faire durer l'action pendant des mois. Ce n'est que dans deux de ses comédies, *L'Ours et le Voleur* et *Le Conte des avocats*, qu'il respecte ces principes classiques de la répartition en trois actes. Néanmoins, chaque acte trouve sa raison d'être dans un événement majeur. Dans *Le Ministre du Khan de Lankaran*, les actes I, II, III et IV ont chacun une scène à effet. La dispute du Ministre et sa première épouse (I, 1), la découverte de Ziba Khanom et de Teymour Aqa cachés derrière le rideau (II, 2), la fuite de Teymour Aqa (III, 9) et la mort du Khan (IV, 10).

Le parallèle entre les deux auteurs se trouve plutôt dans la fonction narrative des actes par rapport aux catégories de l'exposition, du noeud et du dénouement qu'Akhound Zadeh distribue suivant l'usage classique. Par ailleurs, il veille à finir sur une scène très dynamique qui met le spectateur dans le secret tout en l'angoissant, créant chez lui le besoin de connaître la suite de la pièce; c'est le cas de la dernière scène de l'acte II dans *L'Ours et le Voleur*, où Bayram est arrêté, ou encore la dernière scène de l'acte IV de *L'Avare*, où Hadji Gara est arrêté par le Commandant russe.

2.2- La fonction des scènes

Les théoriciens de la dramaturgie classique distinguent différents types de scène selon leur poids fonctionnel⁷. De même, dans les pièces d'Akhound Zadeh, les scènes n'ont pas un poids identique. Certaines sont des scènes de liaison. Dans l'acte I du *Conte des avocats* certaines scènes n'apportent rien à l'action: Gol Sabah, la servante de Sakineh Khanom, annonce chaque fois l'arrivée d'un autre personnage, comme la présence de Sakineh Khanom assure la continuité des actions de la pièce.

Les modalités de liaison scénique sont plus précipitées dans *le Ministre du Khan de Lankaran*. Seules sont annoncées l'arrivée du Ministre (acte II, scènes 3-4, 4-5) et l'arrivée des plaideurs (acte III, scènes 2-3, 3-4; acte IV, scènes 4-5).

Acte II, de la scène 3 à la scène 4:

Nessa Khanom: Ah pitié! Le Ministre arrive!

Acte III, de la scène 2 à la scène 3:

Khan: Salim Beik, emmène les plaideurs.

Acte III, de la scène 3 à la scène 4:

Khan: Salim Beik, s'il y a d'autres plaideurs, emmène-les; je veux aller me promener.

Acte IV, de la scène 4 à la scène 5:

Aqa Massoud: Ah pitié! Le Ministre arrive!

Dans cette pièce, les liaisons s'accompagnent d'un rebondissement de l'action: par exemple, à la fin de la scène 2, le Ministre annonce qu'il va quitter la chambre de sa première épouse pour aller chez sa deuxième femme; mais soudain, son pied se pose sur le bord d'un tapis qui, en se relevant, le frappe au genou. Le Ministre appelle alors ses valets pour les interroger sur la cause de ce désordre. Ainsi, l'action qui devait finir à la scène 2 se prolonge jusqu'à la scène 9.

Outre leur construction technique, les scènes remplissent également diverses fonctions narratives. Le découpage scénique des pièces d'Akhound Zadeh montre que leur structure est construite sur trois motifs: le caractère du personnage principal de la pièce - comme l'avarice dans *L'Avaré* -, ensuite sa dérision et enfin la position des amoureux. C'est-à-dire que dans ses pièces, comme dans celles de Molière, on constate la présence de scènes qui font rire (*L'Avaré*, acte IV, sc. 1, 2 et 3), de scènes qui mettent en péril la relation amoureuse (*L'Ours et le Voleur*, acte I, sc. 1 et acte III, sc. 8) et de scènes qui ridiculisent l'ordre établi (*Le Ministre du Khan de Lankaran*, acte III, sc. 1, 2 et 3).

Chez Akhound Zadeh, comme chez Molière, les scènes qui présentent

le conflit amoureux sont, pour la plupart, de longues scènes sur lesquelles pivote l'action et qui sont placées, en général, au début de la pièce. Ainsi dans la première scène de l'acte II du *Ministre du Khan de Lankaran*, Teymour Aqa, le neveu du Khan et Choleh Khanom, deuxième épouse du Ministre, exposent la relation amoureuse qui existe entre Nessa Khanom, la belle-fille du Ministre, et Teymour Aqa, ainsi que les obstacles qui lui sont liés. De même, la conversation de Bayram avec Zoleikha à la scène deux de l'acte I de *L'Ours et le Voleur* porte sur l'amour de Bayram et de Parizad et la possibilité de tromper Tarverdi, le prétendant de Parizad. Ces scènes ressemblent aux scènes de dépit ou de débat amoureux, qu'on trouve chez Molière, telle la scène 3 de l'acte V dans *L'École des femmes* ou les scènes 3 de l'acte II et 1 de l'acte III dans *L'École des maris*. Bien qu'Akhound Zadeh privilégie les scènes où il critique la société - *Le Ministre du Khan de Lankaran* en est un bon exemple-, il présente également des scènes de dilemme amoureux. En général, les scènes où il attaque la société sont les scènes les plus comiques et elles sont placées plutôt au milieu de la pièce; c'est le cas du *Ministre du Khan de Lankaran* (III, 1, 2 et 3) . Ces scènes annoncent la crise qui éclate enfin, créant la catastrophe. Aussi la scène 9 de l'acte III du *Ministre du Khan de Lankaran* présente une discussion entre Khan et le Ministre qui aboutit à l'arrestation de Teymour Aqa.

Les pièces d'Akhound Zadeh contiennent des scènes où un grand nombre de personnages sont réunis. Le nombre se mesure par rapport au nombre moyen de personnages dans l'ensemble de la pièce. La première scène de *L'Alchimiste Ebrahim Khalil*, qui contient les premiers éléments de l'exposition, comporte sept personnages. Cette scène ressemble à la première scène du *Tartuffe* de Molière. *L'Alchimiste Ebrahim Khalil* est donc, dans la carrière d'Akhound Zadeh, une pièce qui offre une peinture assez détaillée de la société, ce qui exige des personnages plus nombreux. Il en va de même aux scènes 6, 7 de l'acte II, 5, 6 de l'acte III et les scènes 7, 8, 9, de l'acte V de *L'Avare*. Ce type de scène donne plus d'épaisseur et plus de réalisme à son tableau de la société.

Bien que les sujets de ses pièces soient profondément inscrits dans la réalité persane, Akhound Zadeh leur applique donc un traitement dramaturgique qui s'inspire, en partie, des caractéristiques de la comédie classique. Toutefois, cette inspiration n'est pas une servitude et ne se saurait être aussi assimilée à un quelconque plagiat. Les analyses de modalités plus spécifiques permettront de définir plus précisément ses caractéristiques.

3- Les personnages

À l'époque classique, l'ordre de présentation des personnages ne dépendait pas de l'apparition scénique, mais d'une hiérarchie tant sociale que fonctionnelle⁸, ce qui explique que, dans *Les Fourberies de Scapin* par exemple, le rôle titre soit placé en septième position. La liste des personnages des comédies d'Akhound Zadeh présentée dans le *Tamcilat*⁹, ne se conforme pas à ces caractéristiques, dans la mesure où la hiérarchie sociale n'y joue pas un rôle prépondérant. Le meilleur exemple en est la hiérarchie du *Ministre du Khan de Lankaran*, dans laquelle le Ministre est placé avant le Khan¹⁰. C'est la seule comédie où le rapport entre le titre et le rôle principal soit respecté. *L'Avare* et *Le Ministre du Khan de Lankaran* présentent, en effet, une liste de personnages selon l'ordre d'entrée en scène.

Outre cette hiérarchie éditoriale, on peut classer les personnages en fonction du nombre de répliques¹¹. En général, chez Akhound Zadeh, les grands rôles se distinguent par la longueur du texte que les personnages doivent prononcer. Le relevé du poids discursif de chaque personnage montre que le personnage principal a presque toujours le plus grand poids discursif¹². Ainsi Hadji Gara (*L'Avare*), dont la présence scénique est la plus lourde, présente aussi la plus grande densité de répliques. C'est également le cas d'Aqa Mardan (*Le*

Conte des avocats), qui compte 350 lignes. Dans *Le Ministre du Khan de Lankaran*, le Ministre semble bien être le personnage principal de la pièce, tant du point de vue du poids discursif (241 lignes) que du point de vue du poids scénique. Charbanou Khanom, dans *Le Conte du Monsieur Jourdan*, est la seule femme qui ait la majorité du dialogue (216 lignes); c'est elle qui, par ailleurs, règle la situation. Enfin, le poids discursif d'Ebrahim Khalil, dans *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* est de 170 lignes: le personnage principal de la première pièce se situe au bas de l'échelle du poids discursif des personnages titres des autres oeuvres. Il paraît donc que le poids discursif des personnages titres évolue vers une complexité croissante.

On remarque également que, dans certaines pièces, le poids du texte est porté par un seul personnage (*Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* et *Le Ministre du Khan de Lankaran*). Dans d'autres pièces comme *Le Conte des avocats* ou *L'Ours et le Voleur*, le poids discursif est distribué entre deux ou trois personnages différents. Ainsi dans *L'Ours et le Voleur*, la différence de parole entre le protagoniste et l'antagoniste est seulement de dix lignes. La distribution des répliques ne suit donc pas de motif absolu chez Akhound Zadeh, même si les personnages principaux se distinguent habituellement des autres. Par contre, dans les comédies de Molière, le poids discursif des

personnages principaux comme Alceste, Argan ou Arnolphe est nettement supérieur à celui des autres personnages.

Les matrices permettent également de mesurer les rapports de domination qui existent entre les personnages d'après leur présence scénique¹³. Malgré de nombreuses possibilités, le rapport de domination n'est que très rarement exploité par Akhound Zadeh. Dans ses comédies, certains personnages sont dominés par convention, lorsque les serviteurs suivent leur maître, ou encore lorsque le déroulement de l'action exige que la présence d'un personnage soit régie par celle d'un autre. Comme dans les comédies de Molière, l'examen des rapports de domination montre que, chez Akhound Zadeh, les conventions sociales ne sont pas des règles absolues. Aussi, la présence scénique du serviteur n'est pas toujours soumise à celle du maître. Dans *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil*, le maître est dominé par le serviteur. Akhound Zadeh veut présenter Hamid comme un complice et non comme un serviteur, selon une complémentarité qui n'est pas sans rappeler la caractérisation du valet dans le théâtre de Katchal Pahlévan¹⁴. La soumission scénique de Gol Sabah à Sakineh Khanom dans *Le Conte des avocats* est plus logique du point de vue des règles sociales et s'insère fort bien dans le déroulement de la pièce. Il en va de même dans *L'Avare* pour Hadji Gara dont

l'autorité sociale exige la soumission scénique et conventionnelle du fils et du valet. Ces mêmes rapports conventionnels ne sont pas plus respectés dans les pièces de Molière. Dans *L'École des femmes*, Arnolphe ne peut pas dominer ses serviteurs, Alain et Georgette; dans *Le Malade imaginaire*, Toinette n'est pas soumise à Argan.

Le deuxième type de domination, c'est-à-dire celle qui s'impose par le déroulement, met en évidence le statut des personnages secondaires. Ainsi, le groupe de six personnages du premier acte, désigné comme «peuple du Nokha», est, au deuxième acte, soumis à Hamid (*Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil*); Chahbaz Beik est soumis à sa fiancée, Charaf Nessa (*Le Conte de Monsieur Jourdan*); Karamali est soumis à Hadji Gara (*L'Avare*); Namaz à Zoleikha (*L'Ours et le Voleur*); Zobeideh à Sakineh Khanom et l'Enfant à Aqa Mardan (*Le Conte des avocats*). Ces personnages ne sont pas toujours comme chez Molière des personnages qui accentuent le comique de la pièce. Les personnages secondaires des comédies d'Akhound Zadeh servent plutôt à compliquer l'intrigue. Le cas de l'Enfant dans *Le Conte des avocats* est le plus simple à envisager: sans être actif lui-même, il est le prétexte à bien des rebondissements: par exemple, Aqa Mardan, l'avocat hypocrite, se sert de cet enfant pour empêcher Sakineh Khanom de recevoir l'héritage qui lui revient de droit. Dans

L'Alchimiste Ebrahim Khalil, le peuple du Nokha ne devient qu'un ensemble impersonnel exploité par le personnage-titre. Autre cas particulièrement intéressant: dans *Le Conte de Monsieur Jourdan*, les femmes, bien que socialement soumises à l'autorité de leur mari, dominent les hommes de leur présence scénique: Hatam Aqa est dominé par son épouse, et Chahbaz est dominé à la fois par sa fiancée et sa future belle-mère.

Il existe également dans les pièces du corpus des personnages qui ne se présentent qu'en couple et qui sont donc des personnages concomitants, comme Aqa Abbas et Zeinab Khanom (*Le Conte des avocats*) qui apparaissent ensemble dans les scènes 3, 4, 5 de l'acte II et la scène 2 de l'acte III ou encore Arakil et Meguerdich (*L'Avare*) dans les scènes 1, 2, 3, de l'acte IV et la scène 6 de l'acte V. Dans le cas du *Conte des avocats*, le couple Aqa Abbas et Zeinab Khanom repose sur un lien familial, et montre les rapports sociaux et économiques qui existaient à cette époque: Aqa Abbas n'est vraiment que le suivant de Zeinab Khanom, son protecteur dans une société essentiellement masculine. En lui fournissant un *alter ego* masculin, Akhound Zadeh permettait à Zeinab Khanom d'être plus libre de ses allées et venues, et donc libre d'apporter sa contribution à l'intrigue de la pièce. Dans l'autre cas, le couple des deux Arméniens, Meguerdich et Arakil, est plutôt lié à un effet comique. Ce dernier couple

ressemble plus aux personnages concomitants des pièces de Molière, du point de vue de la satire. Contrairement à Molière qui se sert en général de ce type de personnage au dénouement, Akhound Zadeh présente parfois ces couples de personnages dès le début de la pièce et les garde jusqu'au dénouement. En plaçant le numéro comique plus tôt dans la pièce, il évite tout changement de ton à l'heure plus sérieuse du dénouement et donc des révélations.

Les matrices nous permettent également de mesurer la mobilité des personnages présentée dans les tableaux X à XV¹⁵. Si l'on envisage l'indice de mobilité en fonction de tous les personnages du corpus, c'est le peuple du Nokha, dans *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* qui présente le rythme le plus rapide (0.5). Cette position est justifiée par la nécessité dramaturgique de sa présence en tant que catalyseur de l'action, car c'est lui qui détermine l'action de la pièce. Il est suivi par Chahbaz (0.44) dans *Le Conte du Monsieur Jourdan*, personnage déchiré entre un exil volontaire vers la France et le mariage. La mobilité de ces personnages est, en outre, accentuée par le fait que ces deux pièces sont les plus courtes du corpus.

Si l'on considère les pièces individuellement, on remarque que, dans *L'Avare*, Heidar Beik y est le personnage le plus mobile; ses fréquentes et brèves apparitions traduisent son inquiétude à trouver l'argent nécessaire pour le festin

de son mariage. Dans *Le Ministre du Khan de Lankaran*, c'est Nessa Khanom, la jeune fille, qui a un rythme plus rapide que les autres (0.19) pour exprimer la fébrilité et la fougue d'une jeune amoureuse. Dans *Le Conte de avocats*, la mobilité de l'assistant de Aqa Mardan, Aqa Karim (0.28), permet de centrer l'action sur le personnage de Aqa Mardan, le faux avocat, qui s'établit en scène pour n'en sortir que très rarement. Enfin, dans *L'Ours et le Voleur*, Oroudj et Vali sont, scéniquement, plus mobiles que les autres personnages de la pièce, ce qui n'est pas étonnant: ils cherchent à aider Tarverdi à détrousser une caravane pour que le jeune homme puisse obtenir la main de Parizad; cependant, cela leur fait prendre part, à leur insu, au complot de Bayram, l'amant pauvre. C'est donc en rapport avec leur rôle d'intermédiaire que tous ces personnages apparaissent et disparaissent le plus.

Une comparaison des hiérarchies de l'indice de mobilité dans les deux *Avare* montre que, chez Molière, le personnage principal a plus de mobilité que chez Akhound Zadeh. Hadji Gara est donc établi sur scène de façon plus stable qu'Harpagon. Cependant, aucun de ces deux personnages n'est le plus mobile de la pièce à laquelle ils appartiennent. Bien qu'ils ne soient pas présents dans toutes les scènes, ils sont les agents du dénouement et manipulent les autres personnages. Dans les pièces de Molière, les valets et les servantes sont plus

Tableau X

Mobilité et poids discursif des personnages

<i>L'Alchimiste Ebrahim Khalil</i>	Mobilité	Poids discursif
1- Peuple du Nokha	0.5	42 lignes
2- Ebrahim Khalil	0.3	170 lignes
3- Salman	0.3	23 lignes
4- Aqa Zaman	0.3	21 lignes
5- Abbas	0.2	-
6- Hamid	0.1	57 lignes
7- Hadji Nouri	0.1	71 lignes
8- Hadji Karim	0.1	36 lignes
9- Machadi Djabar	0.1	8 lignes
10- Safar Beik	0.1	7 lignes
11- Cheikh Saleh	0.1	4 lignes

Tableau XI

<i>Le Conte de Monsieur Jourdan</i>	Mobilité	Poids discursif
1- Chahbaz	0.44	75 lignes
2- Khan Pari	0.27	33 l.
3- Charbanou Khanom	0.16	217 l.
4- Gol Chtéhreh	0.16	11 l.
5- Hatam Khan	0.16	91 l.
6- Monsieur Jourdan	0.16	117 l.
7- Charaf Nessa	0.11	107 l.
8- Mast Ali Chah	0.11	154 l.
9- Gholam Ali	0.11	12 l.

Tableau XII

	Mobilité	Poids discursif
<i>Ministre de Lankaran</i>		
1- Nessa Khanom	0.19	48 lignes
2- Massoud	0.19	11 l.
3- Teymour Aqa	0.17	118 l.
4- Salim Beik	0.17	10 l.
5- Ministre	0.14	241 l.
6- Ziba Khanom	0.14	97 l.
7- Heidar	0.12	4 l.
8- Aziz Aqa	0.09	2 l.
9- Choleh Khanom	0.07	99 l.
10-Khan	0.04	78 l.
11-Valet d'écurie	0.04	11 l.
12-Surveillant	0.04	11 l.
13-Les trois valets	0.04	-
14-1er plaignant	0.04	10 l.
15-1er défendeur	0.04	3 l.
16-2ème plaignant	0.04	8 l.
17-2ème défendeur	0.04	5 l.
18-Pari	0.02	26 l.
19-Hadji Saleh	0.02	16 l.
20-Reza	0.02	1 l.

Tableau XIII

	Mobilité	Poids discursif
<i>L'Ours et le Voleur</i>		
1- Vali	0.24	50 lignes
2- Oroudj	0.24	13 l.
3- Divan Beik	0.21	204 l.
4- Bayram	0.18	216 l.
5- Tarverdi	0.18	226 l.
6- Zoleikha	0.15	111 l.
7- Namaz	0.12	108 l.
8- Kadkhoda	0.12	11 l.
9- Fogh	0.09	23 l.
10-Karim	0.09	14 l.
11-Traducteur	0.09	14 l.
12-Machadi Ghorban	0.09	10 l.
13-Soldat	0.09	4 l.
14-Les Turcs	0.09	2 l.
15-Nadjaf	0.06	56 l.
16-Parizad	0.06	52 l.
17-Le singe	0.06	-
18-L'ours	0.06	-
19-Sona	0.03	4 l.

Tableau XIV

	Mobilité	Poids discursif
<i>L'Avare</i>		
1- Heidar Beik	0.43	184 lignes
2- Askar beik	0.40	106 l.
3- Safar Beik	0.37	26 l.
4- Hadji Gara	0.34	35 l.
5- Karamali	0.28	38 l.
6- Badal	0.18	1 l.
7- Ohan	0.15	89 l.
8- Meguerdich	0.15	78 l.
9- Tokzaban	0.12	37 l.
10-Sona Khanom	0.09	133 l.
11-Movarav	0.09	22 l.
12-Khodavardi	0.06	18 l.
13-Tayebeh	0.06	6 l.
14-Serkis	0.06	15 l.
15-Arakil	0.06	15 l.
16-Messenger	0.06	8 l.
17-Chef Khalil	0.06	7 l.
18-Tayebeh	0.06	6 l.
19-Commandant	0.03	125 l.

Tableau XV

	Mobilité	Poids discursif
<i>Le Conte des avocats</i>		
1- Aqa Karim	0.28	99 lignes
2- Gol Sabah	0.25	19 l.
3- Aziz Beik	0.22	64 l.
4- Aqa Salman	0.17	36 l.
5- L'enfant	0.11	-
6- Soldats	0.08	50 l.
7- Zeinab	0.08	32 l.
8- Témoins	0.08	17 l.
9- Aqa Abbas	0.08	6 l.
10-Zobeideh	0.05	70 l.
11-Inspecteur	0.05	34 l.
12-Aqa Hassan	0.05	17 l.
13-Valet du Prince	0.05	12 l.
14-Valet du Président	0.05	3 l.
15-L'huissier en chef	0.05	-
16-Aqa Mardan	0.02	350 l.
17-Sakineh Khanom	0.02	204 l.
18-Aqa Bachir	0.02	42 l.
19-Président	0.02	38 l.
20-Aqa Satar	0.02	14 l.
21-Aqa Rahim	0.02	9 l.
22-Aqa Djabar	0.02	8 l.

mobiles que dans les pièces d'Akhound Zadeh. Le seul cas où on remarque un confident situé en tête de liste de mobilité est Aqa Karim dans *Le Conte des avocats*. Ce personnage de valet dont le rôle, exceptionnellement, ressemble beaucoup à celui de Toinette dans *Le Malade imaginaire*, prend une part importante au dénouement de la fiction tout en étant scéniquement très dynamique.

Si, dans les pièces de Molière, ce sont plutôt les serviteurs et les «porteurs des masques» qui monopolisent un fort indice de mobilité¹⁰, dans les comédies d'Akhound Zadeh, la mobilité est allouée aux personnages dont le mouvement définit à la fois le rôle et la personnalité. Cette différence d'esthétique montre qu'Akhound Zadeh utilise les moyens formels de la dramaturgie classique, mais seulement dans une perspective de caractérisation sociale ou psychologique.

II- La composition de la pièce

Les composantes du texte dramaturgique relèvent à la fois des modalités de la représentation et de la dynamique narrative. Le poids du texte didascalique, ainsi que les caractéristiques de l'intrigue permettent de définir l'esthétique spécifique à une production dramaturgique. L'analyse comparative de ces données se devait donc de figurer dans le cadre de l'évaluation d'une influence.

I- Le texte didascalique

Le texte didascalique des oeuvres d'Akhound Zadeh recèle un grand nombre d'informations propres à établir le contexte fictionnel. Les deux premières comédies, surtout, accordent beaucoup d'importance aux didascalies qui, comme dans *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil*, par exemple, décrivent soit le lieu soit les gestes et les actions des personnages. Ainsi la scène 1 de l'acte II décrit longuement la vallée Khatchmez.

[...] Un ruisseau coule au milieu de la vallée. La brise fait bouger les chênes et les noisetiers situés au bord de l'eau. Les oiseaux chantent. Devant le gazon, l'eau chante d'une voix triste [...] Il est à peu près sept heures du matin; les rayons du soleil brillent derrière les nuages[...] ¹⁷

Dans *Le Conte de Monsieur Jourdan, l'herboriste français*, les didascalies privilégient les références spatio-temporelles. Par exemple, la description de la ville où se déroule l'action est riche en détails et très pittoresque.

Le décor se situe dans la région de Gharabagh en 1848. On est au deuxième jour de Nowrouz dans le quartier de Talek Moghan. Dans une pièce, Charaf Nessa Khanom carde de la laine en pleurant doucement. La petite Gol Chtéhreh s'amuse dans un coin. ¹⁸

Dans les autres pièces, les didascalies, surtout celles qui sont consacrées aux indications des gestes et du jeu des personnages, deviennent de plus en plus courtes. Ainsi dans *Le Ministre du Khan de Lankaran*, les didascalies relatives aux mouvements sont sept fois plus nombreuses que celles qui réfèrent au lieu et au temps. Néanmoins, elles se raréfient au cours de la pièce et, dans l'acte IV, seule une didascalie succincte indique les mouvements des personnages. Cette évolution vers une économie de plus en plus grande du recours à la description, traduit, à n'en pas douter, l'expérience de l'auteur qui lui permet une plus grande maîtrise des règles dramaturgiques et, aussi, une plus grande conscience des impératifs de la représentation.

Bien que le texte didascalique contienne des prescriptions relatives aux modalités du discours ou de la gestuelle des personnages, il demeure évident qu'Akhound Zadeh, même s'il a monté quelques pièces de Molière, a écrit ses propres pièces pour la lecture et non pour la scène, à l'instar de certains auteurs romantiques, tel Musset.

Dans les comédies de Molière, les didascalies sont absentes ou rares. Molière, en tant que directeur de troupe, insérait les informations nécessaires dans le dialogue lui-même ou comblait les lacunes au cours des répétitions. Le texte dialogique des pièces d'Akhound Zadeh ne fait presque jamais mention des réalités scéniques, tout entières décrites dans le texte didascalique. Cette caractéristique peut être attribuée à la volonté de l'auteur iranien de se démarquer de son modèle, en accentuant la référence à un contexte local et donc en situant la fiction dans un décor spécifique. Par ailleurs, ce souci de la description s'inscrit plutôt dans le contexte esthétique du XIX^e siècle. Les modalités du texte didascalique permettent de prendre la mesure de l'influence moliéresque sur l'écriture d'Akhound Zadeh qui privilégie la référence locale au détriment de la référence classique.

2- La structure narrative

C'est dans la structure narrative de ses pièces qu'Akhound Zadeh est le plus proche de son modèle français. Ses pièces sont souvent construites selon la technique du théâtre de Molière, bien que parfois, l'auteur iranien prenne certaines libertés avec les règles classiques.

2.1- L'exposition

Les théoriciens de la dramaturgie classique accordent une grande place aux définitions des règles qui régissent l'exposition¹⁹. Akhound Zadeh cherche à conformer l'exposition de ses pièces aux règles classiques, en présentant des expositions complètes. Dans le premier acte, il présente les personnages et le sujet de la comédie, même si le héros en est absent. Dans *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil*, le faux dévot est absent durant le premier acte, mais sur la scène, les notables de la ville essaient de le présenter aux spectateurs et leur joie témoigne de l'intérêt qu'il pourra représenter pour eux. Cette exposition, directement inspirée du *Tartuffe*, retarde la présentation des informations et oblige l'auteur à l'étendre jusqu'à l'acte II. Akhound Zadeh utilisera à nouveau ce type d'exposition dans *L'Avare* où Hadji Gara, le personnage

principal, est absent de l'exposition, alors que les autres personnages discutent du rôle important que ce personnage peut jouer dans leur destin. Conformément aux règles classiques, l'auteur retarde l'apparition de son héros principal, en donnant à l'exposition la forme d'une conversation entre amis.

Contrairement aux oeuvres de Molière, comme *George Dandin* ou *Le Malade imaginaire*, aucune pièce d'Akhound Zadeh ne commence par un monologue. Cependant l'exposition du *Conte de Monsieur Jourdan, herboriste français* et le *Sorcier Mast Ali Chah*, où l'interlocuteur du personnage principal est une petite fille au rôle discret, s'apparente plus ou moins à ce type. On peut donc dire que l'héroïne s'adresse indirectement aux spectateurs. Le sujet de l'action est exposé dès les premières scènes: Charaf Nessa, jeune fille de seize ans, confie à sa mère, Charbanou Khanom, que son fiancé, Chahbaz Beik, veut partir pour Paris en compagnie de Monsieur Jourdan, l'herboriste français. Charbanou Khanom ne peut pas tolérer la tristesse de sa fille et décide de s'opposer à ce départ. Cet acte se conforme en tous points aux critères d'un acte d'exposition.

Certaines oeuvres d'Akhound Zadeh offrent des variations sur le thème de la confidence. Parmi les dialogues d'exposition, certains ont la forme de confidences entre la maîtresse et la servante (*Le Conte des avocats*, acte I, sc. I),

entre deux amants (*L'Ours et le Voleur*, acte I, sc. 1) ou encore entre le maître et son valet (*Le Ministre du Khan de Lankaran*, acte I, sc. 1), ce qui est tout à fait conforme au modèle classique. Ainsi, dans *L'Ours et le Voleur*, la conversation entre Bayram et Parizad expose commodément l'intrigue.

BAYRAM.- N'aie pas peur. Je ne te retiendrai pas longtemps. Dis-moi, Parizad, tu vas donc épouser ce poltron de Tarverdi, pour te vanter ensuite parmi les filles d'avoir trouvé un mari?

PARIZAD.- Que puis-je faire? Mon père est mort, je reste seule avec ma mère sous la dépendance d'un oncle; je n'ai pas de frère, pas de soutien. Mon oncle consentira-t-il jamais à me donner à un étranger? Voudra-t-il que le bétail et les chevaux, héritage de mon père, passent à un étranger? [...]²⁰

Dans certaines pièces, l'exposition ne se termine pas à l'acte I, et la première scène de l'acte II présente les autres personnages principaux de la pièce. On peut mentionner *Le Ministre du Khan de Lankaran* à titre d'exemple. Dans l'acte I, la première scène présente une conversation des plus calmes entre le héros et son confident. La deuxième scène fait intervenir un antagoniste furieux en la personne de la première épouse du Ministre qui met en doute la fidélité de la deuxième, Choleh Khanom. Akhound Zadeh ne fait paraître certains héros tel Teymour Aqa et Choleh Khanom qu'au début de l'acte II, mais, dès le premier acte, ils sont connus du spectateur. L'exposition de cette pièce ressemble un peu à celle du *Dépit amoureux* de Molière, construite de la

même façon, où l'exposition se termine dans les scènes initiales de l'acte II.

Les expositions des comédies de Molière et celles d'Akhound Zadeh ont donc des caractéristiques structurelles communes. Si, le plus souvent, ses expositions sont faites sur le mode narratif, présentant les faits d'une manière aussi réaliste que possible, Akhound Zadeh s'inspire aussi d'une caractéristique plus spécifiquement moliéresque qui lui fait parfois commencer ses pièces de façon animée et même passionnée. La première scène de *L'Avare* d'Akhound Zadeh et la première scène du *Misanthrope* ne manquent pas d'animation. Les personnages discutent des faits avec entrain.

C'est là le point technique sur lequel Akhound Zadeh s'est le plus inspiré de la dramaturgie moliéresque; sans doute parce que l'exposition est, avec le dénouement, la composante dramatique la plus délicate.

2.2- Le dénouement

Les dénouements des comédies d'Akhound Zadeh suivent la règle classique et coïncident en général avec la fin des obstacles au bonheur des héros²¹. Le dramaturge iranien semble attacher beaucoup d'importance à un dénouement simple et léger. Mais, comme les grands auteurs dramatiques classiques, il n'a pu éviter le *deus ex machina*.

Le dénouement traditionnel est un mariage. La raison en est simple: l'auteur iranien veut présenter un dénouement agréable et complet, en plus d'imiter les règles des classiques. À l'exception de sa première comédie, *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil*, où l'auteur ne résout les problèmes que temporairement, le dénouement de ses autres comédies institue non seulement le mariage, mais aussi l'harmonie générale de rigueur. La difficulté est de parvenir à cette harmonie en faisant précéder le dénouement superficiel du véritable dénouement qui résout les problèmes. Normalement, beaucoup d'intrigues d'Akhound Zadeh tourneraient au drame : dans la vie courante, Teymour Aqa n'échapperait pas aux soldats du Khan (*Le Ministre du Khan de Lankaran*); *Le Conte des avocats* se terminerait par le triomphe d'Aqa Mardan, et Sakineh Khanom serait ruinée par les hypocrites qui l'exploitent; le commandant russe ne pardonnerait pas à Heidar Beik et à ses amis (*L'Avare*); Paris ne pourrait pas être détruit par la magie du sorcier Mast Ali Chah (*Le Conte de Monsieur Jourdan*). Bonheurs détruits, familles désunies, tel serait le dénouement logique des pièces d'Akhound Zadeh. Mais, comme le genre de la comédie suppose une fin heureuse où les méchants sont punis et la raison triomphe, il a recours, plus systématiquement que Molière, aux dénouements artificiels et au procédé du *deus ex machina*. Les formes en sont variées: un

personnage révèle l'identité véritable du voleur (Fogh Namseh dans *L'Ours et le Voleur*), ou empêche un amant de s'éloigner de sa fiancée (*Monsieur Jourdan*), ou encore tue le roi despote (*Ministre de Lankaran*) assurant ainsi le mariage des jeunes amoureux. Elles ne sont pas sans rappeler le dénouement du *Tartuffe*, pièce qui semble décidément avoir beaucoup inspiré Akhound Zadeh. Malgré ces hasards miraculeux, l'action se dénoue avec simplicité. Comme dit Molière: «On disputerait fort et ferme de part et d'autre, comme nous avons fait, sans que personne se rende; un petit laquais viendra dire qu'on a servi; on se lèvera, et chacun ira souper²²»; c'est là, littéralement, le parcours de plusieurs des comédies d'Akhound Zadeh.

Une autre caractéristique du dénouement chez Akhound Zadeh qui rappelle les comédies de Molière est que, dans la plupart de ses pièces, tous les personnages sont présents. Pourtant ce rassemblement de personnages ne prend jamais la forme du divertissement final, cher à Molière, ou de ces ballets qui dénouent l'action dans l'irréalité de l'exubérance spectaculaire. Chez Akhound Zadeh, à l'exception peut-être de *L'Avare* où le spectateur est témoin d'une fête de mariage qui pourrait s'interpréter en une danse chorégraphiée, on ne rencontre jamais de ballet. Il faut noter que le ballet n'existait pas en Iran. L'auteur a donc décrit une danse populaire qui était plus familière pour le

spectateur.

2.3- Le noeud

Les théoriciens de la dramaturgie classique proposent des règles assez explicites concernant le noeud de la pièce²³. Akhound Zadeh, en utilisant des quiproquos et des péripéties, cherche à conformer le noeud de ses pièces aux règles classiques.

2.3.1- Le quiproquo

Le quiproquo²⁴ occupe une place importante dans l'oeuvre d'Akhound Zadeh. Trois occurrences sont réparties sur trois pièces, soit la moitié du corpus: *Le Conte de Monsieur Jourdan*, *Le Ministre du Khan de Lankaran*, et *L'Avaré*.

Méprise et quiproquo peuvent provenir du langage. Dans *L'École des femmes*, la scène où Agnès raconte à Arnolphe comment une «vieille charitable» est venue dire que la jeune femme avait «blessé» un jeune homme²⁵ provoque un quiproquo qui est aussi un des ressorts de la comédie. Dans *Le Conte de Monsieur Jourdan*, *l'herboriste français* et *le Sorcier Mast Ali Chah*, Akhound Zadeh a recours à un quiproquo de langage. Parmi les personnages impliqués dans ce quiproquo, certains le sont par définition: tout leur être consiste en la

répétition d'erreurs, comme Monsieur Jourdan qui répète que Paris est détruit. D'autres le sont par ignorance: Charbanou Khanom et Nessa Khanom, ignorant qu'une Révolution se déroule en France, croient que Paris est vraiment détruit par la magie du derviche. Le quiproquo repose sur la méprise entre l'abstrait et le concret: la destruction physique de Paris causée par Mast Ali Chah et la destruction morale de Paris causée par la Révolution. Il se poursuit jusqu'à la fin de la pièce et met en évidence la puissance du sorcier ainsi que l'emprise de la superstition sur les femmes. Mais il n'épargne pas le sorcier lui-même que la force de sa propre magie stupéfie et dont il redoute les conséquences. Loin d'être ponctuel, le quiproquo est donc ici un des éléments structurants du déroulement.

Dans *Le Ministre du Khan de Lankaran*, le quiproquo se développe dans l'acte II et occupe plusieurs scènes. L'ambiguïté est introduite par les circonstances. Chaque personnage élabore une connaissance des faits fondée sur l'apparence. Le Ministre croit que Teymour Aqa est l'amant de sa femme, tandis que Choleh Khanom et Teymour Aqa veulent empêcher le Ministre de donner Nessa Khanom (la belle-soeur du Ministre) au Khan parce que Teymour Aqa est amoureux d'elle et qu'il veut l'épouser. L'essentiel du noeud se fonde ainsi sur un quiproquo dû à une erreur sur la personne. C'est Teymour

Aqa lui-même qui le résout enfin, en avouant dans la dernière scène de l'acte III qu'il est amoureux de Nessa Khanom et qu'il veut l'épouser. Le quiproquo sert à mettre en évidence l'aveuglement passionnel de certains personnages qui, chez Molière, se manifeste dans l'enchaînement des circonstances de l'intrigue. Quand, dans *L'Avare*, Akhound Zadeh tente de rejoindre ce modèle moliéresque, il a recours à un lien fictif qui s'apparente au quiproquo, à savoir le hasard. À la logique de l'enchaînement des circonstances, il substitue la réunion de facteurs qui crée les conditions d'ambiguïté suffisantes pour l'apparition du quiproquo: c'est la nuit, le chemin est obscur et Hadji Gara a peur des brigands. Ce dernier et son valet Karamali prennent les deux paysans pour des voleurs et, réciproquement, les deux paysans croient que Hadji Gara est un brigand. Tout au long du développement du quiproquo, on voit s'accumuler, à travers des remarques significatives à propos des paysans et de leurs armes, les indices qui doivent éclairer le spectateur.

ARAKIL.- Meguerdich, cette année la récolte est abondante... Que Dieu bénisse l'agriculture! Rien de mieux que ce métier.

[...]

ARAKIL, au Commandant.- Cher monsieur, au secours! Sauvez-nous!

HADJI GARA, au Commandant.- Ah, Dieu vous bénisse! Venez! Venez arrêter ces voleurs; je veux poursuivre mon chemin.[...]

MEGUERDICH.- Mais nous ne sommes pas de voleurs! Cet homme nous a barré le chemin.

HADJI GARA.- J'étais en train de passer tranquillement. Ces hommes m'ont barré le chemin. Ils voulaient me détrousser. Je les ai retenus jusqu'à maintenant!²⁶

Ce quiproquo n'est pas sans rappeler le quiproquo du vol de la cassette dans *L'Avare* de Molière, au cours duquel Valère, qui ne pense qu'à ses fiançailles clandestines, vient s'accuser d'avoir offensé Harpagon, alors que ce dernier croit qu'il en avoue le vol. Ces deux quiproquos sont exploités à la limite du vraisemblable et dans les deux cas un nombre plus restreints de scènes ou de répliques auraient suffi à les révéler.

Plus fréquent chez Molière, pour qui il constitue essentiellement un des ressorts du comique, le quiproquo est, pour Akhound Zadeh, un palliatif. Il lui permet de sacrifier la vraisemblance fictive au profit d'une complicité implicite avec le spectateur.

2.3.2- Péripétie et coup de théâtre

Selon les classiques, les péripéties sont des événements imprévus qui renversent les données de l'exposition et sont susceptibles d'être, à leur tour, renversés. Le coup de théâtre, au contraire, consiste en un événement irréversible et totalement imprévisible²⁷. Akhound Zadeh privilégie le coup

de théâtre qui est un outil commode de résolution du dénouement.

Dans certaines pièces, Akhound Zadeh, en créant des péripéties, multiplie les effets de surprise. Dans le dernier acte de *L'Avare*, le couple est au comble de la joie et du bonheur lorsque le commandant arrive et veut arrêter le mari, Heidar Beik. Cette péripétie fait passer le spectateur de l'espoir à la crainte.

Pour sa part, *Le Ministre du Khan de Lankaran* offre un coup de théâtre: Teymour Aqa est condamné à mort, mais soudain, le messager arrive et annonce que Khan s'est noyé. Cela change le destin de tous les héros de la pièce. Le recours au coup de théâtre n'est pas rare chez Molière: dans *Les Précieuses Ridicules*, par exemple, il apporte la révélation des véritables identités de Mascarille et de Jodelet. Cette révélation, comme la révélation de la mort du Khan, provoque un dénouement immédiat et s'apparente plutôt au *deus ex machina*.

Dans *L'Ours et le Voleur*, Akhound Zadeh utilise à la fois la péripétie et le coup de théâtre. La première se situe dans l'acte II, lorsque Bayram, voulant anéantir son rival, est arrêté par la police. Cette péripétie permet de multiplier les effets de surprise que produit le changement de situation. L'arrivée de Fogh Namseh et la révélation du vrai coupable relèvent plutôt du coup de théâtre qui

provoque également le dénouement et donc le mariage des amants. Il en va de même pour le dernier acte du *Conte des avocats*, lorsque le témoignage des soldats révèle la culpabilité du faux procureur.

Le Conte de l'Alchimiste Ébrahim Khalil et *Le Conte de Monsieur Jourdan* ne comportent aucune péripétie; celle-ci demeure un outil dramaturgique très peu utilisé par Akhound Zadeh, sans doute en raison de la complexité narrative qu'il suppose. Il lui préfère le coup de théâtre qui en est une variante plus commode, car l'événement sur lequel il repose ne doit pas faire l'objet d'un traitement ultérieur qui en modifie à nouveau les données.

L'emploi de la péripétie est plus fréquent chez Molière qui y introduit parfois un contenu psychologique. *L'Étourdi* ou *Les Contre-Temps* est un bon exemple: il y a dix contre-temps - acte I, scènes 4, 6, 9; acte II, scènes 5, 11; acte III, scènes 4, 7; acte IV, scène 5, et acte V, scènes 1 et 6 -, mais à chaque fois, le héros se retrouve exactement dans la même situation. Les péripéties des comédies d'Akhound Zadeh ne contiennent pas d'aspect psychologique et veulent simplement provoquer des événements imprévus. À l'aide de ces péripéties, Molière et Akhound Zadeh créent des situations inattendues et parfois semblables tels l'arrestation du Tartuffe ou de Tarverdi (*L'Ours et le Voleur*). À l'aide de ces péripéties, Akhound Zadeh, comme Molière, veut

mettre le spectateur dans le doute, le faisant passer alternativement de l'espoir à la crainte. Ils montrent d'abord le triomphe des antagonistes, se retournent ensuite contre eux avec un coup de théâtre pour enfin démasquer les hypocrites et les menteurs par un *deus ex machina* ou un miracle divin.

3- Analyse dramaturgique de *L'Avare* d'Akhound Zadeh

L'analyse de sa seule pièce en cinq actes, *L'Avare*, permettra de récapituler les termes de la comparaison avec Molière et de mettre en évidence les caractéristiques spécifiques de l'écriture dramaturgique d'Akhound Zadeh.

Bien qu'elle soit longue, l'exposition de cette pièce est concrète, précise et animée; elle présente des personnages dissertant sur des idées de très vaste portée, dont la pièce sera ensuite l'illustration concrète. Comme *Le Misanthrope* qui débute par une discussion sur l'amitié et la sincérité que le personnage d'Alceste est chargé d'illustrer, *L'Avare* d'Akhound Zadeh commence par une longue discussion sur la pauvreté du héros, le présentant comme une victime de l'influence du gouvernement russe sur la société iranienne. Dès la première scène, Heidar Beik accuse les membres du gouvernement d'être la cause de sa pauvreté. Cette critique, très audacieuse pour l'époque, souligne que le personnage iranien est caractérisé moins de l'intérieur qu'en fonction du milieu

auquel il appartient. À la misanthropie, au trait psychologique, se substitue la circonstance politique et sociale. Même si la forme est semblable, l'entretien entre des amis, le motif conflictuel similaire, les amours contrariés ou problématiques, la teneur respective des deux expositions permet de les distinguer radicalement, car Akhound Zadeh lie une problématique très peu psychologique à une critique virulente de circonstances politiques qui lui sont très contemporaines. On voit que le titre choisi par le dramaturge iranien est en fait un leurre qui mime l'analyse de caractère, telle qu'elle est présentée dans la pièce *L'Avare* de Molière. Mais l'exposition qui reprend les modalités de l'exposition du *Misanthrope*, la seule pièce de Molière à mettre en question la perversité morale de la cour, trahit son véritable dessein. La référence moliéresque joue ainsi à deux niveaux, explicite et en trompe-l'oeil, dans le recours aux modalités dramaturgiques.

Cette hypothèse trouve une confirmation dans le traitement du noeud qui repose sur les obstacles entravant le dessein du principal protagoniste. Contrairement aux pièces de Molière qui donnent les rôles principaux aux amoureux et aux pères antipathiques, Akhound Zadeh met en scène l'intrigue d'un simple commerçant aux prises avec des problèmes économiques. Ici, ce n'est pas le père qui empêche le mariage, c'est la société. Certes, dans la société

iranienne de l'époque, l'autorité paternelle ne saurait être remise en question. De plus, une fille iranienne n'aurait pas osé s'opposer aux décisions de ses parents. Pourtant, dans cette pièce, comme dans la plupart de ses oeuvres, l'auteur n'hésite pas à lui donner la parole et à défendre ses droits sociaux et affectifs.

SONA KHANOM.- [...] Je ne veux pas de festin nuptial. Je veux m'en aller comme cela. Je ne suis pas la seule fille qui se marie comme ça. Dans ce pays, cent personnes par jour prennent la fuite. Je n'ai pas honte²⁸.

Akhound Zadeh trouve dans le motif obligé du conflit classique dont Molière est le plus prestigieux artisan, plus qu'un modèle: il s'agit d'un outil de remise en question de certaines valeurs traditionnelles.

Ce n'est que dans le deuxième acte qu'Akhound Zadeh introduit la figure de l'avare. Contrairement aux oeuvres de Molière, où l'autorité paternelle est tournée en ridicule, la pièce iranienne critique et attaque l'avarice d'Hadji Gara, un simple commerçant. Le personnage ne constitue pas un obstacle aux désirs amoureux des jeunes gens, il est plutôt l'auxiliaire involontaire, celui que chacun tente de raisonner tout en espérant profiter des fruits de son avarice. Pour résoudre le problème de Heidar Beik, ses amis Safar Beik et Askar Beik font appel à Hadji Gara. Mais le trouvant intraitable, ils essaient de le

raisonner et, ultimement, de le tromper.

L'acte IV de cette pièce ressemble beaucoup aux farces de Molière. Dans cet acte, Akhound Zadeh utilise, nous l'avons vu, le quiproquo pour accentuer le comique de la pièce qui permet de masquer pour une part les enjeux sociaux de l'exposition.

L'acte V comprend la péripétie de la pièce. Le commandant apporte l'ordre d'arrêter Heidar Beik. Cette péripétie permet de mettre en évidence l'arbitraire militaire: l'arrestation est injuste comme l'acquittement sera invraisemblable. Le *deus ex machina* est, en fait, comme dans *Le Tartuffe* de Molière auquel il s'apparente explicitement, une démonstration de l'absolutisme d'un pouvoir qui ne s'embarrasse pas de la logique.

Dans cette comédie, Akhound Zadeh s'est donc servi du personnage de Hadji Gara pour critiquer la société plus que l'avarice. C'est une comédie de mœurs qui privilégie le contexte plus que les individus. Contrairement à l'avis de certains critiques iraniens²⁹, *L'Avare* d'Akhound Zadeh n'est donc pas une traduction de *L'Avare* de Molière; d'ailleurs, du point de vue de l'intrigue ces deux pièces ne se ressemblent pas, même si Akhound Zadeh opère une sorte de mélange de plusieurs structures dramaturgiques empruntées à différentes pièces de Molière. Dans la liberté qu'un tel mode de référence suppose, il est

aisé de voir la maîtrise dramaturgique à laquelle il était parvenu dans cette pièce où, pour la première fois, il adoptait une structure complexe en cinq actes.

III- Les modalités d'une influence: le traitement des thèmes moliéresques chez Akhound Zadeh

Akhound Zadeh emprunte bon nombre de ses thèmes à Molière, dont la plupart sont reliés aux maux dont souffre la nature humaine, tels l'avarice, l'hypocrisie, le despotisme. Le thème le plus traité par les deux dramaturges est celui du mensonge: mensonge pieux (*Don Juan, Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil*), le mensonge hypocrite (*Tartuffe, Don Juan; Le Conte des avocats, Le Conte du Monsieur Jourdan...*), et le mensonge amoureux (*L'École des maris et L'ours et le voleur*).

Au delà de ces points communs, Akhound Zadeh fait subir aux thèmes moliéresques un traitement tout à fait spécifique dont l'analyse met en évidence les enjeux idéologiques qui sous-tendent son oeuvre.

1- La société

Curieusement, la société iranienne du XIX^e siècle ressemblait beaucoup à la société française du XVII^e siècle. Nasséredin Chah, roi de cette époque qui a pu paraître, aux yeux de certains, libéral et éclairé, fut indifférent aux demandes de réformes sociales qui se manifestèrent à la fin de son règne. Les

NOTE TO USERS

Page(s) not included in the original manuscript are unavailable from the author or university. The manuscript was microfilmed as received.

UMI

de la cour où, des princes aux ministres, tous sont soumis à la volonté du Chah³⁰. Dans *Le Conte du Ministre du Khan de Lankaran*, il décrit un roi despote et idiot. Dans le domaine de ce roi, on ne peut trouver ni la sagesse ni la justice. Son ministre est le pire de ses sujets: sot, voleur, flatteur et vaniteux, il lui obéit aveuglement, se soumettant à toute bassesse.

Chez Molière, la cour est représentée par les habitués du salon de Célimène, les marquis vaniteux des *Fâcheux* et du *Misanthrope*, les grands seigneurs cyniques comme Dom Juan ou sans scrupules comme Dorante (*Le Bourgeois gentilhomme*). Mais la bourgeoisie demeure le cadre habituel de la plupart de ses comédies, ce dont Akhound Zadeh ne manque pas de s'inspirer. Les deux auteurs présentent ainsi la critique de bourgeois aisés comme Orgon et Hatam Khan Aqa (*Le Conte de Monsieur Jourdan*), de grands bourgeois comme Harpagon et le Ministre (*Le Ministre du Khan de Lankaran*). Sous nos yeux défilent des gens de robes: notaires (*Le Malade imaginaire*, I,9) ou avocats (*Le Conte des avocats*, II et III), huissiers (*Tartuffe*, IV,4), (*L'Ours et le Voleur*, II; *L'Avare*, III), usuriers (*L'Avare* de Molière, II,1; *l'Avare* d'Akhound Zadeh, I,1 et *L'Ours et le Voleur*, I).

Akhound Zadeh s'est plus attardé que sur son modèle français à la peinture compatissante des démunis que Molière, en particulier dans *L'Avare*

(I,1) et *L'Ours et le Voleur* (I).

Dans *L'Avare*, il critique avec justesse les conditions de vie dures et désagréables des paysans ainsi que la violence de l'État et de la justice russes. Selon F. Adamiat, à cette époque, les oeuvres d'Akhound Zadeh étaient soumises à la censure du gouvernement tsariste³¹. Akhound Zadeh, ne pouvant attaquer directement la police russe, raille les commandants discrètement.

Dans l'ensemble, chez Akhound Zadeh, la critique sociale et politique est plus hardie que chez Molière. Le dramaturge iranien remet en question l'ignorance du pouvoir despotique de l'Iran. Ainsi dans *Le Ministre du Khan de Lankaran*, il présente d'une manière ironique le Khan qui veut diriger tout à la fois les pouvoirs judiciaire, législatif et exécutif.

2- La femme

La position de Molière à l'égard des femmes est ambiguë. Il établit, dans *Les Femmes savantes*, une limite à la liberté des femmes en ne leur accordant véritablement qu'une indépendance intellectuelle et non sociale. Dans *Le Dépit amoureux*, Gros-René décrit la femme comme ceci:

Car voyez-vous, la femme est, comme on dit, mon maître,
Un certain animal difficile à connaître,
Et de qui la nature est fort encline au mal;

Et comme un animal est toujours animal,
 Et ne sera jamais qu'animal, quand sa vie
 Durerait cent milles ans, aussi, sans répartie,
 La femme est toujours femme, et jamais ne sera
 Que femme, tant qu'entier le monde durera³².

Dans *Les Précieuses ridicules*, Molière ne fait preuve d'aucune indulgence envers ses personnages. Il raille ailleurs la pruderie de ces femmes qui repoussent le mariage comme un esclavage vulgaire (*Les Femmes savantes*, I,1). C'est par la bouche d'Alceste que Molière exprime son sentiment sur la préciosité: «Ce n'est que jeu de mots, qu'affection pure / Et ce n'est pas ainsi que parle la nature³³».

Dans *L'École des maris* et dans *L'École des femmes*, cependant, il condamne l'éducation limitée des couvents. Sa position s'exprime par la bouche de Clitandre dans un compromis dont les termes sont, là encore, pour le moins imprécis:

Je consens qu'une femme ait des clartés de tout,
 Mais je ne lui veux point la passion choquante
 De se rendre savante afin d'être savante;
 Et j'aime que souvent, aux questions qu'on fait,
 Elle sache ignorer les choses qu'elle sait³⁴.

Une jeune fille ainsi élevée doit devenir une épouse comme Elmire, pleine de distinction et de charme, élégante et vertueuse. Comme la problématique de la préciosité était tout aussi anachronique qu'improbable en Iran à la fin du

XIX^e siècle, Akhound Zadeh aurait pu laisser de côté les personnages féminins; or en fait, dans la majorité de ses comédies, il traite des problèmes de la femme et devient ainsi le premier auteur iranien à prendre leur parti.

Dans *L'Ours et le Voleur*, le personnage de Parizad défend ses droits avec hardiesse. Dans la dernière scène de l'acte III, elle déclare qu'elle n'épousera jamais Tarverdi et que si on tente de l'y contraindre, elle se tuera. À cette époque une fille n'avait pas le droit de s'opposer aux avis de ses parents, et n'était donc jamais libre de choisir son mari. Il y a bien entendu une grande différence culturelle entre les sociétés française et persane, mais dans les deux cas, le mariage a longtemps été une affaire d'argent. Akhound Zadeh et Molière ont soulevé ce problème dans leurs comédies. Dans *Le Conte des avocats* d'Akhound Zadeh, les motifs invoqués par les parents tyranniques sont explicitement financiers, alors que chez Molière, l'opposition est nourrie également de l'obsession malade paternelle.

SAKINEH KHANOM.- Ah! Comment irais-je bien? Quand vous ai-je permis, ma tante, de me promettre en mariage à Aga Hassan? Je n'ai plus ni père ni frère, et c'est moi-même qui fais mes affaires maintenant.

ZOBEIDEH.- N'as-tu pas honte? Ne rougis-tu pas? Est-ce que cela te regarde? Il te faut un mari: tu prendras celui qu'on te donnera. Il n'est pas convenable que les petites filles parlent ainsi devant leurs parents. C'est honteux. Fi donc!

SAKINEH KHANOM.- Non. Il me plaît de parler ainsi! Je n'abandonnerai plus ma liberté, et personne ne pourra m'imposer un

mari[...] ³⁵

L'influence occidentale est ici patente, car à cette époque, aucune fille ne se serait opposée aux choix de ses parents, surtout avec une telle insolence, elle dont la vie quotidienne était strictement réglementée. La jeune fille était tout simplement mariée par le père qui, selon la position qu'il occupait, demandait au futur mari une somme plus ou moins considérable. Quand elle voulait sortir, elle passait à cheval ou en voiture, entourée d'eunuques, et les convenances exigeaient que les hommes détournassent la tête. Suivant Henri Moser³⁶, l'orientaliste français, les occupations des femmes se résumaient en deux mots: la toilette et les visites.

La femme persane du XIX^e siècle passait les heures qui n'étaient pas remplies par le soin de la toilette à recevoir, à faire des visites et à fumer des *Kalians* (narguilé): triste existence au fond, absolument vide de devoirs et d'émotions. Akhound Zadeh choisit de peindre une femme audacieuse et insoumise, telle Sakineh Khanom, qui, dans *Le Conte des avocats*, se défend franchement et ne se cache pas comme les femmes de son époque:

AQA KARIM.- Eh bien Aziz Beik, puis-je m'adresser à vous, tandis que madame Sakineh nous écoutera?

AZIZ BEIK.- Vous pouvez vous adresser directement à Sakineh Khanom. Ne croyez pas qu'elle soit frivole comme les autres jeunes filles: elle aime à causer, et elle n'est pas embarrassée pour vous répondre³⁷.

Sakineh Khanom est le personnage type du théâtre d'Akhound Zadeh et porte en elle la liberté d'héroïnes telle Agnès dans *L'École des femmes* de Molière. Dans cette pièce de théâtre, Akhound Zadeh montre que les femmes peuvent agir comme les hommes et sortir de la citadelle que les hommes et la société ont bâtie autour d'elles.

Dans *Le Ministre du Khan de Lankaran*, Akhound Zadeh utilise la ruse comme recours typique de la femme. Le Ministre, pour consolider sa position, essaie de marier sa belle-soeur, Nessa Khanom, au Khan. Cependant, Nessa Khanom emploie la ruse pour revendiquer des droits que la société elle-même ne lui reconnaît pas. Elle dit: «Donnez cet anneau à une fille qui soit digne du Khan³⁸»; grâce à cette ruse, elle est libre de choisir son mari.

Molière et Akhound Zadeh se distinguent cependant dans leur peinture du personnage de la mère. Si Madame Pernelle, la mère d'Orgon, n'est qu'une caricature, Charbanou Khanom, dans *Le Conte de Monsieur Jourdan*, est au contraire une femme de bon sens et ressemble plutôt à madame Jourdain qui défend son ménage et le bonheur de sa fille.

La femme prend une place importante dans les pièces d'Akhound Zadeh. Il y relève toujours la valeur des femmes - ce qui allait contre la tradition - pour défendre leurs droits et pour les libérer des contraintes sociales.

3- L'hypocrisie

Avec *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* et *Le Conte des avocats*, Akhound Zadeh laisse éclater ce qu'il faut bien appeler son aversion pour les hypocrites. Molière a lui aussi introduit ce thème dans *Le Dom Juan* et dans *Le Tartuffe*; mais il parle également des femmes hypocrites dans *La Critique de l'École des femmes* qui sont «plus chastes des oreilles que tout le reste de leur corps³⁴». Comme Molière qui fait avec Dom Juan le portrait d'un hypocrite mondain, Akhound Zadeh, dans *Le Conte des avocats*, présente Aqa Mardan comme un hypocrite de la haute société, avocat de grand renom qui veut empêcher Sakineh Khanom, l'héritière légale de son frère Hadji Ghafour, de recevoir son argent.

Cette dénonciation met aussi en cause les gens de robe. Dans *Le Malade imaginaire*, Molière montre un notaire qui apprend à une femme la manière de faire déshériter ses belles-filles par son mari. Dans *L'École des femmes*, le notaire joue un rôle du même genre (IV,2). Dans *Le Conte des avocats*, Akhound Zadeh

montre comment un avocat empoisonne la vie de ceux qui disent et qui veulent la vérité: il dénonce l'hypocrisie qui peut changer le sort d'un innocent.

Dans *Les Fourberies de Scapin*, c'est Scapin qui montre les difficultés et les obstacles d'un procès:

SCAPIN.- Mais pour plaider, il vous faudra de l'argent. Il vous en faudra pour l'exploit; il vous en faudra pour le contrôle; il vous en faudra pour la procuration, pour la présentation, conseils, productions et journées du procureur. Il vous en faudra pour les consultations et les plaidoiries des avocats, pour le droit de retirer le sac, et pour les grosses écritures. Il vous en faudra pour le rapport des substituts, pour les épices de conclusions, pour l'enregistrement du greffier...⁴⁰

Akhound Zadeh et Molière tentent de faire tomber les masques sous lesquels se cache l'hypocrisie et de déjouer leur emprise sur la société. Les antagonistes sont, dans leurs pièces, des hypocrites et des calomniateurs qui connaissent un égal châtement dans le monde des deux dramaturges.

4- La médecine

Seul un des thèmes privilégiés par Molière dans la plupart de ses comédies telles *Le Médecin volant*, *L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui*, et *Le Malade imaginaire*, est presque ignoré par le dramaturge iranien. Aucune des pièces d'Akhound Zadeh ne met en scène un malade ou un médecin. Le seul cas se trouve dans la scène 5 de l'acte III du *Ministre du Khan de Lankaran*, où

Akhound Zadeh ridiculise l'ignorance et la cupidité d'un médecin:

L'ACCUSÉ.- Seigneur, le frère de cet homme était atteint d'une hydropisie mortelle. Si je ne l'avais pas saigné, il serait mort certainement dans six mois. Par une simple saignée, j'ai épargné au plaignant une dépense inutile de six mois de traitement⁴¹.

Malgré la brièveté du propos, nous remarquons qu'Akhound Zadeh partage l'opinion méprisante de Molière à l'égard des médecins.

Au terme de cette analyse, tant structurelle que thématique, des pièces du seul véritable dramaturge de la «Période Molière», une conclusion s'impose: Akhound Zadeh s'est, très librement, inspiré d'un modèle dont il n'a jamais revendiqué la caution. Est-ce à dire que seuls les titres de certaines de ses oeuvres ont autorisé les critiques à le présenter comme le chef de file d'un mouvement dont il n'aurait jamais avoué l'origine, à savoir l'adaptation du théâtre moliéresque à la société iranienne? Les liens qui unissent sa production à celle de Molière sont par trop récurrents pour justifier une telle conclusion. En fait, l'oeuvre d'Akhound Zadeh offre un exemple original d'appropriation de caractéristiques structurelles, comme de détournement de thématiques conventionnelles à des fins plus sociologiques qu'esthétiques. Ainsi qu'en témoigne son oeuvre critique, le modèle du théâtre européen trouve sa

justification dans sa vocation sociale. C'est pourquoi ses références privilégient les pièces les plus «sociales» de Molière, quand elles n'en dénaturent pas les motifs obligés, tel le mariage, qui sert, chez lui, à une mise en question du statut des femmes. Il n'est pas jusqu'aux composantes structurelles de ses pièces qui ne manifestent une lecture attentive des oeuvres les plus polémiques de Molière, telles *Le Tartuffe* ou *Le Misanthrope*, dont elles reproduisent certaines des caractéristiques de l'exposition ou du dénouement. Si la référence ne saurait être assimilée au calque, il n'en demeure pas moins qu'elle a été mise au service d'un projet social implicite que l'analyse des adaptations, plutôt que des traductions, permettra d'éclairer plus largement.

NOTES

1. J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1983, p. 218.
2. Sorte de cartographie de l'occupation scénique, la matrice présente les composantes formelles de la pièce indépendamment des thèmes envisagés. Cette matrice consiste en un tableau à double entrée qui consacre une ligne à chaque personnage de la pièce et une colonne à chaque scène. Sur ces lignes, le chiffre 1 signifie la présence du personnage et le chiffre 0, l'absence du personnage. Cette théorie a été présentée pour la première fois par Solomon Marcus; voir: Dominique Lafon, *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 23.
3. Dominique Lafon donne l'explication de S. Marcus, *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, p. 43.
4. J. Scherer, ouvr. cité, p. 211.
5. D'Aubignac cité par J. Scherer, ouvr. cité, p. 197.
6. F. Adamiat, *Andichéhayé Mirza Fathali Akhound Zadeh*, p. 40.
7. «Elles n'ont pas toutes la même utilité dramatique. Certaines, les principales, sont essentiellement des scènes d'actions, et d'autres ne se justifient guère que par la nécessité d'établir des transitions entre les précédentes. L'abbé d'Aubignac affirme bien, à plusieurs reprises, que le théâtre est toujours action, mais ajoute qu'il faut parfois faire connaître certains faits à des personnages qui les ignoraient, ou préparer une action importante; il est besoin pour cela d'une scène nouvelle, que d'Aubignac appelle «*scène de nécessité*» quand elle précède ce qui suit, ou «*scène d'éclaircissement*» quand elle ôte quelque confusion à ce qui précède». [...] De même l'auteur du manuscrit 559 parle de «*scènes de liaison*» qui «*servent à rappeler en peu de mots les derniers événements pour en faire apercevoir la liaison avec la suite de l'action*»
J. Scherer, ouvr. cité, p. 218-219.
8. «La liste des personnages fait connaître les rôles dans un ordre qui est une hiérarchie.[...] On nommait d'abord, s'il y a dans la pièce, les rois, empereurs ou autres personnages doués d'autorité ou de prestige; les suivent les véritables héros de la pièce, ceux dont les tourments vont émouvoir ou les aventures amuser le spectateur; après eux, leurs père, soeurs, parents, «*maîtresses*» ou «*amants*», dont la présence autour des héros est déjà un commencement d'exposé de la situation; enfin les comparses: confidents, gouverneurs, valets et suivantes [...]».
9. J. Scherer, ouvr. cité, p. 19.
9. Akhound Zadeh, *Tamcilat*, Téhéran, Kharazmi, 1977.
10. Prince commandant.
11. Voir les tableaux X à XV (p. 126-128).
12. Dans *L'Ours et le Voleur*, le Commandant a le plus grand nombre de répliques.
13. «Le personnage X est scéniquement dominé par le personnage Y si l'opposition entre AX et AY est privative en faveur de AY (c'est-à-dire si $AX < AY$). Étant donné que A (X) et A (Y) désignent l'ensemble des scènes dans lesquelles les personnages X et Y sont présents, le personnage Y domine le personnage X dans la mesure où,

pour toute scène de X, Y est présent».

S. Marcus, cité par Dominique Lafon, ouvr. cité, p. 61.

14. Voir *supra*, p. 41.

15. «Pour chaque personnage, il y a sur la matrice une ligne horizontale qui montre les nombres 1 et 0. On peut mesurer la mobilité de chaque personnage en divisant le nombre de passage de 0 à 1 et de 1 à 0 par le nombre total des scènes». Olga Rezvina, cité par D. Lafon, ouvr. cité, p. 96.

16. D. Lafon, ouvr. cité, p. 98-99.

17. Akhound Zadeh, *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil*, acte II, scène 1.

18. Akhound Zadeh, *Le Conte de Monsieur Jourdan [...]*, acte I, sc. 1.

19. [...] Nous pouvons [...] prendre comme point de départ pour étudier les règles de l'exposition et les écueils sur lesquels on risque de se précipiter en négligeant ces règles. «L'exposition, affirme l'auteur de ce manuscrit, doit être entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable».

J. Scherer, ouvr. cité, p. 56.

20. Akhound Zadeh, *L'Ours et le Voleur*, acte I, sc. 1.

21. Le dénouement est «le dernier moment, comme l'exposition [...] est le premier. Il commence quand finit le noeud, à l'instant où le dernier obstacle est éliminé ou quand survient la dernière péripétie».

J. Scherer, ouvr. cité, p. 126.

22. Molière, *La Critique de l'École des femmes*, acte I, sc. 7 et dernière.

23. Le manuscrit 559 le définit ainsi: «on doit entendre par le noeud les événements particuliers qui, en mêlant et en changeant les intérêts et les passions, prolongent l'action et éloignent l'événement principal».

J. Scherer, ouvr. cité, p. 62.

24. Selon Scherer, le quiproquo englobe toute méprise, tout équivoque, toute tromperie. Propos, circonstances, erreur sur la personne, travestissement et tromperie peuvent tous être causes de quiproquo. J. Scherer, ouvr. cité, p. 73.

25. Molière, *L'École des femmes*, acte II, sc. 5.

26. Akhound Zadeh, *L'Avare*, acte IV, sc. 3.

27. «Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change l'état des personnages, est un coup de théâtre». Diderot cité par J. Scherer, ouvr. cité, p. 85.

28. Akhound Zadeh, *L'Avare*, acte I, sc. 4.

29. A. Jennati Ataï, «Négahi bé dramaturgie dar Iran», (Panorama de la dramaturgie en Iran), dans *Payamé Novin*, 3ème année, No. 15.

30. Mirza Taghi Khan Amir Kabir, premier ministre de Nassérédin Chah durant les années 1848-1851 et qui a beaucoup contribué à établir l'ordre dans le pays pour un certain temps, fut enfin assassiné par ordre du Chah.

31. F. Adamiat, *Andichéhayé...*, ouvr. cité, p. 48.

32. Molière, *Le Dépit amoureux*, acte IV, sc. 2.

33. Molière, *Le Misanthrope*, acte I, sc. 2.

34. Molière, *Les Femmes savantes*, acte I, sc. 3.

35. Akhound Zadeh, *Le Conte des avocats*, acte I, sc. 5.

36. «La toilette est singulièrement compliquée par les bains, qui prennent la moitié d'une journée. C'est là que les cheveux sont teints au henné d'abord, qui s'applique en pâte sur la tête puis au «renghé» [...] Les sourcils se teignent avec une herbe nommée «vesmet», que l'on fait bouillir dans des casseroles microscopiques: [...] les cils à leur tour sont teints au «sourmet». Ajoutez à cela le «sorkhab» pour donner aux joues la couleur des roses [...] J'emporte un nécessaire de toilette de femme. Je vous assure qu'il est plus compliqué que celui de la plus élégante de nos mondaines.»

Henri Moser, *À travers l'Asie Centrale*, Paris, Plon, [s. d., 1885], p. 173.

37. Akhound Zadeh, *Le Conte des avocats*, acte II, sc. 3.

38. Akhound Zadeh, *Le Ministre du Khan de Lankaran*, acte IV, sc. 5.

39. Molière, *La Critique de l'École des femmes*, acte I, sc. 3.

40. Molière, *Les Fourberies de Scapin*, acte II, sc. 5.

41. Akhound Zadeh, *Le Ministre du Khan de Lankaran*, acte III, sc. 5.

QUATRIÈME PARTIE

LES LIMITES D'UNE INFLUENCE: LES DISCIPLES D'AKHOUND

ZADEH ET LES TRADUCTEURS

I- Les disciples d'Akhound Zadeh

Sans avoir été l'initiateur d'un mouvement littéraire, Akhound Zadeh n'en a pas point explicitement suscité des vocations dramaturgiques qui donnent la juste mesure des rapports qu'entretient son oeuvre avec celle de Molière. Ses émules retinrent surtout son but social et réformiste, essentiellement en raison de leur relative ignorance des contraintes comme des règles du texte théâtral.

1- Mirza Aqa Tabrizi, le néophyte

Si Akhound Zadeh est bien le premier dramaturge iranien, on doit les premières comédies écrites en persan à Mirza Aqa Tabrizi. La vie de Mirza Aqa Tabrizi demeure peu connue; dans une lettre à Akhound Zadeh, il se présente ainsi:

Je m'appelle Mirza Aqa et je viens de Tabriz. Dès mon enfance, j'ai eu un grand désir d'apprendre les langues russe et française[...]. J'ai travaillé quelques années à l'École Royale de Bagdad où j'ai reçu des médailles. Actuellement, je suis le secrétaire de l'Ambassade de France à Téhéran¹.

Les historiens ne s'entendent guère sur le lieu de ses études. Pour certains, il fut

un des premiers étudiants que le gouvernement iranien ait envoyés en France². Cette hypothèse est facilement contestable, car ses comédies ne manifestent aucune connaissance ou expérience du théâtre français. Dans la célèbre lettre qu'il adresse à Tabrizi en 1871, Akhound Zadeh se sent obligé de lui expliquer les règles de la dramaturgie européenne et de décrire les différentes composantes d'une salle de théâtre. D'autres critiques, comme J. Malek Pour, sont d'avis que Tabrizi ne connaît du théâtre que *le Tamcilat* d'Akhound Zadeh³. Cette idée paraît plus plausible, car dans sa lettre à Akhound Zadeh, Tabrizi écrit qu'il avait eu d'abord l'intention de traduire cette oeuvre en persan, mais qu'il a renoncé à ce projet pour composer lui-même des pièces de théâtre.

D'abord j'ai voulu traduire votre livre de théâtre - comme vous l'aviez demandé - mais, comme une traduction mot à mot pourrait effacer la poésie du texte, j'ai renoncé à ce projet. Mais comme mon désir et mon idéal était de vous obéir, j'ai rédigé quelques pages sur le même style. J'espère que mon travail sera un modèle pour les gens de lettres⁴.

Dans toutes ses pièces, écrites autour de 1870, il attaque le gouvernement en dévoilant les jeux d'influences par lesquels les coterie tirent parti du caractère influençable du roi.

La première, intitulée *L'Aventure d'Achraf Khan*, a ainsi pour argument, le renouvellement de mandat d'un gouverneur de l'Arabie. On le verra contraint

de payer un pot de vin aux valets, aux ministres et même au roi, puis être dévalisé par les fonctionnaires.

Dans *Zaman Khan, le gouverneur modèle*, Tabrizi décrit un gouverneur qui, pour paraître juste, interdit, par décret, le vol, le vin et la prostitution. Son intendant fait venir Vartanous, le marchand arménien, et lui ordonne de cesser son commerce. L'Arménien prie l'intendant puis lui donne un pot de vin et le convainc ainsi de fermer les yeux. Mais après un certain temps, Zaman Khan se met à se plaindre de la pauvreté de l'État et ordonne de trouver un moyen pour gagner un peu d'argent. L'intendant décide de s'entendre avec Kokab, la prostituée, pour dépouiller un des commerçants de la ville. Et, peu à peu, les malfaiteurs reprennent leur métier en donnant des pots de vin et des tributs au gouvernement.

Dans *Les Aventures de Chah Gholi Mirza lors de son voyage à Kermanschah*, Tabrizi présente Chah Gholi Mirza, un homme «d'une haute taille, barbu, vaniteux et cupide⁵», qui décide d'aller en pèlerinage au Karbala °. Il quitte Téhéran et fait halte chez son frère, Chah Morad Mirza, le gouverneur de Kermanschah⁷, pour obtenir l'argent du voyage. Mais pour ne pas donner d'argent à son frère, Chah Morad Mirza organise avec son fils un subterfuge qui force Chah Gholi Mirza à y renoncer. Enfin, Chah Gholi Mirza est obligé de

s'enfuir en se déguisant en femme et se passe de l'argent.

Dans *Les Aventures amoureuses d'Aqa Hachem Khalkhali*, Tabrizi attaque pour la première fois les règles et les lois qui régissent les rapports sociaux et les mariages forcés. Aqa Hachem aime Sona, mais sa pauvreté l'empêche de l'épouser. Hadji Pir Gholi, père de Sona, veut la donner à Tarverdi, fils d'un riche commerçant. Sona tente de se tuer en prenant de l'opium, et Aqa Hachem devient fou. On sauve Sona; sa mère fait appel à un devin qui, lui non plus, ne peut rien faire; Tarverdi et Sona sont fiancés. Mais à ce moment, un des notables de la ville choisit en mourant le riche commerçant comme son testateur. L'épouse du défunt tombe amoureuse du commerçant et le convainc d'unir sa fille à son fils, Tarverdi. Hadji Pir Gholi se fâche et donne sa fille Sona à Aqa Hachem. Cette pièce nous montre que l'hypocrisie et l'avarice ne peuvent mener qu'au malheur et qu'il y a plus grand profit à tirer d'un mariage pauvre mais heureux.

L'Alchimiste Hadji Morched, bien qu'écrite en dialogues, est plutôt un conte. Tabrizi a écrit cette pièce en s'inspirant surtout du *Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* d'Akhound Zadeh. Il y présente une critique virulente de l'ignorance, de la naïveté et de la cupidité des gens. Hadji Ahmad et son assistant, Panah, trompent les marchands de Bagdad, volent leur argent et

enlèvent leurs filles. Cette pièce, qui nous paraît aujourd'hui comique, n'en représentait pas moins une virulente satire de l'anarchie qui régnait à l'époque.

Tabrizi, bien qu'il ait affirmé avoir «trouvé nécessaire d'imiter [le] style ⁸ d'Akhound Zadeh, se différencie grandement de son maître, dans la mesure où la peinture sociale est pour lui plus importante que le respect des lois dramaturgiques. Certes, dans la préface de son oeuvre, Tabrizi présente Akhound Zadeh comme source d'inspiration de la composition de ses comédies:

[...] Le propriétaire de la maison apporte le livre du théâtre du savant, monsieur le colonel Mirza Fathali Akhound Zadeh, composé en langue turque, mais d'un style nouveau. Comme ces genres de récit pourraient développer et éduquer le peuple du pays, j'ai imité ce bon style et bien que je n'aie pas assez d'aptitudes, j'ai rédigé en persan un livre qui contient quatre récits, dont chacun se déroule en quatre actes...⁹

Mais ses oeuvres n'ont que l'usage du dialogue comme point commun avec le théâtre classique. À l'acte I de *Zaman Khan ou le Gouverneur modèle*, la scène s'ouvre sur le palais et l'intendant envoie chercher Vartanous, le marchand de vin arménien (à cette époque, les Arméniens, contrairement aux Musulmans, avaient droit à la consommation d'alcool). Le valet arrive chez Vartanous, lui transmet le message et l'emmène au palais. On voit alors le gouverneur assis dans son jardin en grande conversation avec un autre personnage. L'acte I se déroule donc dans quatre lieux fictifs différents (le palais, chez Vartanous, en

chemin, et dans le jardin). La fiction prend toute liberté avec l'unité de temps et se déroule sur trois jours, du jeudi au samedi.

Il est évident que Tabrizi ne connaissait pas les pièces européennes et n'utilisait le théâtre qu'à des fins de critique sociale. Ses oeuvres sont plutôt des drames de moeurs écrits sans beaucoup de considération pour les exigences de la mise en scène. Il les a nommées «contes» et «aventures», montrant par là qu'il n'avait pas l'intention de les voir représentées au théâtre. Akhound Zadeh s'est également rendu compte de ces lacunes dramaturgiques et, dans sa lettre, il met en garde Tabrizi:

Mon cher frère Mirza Aqa - que votre vie soit longue -, j'ai reçu votre lettre. J'ai lu votre oeuvre et je vous admire. Je suis content de votre enthousiasme et j'espère que vous réussirez dans cet art que les Européens appellent «le drame».[...] Mais comme vous êtes un débutant, il est nécessaire de vous montrer les lacunes et les fautes de ces pièces. Avant tout, il faut savoir ce que c'est que le théâtre¹⁰.

Puis il décrit en détails le lieu théâtral, la scène, les loges, et le rôle des acteurs.

Ensuite, il explique les techniques proprement dramaturgiques en insistant, entre autres, sur la nécessité d'un contact entre les personnages:

Voyons un peu ces négligences: Kokab écrit une lettre à Hadji Radjab, mais elle ne la lit pas pour sa nourrice, Aqa Badji. Hadji Radjab non plus ne lit cette lettre à haute voix, de peur que ses collègues l'entendent. Alors comment faire pour que le spectateur sache le contenu de la lettre? Par la suite, Hadji Radjab écrit une réponse à cette lettre, mais il ne la lit pas pour Aqa Badji. Aqa Badji apporte la lettre à Kokab. Kokab ne lit

pas la réponse. Ici non plus, le spectateur ne comprend pas la réponse de Hadji Radjab.

Correction: quand Kokab finit la lettre, elle doit dire à Aqa Badji: «écoute ce que j'ai écrit à Hadji Radjab», et elle commence à lire la lettre. Aqa Badji quitte la maison de Kokab.¹¹

Du point de vue du lieu scénique, Tabrizi n'a pas respecté les principes et les règles classiques. Il faut cependant souligner qu'Akhound Zadeh lui-même semble s'éloigner des règles classiques qui préconisaient un seul décor. En effet, dans sa lettre, il suggère les changements suivants:

Maintenant, il faut changer le décor. Il faut montrer le bureau de travail de Hadji Radjab. Ensuite, Hadji Radjab écrit la réponse. Mais il faut que Kokab lise encore cette réponse pour Aqa Badji. Ici aussi, le décor doit être changé. Il faut revenir chez Kokab. De cette manière, le spectateur sera au courant de tout...

Vous devez considérer toutes ces recommandations. Il faut toujours imaginer la scène du théâtre. Et ensuite, quand ces deux personnages sont en train d'écrire leur lettre, il faut que le spectateur entende quelque chose. Il ne faut jamais garder le silence. Faites parler Aqa Badji avec sa servante...¹²

Dans cette même lettre, Akhound Zadeh n'approuve pas du tout *Les Aventures de Chah Gholi Mirza* lors de son voyage à Kermanschah et il écrit:

Les Aventures de Chah Gholi Mirza n'est pas du tout intéressante. Brûlez cette pièce. Cela ne sied pas à un bon écrivain comme vous... J'espère que vous complétez vos comédies selon mes instructions. En Europe, les dramaturges sont devenus célèbres et leur peuple les glorifie. Parmi ces dramaturges qui sont dignes d'hommage, on doit citer Molière et Shakespeare¹³.

Bien que dans cette lettre Akhound Zadeh se réfère à Molière, les solutions qu'il

proposent ont peu de chose à voir avec les pièces du dramaturge français.

En étudiant l'oeuvre de Tabrizi, on constate qu'il s'est inspiré du *Tamcilat* d'Akhound Zadeh ainsi que des pièces du «Taghlid» et du «Tazieh», dans lesquelles on ne se souciait pas des unités de temps et de lieu. Il offre une synthèse de ces techniques différentes, soit un heureux mélange de la technique d'Akhound Zadeh influencée par les comédies européennes et des techniques du théâtre populaire de l'Iran. Le traitement des unités de lieu et de temps confirment cette hypothèse: dans les pièces de Tabrizi, les ellipses temporelles rompent l'unité de temps de la dramaturgie classique, rendant impossible la représentation de la pièce à une époque où la symbolique l'emportait sur l'importance de la narration.

La structure dramatique de Tabrizi est, dans toutes ses pièces, faible. Entre autres, il peut changer plusieurs fois le lieu dramatique. Dès lors, les descriptions sont très nombreuses et parfois même, le dialogue disparaît pour céder la place à une forme strictement narrative. Dans l'ensemble, Tabrizi n'a pas respecté les unités de temps et de lieu; par exemple des événements qui ont eu lieu au cours de plusieurs jours sont décrits dans une seule scène. On peut donner à titre d'exemple la scène 5 de l'acte II dans *Les Aventures de Chah Gholi Mirza*.

Chah Gholi Mirza monte à cheval, les valets et les courriers également à cheval en avant; le porte-narguilé, le réchaud et la batterie de cuisine viennent ensuite[...]. Iradj Mirza et sa suite fermant le cortège, ils sortent de la ville en grande pompe.

Dès qu'ils se sont un peu éloignés, Iradj Mirza, pour amorcer son projet, s'avance peu à peu [...] Près de la ville, on voit apparaître des cavaliers; [...] ¹⁴

Au lieu de faire agir les personnages, Tabrizi favorise donc les didascalies élaborées et les récits d'événements, allant jusqu'à donner à certains actes de ses pièces des allures de chapitres de roman :

On approche de l'agglomération. Les habitants font la haie des deux côtés de la route; les soldats font le salut militaire. Les civils sacrifient les moutons et appellent sur le prince les bénédictions du ciel et le font entrer au palais en grande pompe.

Le lendemain, Châh Qouli Mirzâ est assis, en haut de la salle d'apparat à sept fenêtres, sur un coussin de couleur vert de gris. [...] Les soldats sont rangés en ordre de bataille, dans la cour, au milieu du palais du gouvernement. [...] Iradj Mirzâ regarde à tout moment, du coin de l'oeil, le «prévôt» et le «maire Mem Rizâ» et leur fait comprendre par signes que tout s'annonce bien. ¹⁵

C'est également le cas de l'acte II des *Aventures amoureuses d'Aqa Hachem Khalkhali* (ainsi, de fait, que les actes III et IV).

On ne sait pas si Mirza Aqa Tabrizi a corrigé ses comédies, car les versions publiées en 1975 sont celles que Mirza Aqa Tabrizi avait envoyées à Akhound Zadeh. A. Bricteux a traduit en français les trois premières pièces de Tabrizi qu'il a publiées en 1933 sous le titre de *Les Comédies de Melkum Khan* ¹⁶. Car ces oeuvres furent faussement attribuées à Mirza Malkom Khan, premier

auteur iranien à se servir d'une langue populaire¹⁷.

La postface du livre de Tabrizi, écrite sous forme de «questions et réponses», expose ses idées sur le récit et le conte.

La rédaction du livre était finie. J'étais en train de le corriger, lorsqu'un ami entre et me demande: Que sont ces feuilles et de qui sont-elles? J'ai répondu que c'était un récit que j'avais écrit à des heures perdues. Il a pris le livre, lu quelques pages et m'a demandé:

QUESTION.- À quoi servent ces absurdités?

RÉPONSE.- En étudiant des contes et des fables, les gens peuvent s'instruire. Grâce à l'instruction du peuple, le pays peut se développer. Donc, lire ces genres d'ouvrages est très utile et même indispensable. C'est pour cette raison que j'ai essayé d'écrire ces pages dispersées...

QUESTION.- Mais enfin, décrire les défauts et les vices des gens peut produire de mauvais effets. Il peut créer des frictions. Alors pourquoi l'homme doit-il se faire des ennemis?

RÉPONSE.- Pour répondre à ces questions, on peut écrire des pages. D'abord, on doit connaître l'intention et la foi du narrateur. Il faut savoir s'il est un auteur impartial ou s'il veut ridiculiser et mépriser à dessein. Ensuite, j'ai entendu dire qu'un vrai ami montre nos défauts pour que nous les abandonnions, et qu'un ennemi intelligent cache nos vices pour que nous nous habituions à nos défauts... Donc, la rédaction de ce genre de récit aboutit à la clairvoyance et aide les gens à connaître mieux les choses¹⁸.

Dans ce dialogue, Tabrizi explique non seulement ses points de vue dramatiques, mais attaque également les riches qui exploitent la misère populaire, et surtout les rois qadjars, dont le despotisme s'incarne dans le pouvoir abusif et corrompu des gouverneurs locaux. Même Akhound Zadeh, qui ne vivait pas en Iran, n'avait pas osé s'en prendre ouvertement à l'État et

avait pris soin de transposer les événements contemporains dans le passé.

De toute évidence Tabrizi voulait imiter Akhound Zadeh; sa dernière pièce surtout, *L'Alchimiste Hadji Morched*, en donne la preuve. Cependant, Tabrizi ose s'élever contre le gouvernement, ce que Akhound Zadeh n'avait fait qu'avec précaution, et que Molière ne fait pas du tout. Les revendications de Tabrizi, alliées à un style comique, rejoignaient celles des auteurs qui aspiraient à la liberté d'expression selon le modèle européen. Ce qui donne une importance particulière à l'oeuvre de Tabrizi, c'est qu'elle fut à l'origine d'une correspondance avec Akhound Zadeh, qui permet de préciser ses points de vue critique. On ne constate aucune influence moliéresque directe, mais bien une influence détournée; encore une fois, il s'agit de l'influence d'une influence, ce qui le lie avec le théâtre classique.

2- Mirza Djafar Gharatchédaghi, le traducteur apôtre

Un des auteurs iraniens à apprécier le style particulier d'Akhound Zadeh est Mirza Djafar Gharatchédaghi qui a découvert ses pièces dans la bibliothèque du Prince Djalalédin Mirza¹⁹ dont il était le secrétaire. Plein d'enthousiasme, Gharatchédaghi a traduit d'abord en persan la comédie du *Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* et l'a présentée au Prince qui l'a encouragé à continuer sa

traduction. Les comédies traduites en persan sont parues à Téhéran entre 1871 et 1874. Elles ont été réunies en 1874 en un volume sous le titre de *Tamcilat*. D'après Cillière, la publication de ces comédies n'était pas une bonne affaire pour Gharatchédaghi:

Il y perdit le plus clair de sa fortune. Son protecteur, le prince Djalalédin Mirza était mort, et le pauvre Mirza²⁰ erra pendant quelques années à travers la Perse, méconnu et inconnu, désolé du peu de succès d'une oeuvre dont il s'exagérait peut-être le mérite et l'utilité²¹.

D'après cet auteur français, Gharatchédaghi n'a pas connu Akhound Zadeh personnellement et il a seulement été en correspondance avec lui.

Dans la préface du *Tamcilat*, Gharatchédaghi insiste sur les intentions pédagogiques d'Akhound Zadeh et les reprenant à son compte affirme que le théâtre est le moyen par excellence pour corriger les vices et les défauts de la société.

La traduction de ce livre a un but moral, le même que celui des dialogues comiques du théâtre européen: faire connaître les qualités et les défauts de l'homme tout en écoutant des paroles ridicules mais vraisemblables. Comme les philosophes de l'époque croient qu'aucun genre de conseil ne pourra corriger les vices de l'homme aussi bien que la moquerie, et que la raillerie oblige les gens à renoncer aux mauvaises actions, donc, j'ai trouvé nécessaire de traduire ces pièces...²²

Après l'oeuvre d'Akhound Zadeh, c'est le mouvement de la traduction

des pièces de Molière en Iran, entamé par *Le Misanthrope* et *Le Mariage forcé*, qui encourage Gharatchédaghi à poursuivre son travail en traduisant du turc au persan, le *Georges Dandin* sous le titre de *Arouss va Damad* (*La Mariée et le Mari*) en 1891. La traduction de Gharatchédaghi s'inspire de la traduction d'Ahmad Vafigh Pacha de 1881, qui avait orientalisé personnages et événements, situant ainsi la pièce en Grèce, car il avait jugé que les rapports moraux et familiaux de l'original étaient contre les principes islamiques. De plus, la Grèce avait des liens culturels et historiques avec la Turquie, et le spectateur turc en connaissait bien la société. Gharatchédaghi a repris cette transposition dans sa traduction persane. Il a écrit dans la préface du *Tamcilat*: «si les noms des personnages et les expressions ne sont pas familières, c'est que la scène se déroule en Grèce²³».

Gharatchédaghi est un traducteur minutieux de l'époque des Qadjars. Akhound Zadeh dit à ce propos: «Je me fie complètement à votre style²⁴». Le résultat consiste en des versions complètes, autonomes et, pour la première fois, en persan. Par ailleurs, et grâce à l'influence de Molière dans les oeuvres originales d'Akhound Zadeh, Gharatchédaghi a su poser les bases d'une nouvelle dramaturgie proprement iranienne.

II- Adaptation et traduction molièresques

La dramaturgie européenne est introduite en Iran non seulement par les pièces d'Akhound Zadeh, mais aussi par les adaptations des pièces de Molière. Il est donc indispensable pour cette étude d'analyser ces adaptations et de les comparer avec les pièces originales, afin de savoir quel traitement les auteurs iraniens ont fait subir aux textes originaux.

1- Étémadossaltaneh et *Le Médecin malgré lui* de Molière

Étémadossaltaneh a traduit en 1889 *Le Médecin malgré lui*, représenté au théâtre de Darolfonoun. La langue de cette traduction est la langue populaire et comique des pièces du Taghlid; elle comprend des expressions familières et parfois même des mots vulgaires. Étémadossaltaneh a beaucoup modifié le texte original, en commençant par le titre. Comme la traduction mot à mot de «médecin malgré lui» n'était pas un titre significatif en persan, Étémadossaltaneh a choisi *Tabibé Edjbari* qui signifie en français «le médecin forcé». Outre la modification du titre, Étémadossaltaneh a *iranisé* le thème et les personnages de la pièce. Il a substitué aux noms français des personnages des noms tels Moussa, Zoleikha, Tahmasb, Chahbaz, Hafiz, Heidar Beik,

Zarineh, Zohreh et Saïd Beik, pour que le spectateur iranien se reconnaisse mieux dans la pièce. Cela vient appuyer les principes élaborés par Étémadossaltaneh au cours de sa carrière: le social l'emporte sur l'authenticité de la traduction. Mais, du point de vue de structure et des indications scéniques, nous remarquons des modifications majeures.

1.1- Les didascalies

Les indications scéniques sont beaucoup plus nombreuses dans la traduction d'Étémadossaltaneh que dans le texte original. Elles fournissent des indications précises sur le lieu, le temps, les caractéristiques physiques ou psychologiques des personnages, incitant le metteur en scène éventuel à représenter la pièce dans une ambiance spécifiquement iranienne. Ces didascalies sont les marques de l'adaptation. Par exemple, au début de la pièce, Étémadossaltaneh décrit longuement la maison de Moussa, aussi bien que les caractères et les gestes des personnages.

La scène s'ouvre sur la maison de Moussa. C'est une maisonnette au milieu de la forêt, située dans les faubourgs du village Firouzkouh. Cette maison comprend deux chambres dont les vitres sont cassées. La moitié d'une de ces deux chambres est tapissée de feutre. Sur la chambranle de la cheminée, on voit un samovar en fer blanc, une bouilloire, deux tasses, deux soucoupes ébréchées et une bourse rouge qui renferme probablement une pipe à opium. Dans les autres niches, on voit des

bols, des assiettes et un narguilé. Dans un coin, on a mis le brasier. De l'autre chambre, on entend le bruit des enfants. De toute évidence, ils souffrent de faim. La femme qui est assise près de la porte porte un cotillon rouge en étoffe russe et une chemise en coton bleu-marine. Elle s'appelle Zoleikha; elle a quarante ans, mais elle est encore belle. L'enfant qui dort dans le berceau s'appelle Safieh, et elle a six mois. Un homme est assis devant Zoleikha et mange des prunes; c'est son mari. Il est maigre et pâle et il a une longue barbe; il porte un pantalon vert et une ghaba²⁵ rouge. C'est un bûcheron.²⁶

Cette didascalie, qui, bien sûr n'a pas d'équivalent dans *Le Médecin malgré lui*, situe la pièce dans une atmosphère typique. Le spectateur iranien se retrouve chez les bûcherons de Firouzkouh, figures familières de la culture de l'époque. Nous reviendrons sur les précisions physiques concernant les personnages.

De plus, Étémadossaltaneh décrit minutieusement le lieu, le temps, les entrées et les sorties. Au début de l'acte III, dans une didascalie de trente lignes, l'auteur décrit longuement le lieu et les personnages ainsi que leur costume. Cette description confirme l'inexpérience du traducteur des lois dramaturgiques comme des possibilités de la représentation, révélant les liens étroits qui unissent plutôt cette dramaturgie naissante à l'art du conte:

La scène s'ouvre sur la cour de la maison, située au milieu du village Haroun Abad; on peut dire que c'est un bâtiment riche au milieu des maisonnettes. Elle a une grande cour, au milieu de laquelle se trouve un bassin rectangulaire. Un homme de haute taille, âgé de cinquante ans, marche tristement dans la cour; il porte un bonnet de nuit et une robe de chambre en ghalamkar²⁷. Il s'appelle Heidar Beik et il est le propriétaire de la maison et du village. Une femme élancée, âgée de

trente cinq ans, blonde, avec de beaux yeux et de beaux seins est assise dans un coin de la cour. Elle porte une robe en étoffe russe et un voile blanc; elle s'appelle Zarineh; elle est l'épouse de Hafiz et la nourrice de la fille d'Heidar Beik.

Au début de la scène 3 de l'acte III, une didascalie substitue le salon iranien à un salon européen. Cette transposition montre que le traducteur veut adapter, voire actualiser la pièce plutôt que de la traduire mot à mot.

La scène se déroule dans un grand salon; dans les niches on voit des lampes, des coffrets et des ouvrages mosaïques. Un grand tapis rouge couvre le plancher. Les rideaux des portes sont en velours bleus et ceux des fenêtres sont en velours rouges. Une jeune fille de seize ans, charmante et bien faite est debout au milieu du salon. Elle s'appelle Zohreh Khanom et elle porte un pantalon jaune, une jaquette en velours verte et un voile blanc.

Outre les renseignements que donne Étémadossaltaneh sur le cadre, on remarque parfois des indications scéniques qui ajoutent simplement un aspect comique à la pièce. Par exemple, dans la première scène de l'acte IV, Moussa tire la moustache de Saïd Beik; dans l'acte II, scène 1, Hafiz gifle sa femme. Tout en produisant un effet comique, ces gestes sont aussi représentatifs de la société iranienne du XIX^e siècle, gestes qui, en Occident, étaient déjà mal vus à la même époque.

Comme pour Akhound Zadeh, les unités de temps et de lieu ne sont pas importantes pour Étémadossaltaneh. Dans la scène 8 de l'acte IV, l'auteur

iranien écrit: "Le même jour, la nouvelle s'est répandue dans la ville. Zoleikha arrive essoufflée".

1.2- La structure

Selon la liberté qu'il s'accordait, Étémadossaltaneh a ajouté ou enlevé des scènes ou des dialogues. Outre ces modifications attribuables, en partie, aux nécessités de l'adaptation, il n'a pas hésité à modifier la structure de la pièce en déplaçant certaines scènes. Ainsi, la scène 5 de l'acte I du *Médecin malgré lui* devient-elle le début de l'acte II dans le *Tabibé Edjbari*; ce qui a pour effet de simplifier grandement les changements de décor. Parfois, l'adaptation se manifeste dans l'interpolation de certaines répliques. Dans le texte original, à la fin de la quatrième scène de l'acte I, Valère dit à Lucas: «Nous sommes bien heureux d'avoir fait cette rencontre, et j'en conçois, pour moi, la meilleure espérance du monde». Dans *Le Tabibé Edjbari*, ces paroles sont placées au début de l'acte II et partagées entre les deux personnages Chahbaz et Hafiz, qui, à la fin de l'acte I avaient pris congé de Zoleikha; l'auteur iranien augmente ainsi le poids discursif du second valet, ce que Molière n'a pas fait et qui a pour effet de donner une toute nouvelle dynamique au duo.

En fait, c'est tout le deuxième acte du texte original qui est devenu l'acte

III de la traduction. Il s'ensuit un changement complet de structure de sorte que l'acte III du *Médecin malgré lui* forme un quatrième acte dans *Le Tabibé Edjbari*. Alors que l'acte III du *Médecin malgré lui* débutait par la confession de Sganarelle et le déguisement de Léandre, le traducteur fait débiter l'acte correspondant (IV) par la longue dispute entre Moussa et Saïd Beik, pour ensuite présenter la confession de Moussa. La scène 5 de l'acte II de la pièce de Molière est donc devenue la scène I de l'acte IV dans la traduction. Le changement de décor, facilité par le changement d'acte est, pour Étémadossaltaneh, l'occasion de rédiger une longue didascalie d'ouverture, dans laquelle il fournit non seulement des indications sur le lieu mais aussi sur le nouveau personnage Saïd Beik. Le changement de structure modifie également la deuxième scène de l'acte IV: quand les deux paysans viennent consulter Moussa, Saïd Beik reste toujours auprès du faux médecin. Dans le texte original, cette scène présente seulement un discours entre Sganarelle et les paysans. Sans doute, la partition en quatre actes correspondait mieux au style des pièces européennes du XIX^e siècle, puisqu'elle permettait plus de changements au niveau du lieu, du temps ou même de l'action.

Dans le *Tabibé Edjbari*, les paysans ne parlent pas en patois comme dans le texte original. Comme nous l'avons déjà signalé, le théâtre comique

(Taghlid), se nourrissait de la dérision des accents populaires; il semble qu'Étémadossaltaneh ait voulu s'en distinguer et élever son théâtre au-dessus des pièces de Taghlid.

Étémadossaltaneh, homme de cour et ministre de la presse, prend prétexte de la traduction du *Médecin malgré lui* pour attaquer une société qu'il ne pouvait ridiculiser ouvertement. En adaptant la France du XVII^e siècle à l'actualité iranienne du XIX^e siècle, il fait plus que rapprocher le texte du spectateur: il cautionne une peinture sociale qui s'attache surtout aux aspects des plus négatifs, ou défavorables, comme par exemple la corruption des médecins imbus de pouvoir:

MOUSSA - [...] Je serai plus célèbre que le médecin de la cour. [...] Si un médecin tue une personne, il n'est pas fautif; c'est la faute du malade qui est mort. [...] ²⁸

Cette pièce est accueillie avec grand succès; elle connaît deux publications, grâce surtout à la langue populaire et à l'adaptation du sujet et des personnages de la pièce à des problèmes et à des personnages iraniens. Mais si on considère les règles sociales qui gèrent un peuple religieux, on voit que la traduction du *Médecin malgré lui*, à cause de son sujet immoral et des expressions qu'Étémadossaltaneh emploie dans la pièce, est une critique virulente, sinon

directe de la société.

MOUSSA.- (*à part*) Ah nourrice, charmante nourrice, je suis votre serviteur. Ma femme ne te va pas à la cheville. Je voudrais bien être le petit bébé heureux qui tète le lait... (*il lui porte la main sur le sein*) Je vous aime, nourrice!

L'actualisation des personnages de Molière changeait la comédie classique en arme politique. *Tabibé Edjbari*, influencé par les pièces de Taghlid, montre aussi l'évolution d'une comédie calquée sur un modèle européen à une comédie plus spécifiquement iranienne.

2- La traduction du *Mariage forcé* par le Prince Mohammad Taher Mirza

La date précise de la traduction du *Mariage forcé* par le Prince Mohammad Taher Mirza demeure inconnue. Sans doute traduite après *Le Médecin malgré lui*, la pièce a été publiée en 1904, après la mort du traducteur. Comme les autres traducteurs de l'époque, Mohammad Taher Mirza a beaucoup modifié la pièce originale, aussi bien pour ce qui est des personnages que de la structure de la pièce. Changeant le titre en *Mariage du Seigneur Mirza*, il *iranise* d'emblée les noms qu'il choisit parmi des noms iraniens courants, tels: Mirza, Aqa Mirza Hossein, Mehr Nessa Khanom, Père de Mehr Nessa Khanom, Aqa Mirza Abdolali. Outre ces changements, qui relèvent de

l'adaptation, la traduction est prétexte à des modifications majeures qui vont jusqu'à dénaturer la structure du texte original.

2.1 - Les didascalies

Mohammad Taher Mirza a ajouté un grand nombre d'indications scéniques à la pièce originale. La majorité des répliques ont une didascalie relatives aux gestes des personnages, comme si le traducteur doutait de la compétence des acteurs et voulait leur fournir toutes les indications nécessaires.

Il leur dicte en détail les gestes à faire:

À ce moment Mirza Hossein Aqa arrive par hasard pour rendre visite au Seigneur Mirza. Derrière la porte, il entend les ordres, et comme il ne fait partie d'aucun des deux groupes, il entre et il salue. Mirza retourne la tête, salue et dit en souriant [...] ²⁹

Dans cette même perspective, le traducteur a pris en charge toutes les descriptions contextuelles sur un mode romanesque, ajoutant même des passages à caractère philosophique comme ceux que se permet un narrateur omniscient: réflexions, opinions, analyses. Dans la première scène du *Mariage du Seigneur Mirza*, il sacrifie délibérément le dialogue, lui substituant une forme indirecte, qui tient plutôt de la narration: «Mirza Hossein Aqa s'étonne et demande la cause de ce désir. Il entend cette réponse ³⁰». De même, dans la

scène 2, une didascalie nous livre une sorte de récit parallèle à l'action: «Il se lève et par une voie secrète il arrive à la maison de son amante. Quand il arrive, Mehr Nessa Khanom était en train de sortir de sa chambre³¹.»

Dans *Le Mariage forcé*, Molière ne parle jamais de «voie secrète» et présente simplement Dorimène et son laquais dans le fond du théâtre. La description qu'a faite Mohammad Taher Mirza ressemble plutôt à un enchaînement d'événements qui se déroulent dans plusieurs endroits.

Dans la scène 4, Mohammad Taher Mirza explique minutieusement les lieux et les gestes des personnages: «Mirza sort seul de la maison. Il arrive à l'école où vit le Savant. Quand il entre, il le trouve assis dans un coin tellement furieux qu'il ne voit pas Mirza. Il monologue³²». Ce passage aussi ressemble à la description d'une suite d'événements qui se dérouleraient en dehors du temps de la représentation.

2.2- La structure

C'est la structure de la pièce qui subit le plus de modifications, le traducteur ayant enlevé près de la moitié des dix scènes originales. Les quatre premières scènes sont conservées, mais les six dernières sont abrégées en une seule sous le titre de «chapitre cinq», ce qui est également révélateur du choix

narratif du traducteur. Dans la scène 5, Mohammad Taher Mirza a uni les discours du Philosophe, des deux devins, de l'individu et du frère de Mehr Nessa Khanom, comme si les entrées, les sorties et le changement de décor n'avaient aucun sens pour lui. Ici encore, nous pouvons voir les traces du style narratif. Par exemple, la scène 8 du *Mariage forcé* comprend le discours de Sganarelle et d'Alcantor, mais Mohammad Taher Mirza l'abrège ainsi:

Mirza comprend tout ce qu'il doit comprendre. Il n'est plus nécessaire d'aller voir Monsieur Seyed Azizollah. Il sort prudemment de sa cachette et rentre chez lui. Il envoie une note au père de Mehr Nessa Khanom pour lui dire qu'il a retiré sa décision et qu'il n'épousera plus la fille[...] ³³

Ces lacunes provoquent une ellipse narrative qui accélère le récit. Mais si le traducteur a omis des scènes, c'est peut-être aussi pour ne pas montrer l'humiliation d'un père réduit à insister pour qu'on prenne sa fille, situation impensable du point de vue de la vraisemblance sociale. Dans la société iranienne, ce sont plutôt les gendres qui viennent supplier les pères de les laisser épouser leur fille. Cependant, l'omission de ces scènes a affaibli la structure de la pièce en excluant le spectateur d'une partie importante de l'action. De plus, Mohammad Taher Mirza a supprimé le chant et la danse des Égyptiennes et a, du même coup, transformé la comédie-ballet en une simple farce en cinq scènes.

Les dialogues, eux aussi, prennent beaucoup de liberté avec le texte original. Pour créer une atmosphère iranienne, Mohammad Taher Mirza ajoute parfois des dialogues, comme dans la scène 5, où Mirza va chez le Savant pour lui demander conseil. Quand le Savant lui demande quelle langue il veut parler, Mohammad Taher Mirza traduit toutes les langues écrites dans le texte original, mais à la fin il ajoute la langue persane pour respecter la référence iranienne.

Bien que Mohammad Taher Mirza ait été un des grands traducteurs de l'époque Qadjar, les lacunes de sa traduction mettent en évidence son peu de maîtrise de l'écriture théâtrale. Le fait qu'il a traduit la majorité des oeuvres d'Alexandre Dumas père et que *Le Mariage forcé* soit sa seule traduction théâtrale explique, en partie, la longueur des indications scéniques, inspirées, sans doute, des descriptions détaillées dont les romans de Dumas sont remplies.

3- Les enjeux sociologiques des adaptations

Pour mieux répondre aux goûts des spectateurs iraniens, les traducteurs ont transformé certains thèmes, en ont privilégié d'autres, tels l'argent et la famille. Par ailleurs, le choix qu'ils ont effectué dans le corpus moliéresque met en évidence les différences qui existent entre leur travail d'adaptation et les

créations d'Akhound Zadeh. La critique des médecins, absente chez ce dernier, devient un des thèmes favoris des traducteurs. Loin de l'Iran, Akhound Zadeh était étranger aux phénomènes de la cour, et il a surtout traité des thèmes qui étaient reliés à la culture populaire.

3.1- Les charlatans

Dans *Le Tabibé Edjbari*, Étémadossaltaneh critique beaucoup les médecins iraniens et surtout le médecin de la Cour. Il fait d'abord référence à leur costume parce qu'en Iran, le médecin de la ville s'habillait souvent, comme les nobles et les bourgeois, en robe: «MOUSSA.- Je n'ai pas la robe des médecins, des souliers en cuir et une canne en bois d'amandier à la main³⁴». Le médecin avait un autre accessoire, aussi caractéristique que son costume: sa voiture. Le carrosse constituait un véritable signe extérieur du savoir médical:

MOUSSA, *furieux*.- Cela ne me regarde pas si ton maître nous attend! Vous ne m'avez apporté ni cheval ni âne. À Téhéran, peut-on trouver un médecin aussi fameux que moi allant visiter un malade sans carrosse? Et vous n'avez même pas apporté un âne. Mais enfin, qu'ai-je de moins que le médecin de la Cour qui ne visite même pas de malade avant de recevoir son argent?³⁵

Dans cette même scène, Étémadossaltaneh en profite pour ridiculiser les moyens de transport en Iran.

CHAHBAZ.- Oui monsieur, je vous ai apporté un âne qui court plus vite que le tramway de Saint Abdolazim.

MOUSSA, *regardant l'âne*.- Tu as raison, il ressemble plutôt à l'âne de Moïse³⁶.

Un personnage habillé en médecin ne peut être que médecin et doit donc utiliser des expressions médicales.

MOUSSA, *à part*.- Bon, que faut-il faire? Quel malheur! (*se rappelant d'une chose*), Si on connaît les noms de Galien, d'Aristote, d'Hippocrate, de Luqman, de Cheikhoréïsse³⁷ et le nom de quelques livres, si on peut citer quelques mots insignifiants en grec, en hébreu et en français et se sentir pédant et orgueilleux, on sera toujours à la place d'honneur et personne ne comprendra nos discours. Alors, celui-ci est un médecin habile et un philosophe unique. La médecine ne comprend que la saignée, le laxatif, le clystère; il faut connaître aussi les mots «bonne augure» et «mauvaise augure». Oui, moi aussi, je dois poursuivre ce chemin.³⁸

Tous ces discours, ajoutés au texte original, accentuent la critique et mettent en évidence l'ignorance des médecins. Certes, le roi et les princes avaient des médecins particuliers qui venaient généralement d'Europe, tels le docteur Cloquet, médecin français qui, le premier, a enseigné la médecine en Iran, ou encore les docteurs Polak et Tolozan, médecins du roi. Cependant, la médecine n'avait pas progressé depuis des siècles et se trouvait, par rapport à l'Europe du XIX^e siècle, «dans une situation déplorable³⁹ ». Les conditions d'hygiène étaient désastreuses à tel point que les Iraniens «avait tendance à croire que le premier enfant n'est jamais viable; d'où le dicton suivant: "le

premier enfant appartient aux corbeaux”⁴⁰». Il semble donc que ce soient ces lacunes de la médecine qui aient poussé Étémadossaltaneh, homme de la cour, à traduire et à adapter *Le Médecin malgré lui*.

L’adaptation se lit dans de nombreux détails. Ainsi, le traitement que propose Moussa n’est pas le même que celui proposé par Sganarelle. Il prescrit des lavements avec de l’eau froide et des minéraux et impose un régime à base de pain trempé dans de l’eau et de l’ail. Sganarelle, buveur invétéré, préconisait de donner à l’amoureuse force pain trempé dans du vin. Étémadossaltaneh évite encore une fois de parler de vin afin de respecter les interdits religieux concernant l’alcool. La question des honoraires prend tout son relief dans la traduction. À cette époque, les médecins formaient un groupe de nantis, cible de toutes les critiques. Dans *Tabibé Edjabari*, Moussa saisit l’argent sur cette réplique: «MOUSSA à part.- J’espère qu’ils ne sont pas de la fausse monnaie. (Haut) Je ne suis pas un médecin mercenaire⁴¹». Étémadossaltaneh a ajouté l’aparté pour mettre en évidence, dans un registre comique, la cupidité des médecins de l’époque. Il voulait, en outre, ridiculiser le médecin de la Cour, lorsqu’à la scène 4 de l’acte IV, il fait dire à Moussa: «Ah nourrice! Comment vas-tu? Je suis ravi de te voir. (À part), Chez les grands et les nobles, les médecins doivent courtiser les nourrices ou les servantes⁴²».

Le Prince Mohammad Taher Mirza, quant à lui, ne parle pas des médecins, mais plutôt des savants pédants et des devins. Dans *Le Mariage forcé*, Molière présente un docteur aristotélicien et un docteur pyrrhonien. Mohammad Taher Mirza a supprimé ces titres philosophiques et les a remplacés par deux appellations plus imprécises: le Savant et le Philosophe, appellations qui pouvaient mieux s'adapter aux connaissances des spectateurs, tout en conservant certaines références précises à Aristote. Il a également remplacé les deux Égyptiennes par deux devins, avec toutes leurs particularités:

PREMIER DEVIN.- Vous n'avez qu'à nous donner une pièce d'or et on vous dira votre avenir.

MIRZA.- Tenez, voilà ce que vous demandez et voici ma main; regardez-la et dites-moi les choses sans détour.

PREMIER DEVIN, *regarde un moment la main attentivement, puis il en compte les lignes et dit en souriant.*- Je jure par ma vieillesse que vous avez une bonne destinée.

DEUXIÈME DEVIN, *s'avance, met par terre la planchette de géomancie, jette du sable, médite, lève la tête et commence ainsi sa prédiction:* Votre destinée va prendre un nouveau cours. Vous serez bientôt un homme important [...]⁴³

Cette substitution s'explique par le fait que le devin, personnage familier de la société iranienne de l'époque, permettait au traducteur de critiquer la superstition des gens illettrés de la société.

3.2- L'argent

Le thème de l'argent est largement traité chez Étémadossaltaneh et chez Mohammad Taher Mirza, par le biais de l'avarice, chez l'un et de la cupidité, chez l'autre. Dans *Le Tabibé Edjbari*, l'auteur crée le personnage du Juif, personnage caricatural spécifique à la culture iranienne.

À ce moment apparaissent les Juifs; ils chantent: « On achète des brocarts, des galons, des chapeaux et des redingotes usés». Ils saluent.

CHAHBAZ appelant un Juif.- Monsieur le Juif!

LE JUIF.- Oui monsieur?

CHAHBAZ.- Si vous avez un manteau usé, nous l'achèterons.

LE JUIF.- Oui monsieur, j'en ai un et il appartient au docteur Mirza Abomaali; il l'avait donné comme salaire à son valet et je le lui ai acheté.

Le Juif montre le vêtement à ses clients.

MOUSSA.- Ah le voilà qui est plein de trous!

LE JUIF.- Ce ne sont pas des trous; il est décousu; il est bon marché; compris monsieur?

CHAHBAZ.- Quel est ton dernier prix?

LE JUIF.- Je jure que je l'ai acheté quatre tomans⁴⁴.

HAFIZ.- Nous sommes pressés; nous ne pouvons pas marchander. On l'achète pour douze rials.

LE JUIF.- Non monsieur, quatre tomans.

CHAHBAZ.- Non, on ne le veut pas. *Ils prennent la route.*

LE JUIF, *criant derrière eux*.- Monsieur, monsieur, trois tomans, deux tomans, quinze rials!

CHAHBAZ.- Non douze rials; ni plus ni moins.

LE JUIF.- Prenez-le.

*Chahbaz compte l'argent et le donne au Juif; il met le manteau et ils poursuivent leur chemin.*⁴⁵

En Iran, à l'époque des Qadjars, les Juifs étaient assimilés à la société, et l'antisémitisme demeurait un phénomène limité à certains clichés les

concernant, tels leur attachement à l'argent, devenu proverbial. En ajoutant cette scène, Étémadossaltaneh ne voulait que jouer sur la réputation d'avares des Juifs, comme il jouait sur la cupidité des médecins. On retrouve certaines allusions du même type dans *Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil* d'Akhound Zadeh.

Dans *Le Mariage du Seigneur Mirza*, Mohammad Taher Mirza remplace les coups de bâton que donne Alcidas à Sganarelle par de l'argent. Si dans *Le Mariage forcé*, Alcidas convainc Sganarelle d'épouser Dorimène, moins par la menace d'un duel que par quelques coups de bâton, dans *Le Mariage du Seigneur Mirza*, Aqa Mirza Abdolali, le frère de la jeune fille, excite la cupidité de Mirza en lui proposant une dot de trente mille tomans.

AQA MIRZA ABDOLALI.- ... Selon cet état de compte, ma soeur a environ 30.000 tomans de dot. Si vous voulez renoncer à cet argent, je n'ai rien à vous dire.

Il tend l'état de compte et il se lève pour partir. Mirza prend sa main.

MIRZA.- Asseyez-vous et fumez un narguilé. Je dois réfléchir.

Aqa Mirza Abdolali, voyant Mirza calme, sort de sa poche une autre liste et dit:

AQA MIRZA ABDOLALI.- C'est là la liste des cadeaux que vous avez offerts à ma soeur. Si ce mariage n'a pas lieu, alors vous devrez signer que vous les lui avez offert avec consentement.

*Mirza se trouve face à l'alternative suivante: s'il accepte d'épouser la fille, il est certain d'être cocu et s'il refuse, il doit renoncer à la dot et aux cadeaux qu'il lui a offerts...*⁴⁶

C'est que d'une part le duel était inconnu de la société iranienne; d'autre

part, Mohammad Taher Mirza ne pouvait obliger Mirza à épouser la fille à coups de bâton, car c'eût été une humiliation pour la famille. À cette époque, le mariage était avant tout un contrat, une transaction financière. Le dénouement du *Mariage du Seigneur Mirza* montre en outre que Mirza consent à être cocu alors que dans *Le Mariage forcé*, Sganarelle devient cocu contre son gré: «MIRZA, à part .- Tu es un fou et un idiot si tu refuses d'épouser une belle fille avec trente mille tomans de dot. Être cocu, n'est pas un mal si étrange ou si grave. Maintenant tout le monde en est atteint⁴⁷».

Comme dans la société religieuse de l'Iran, l'adultère était sanctionné par de graves punitions, Mohammad Taher Mirza se voit contraint de broder avec humour sur ce thème afin de rendre l'allusion plus ou moins inoffensive. Le thème de l'adultère devient ainsi soumis à la critique des mariages forcés pour satisfaire la cupidité des familles ou des prétendants. L'auteur ne rend ainsi le cocuage acceptable que pour montrer l'impuissance de son héros face à la situation.

3.3- La famille (la femme, le mariage, l'enfant)

La condition féminine est, pour la plupart des dramaturges, un thème auquel se conjuguent d'autres thèmes: ceux de l'éducation des filles, de leur

liberté affective, du mariage et des enfants. Molière avait, à son époque, l'audace d'évoquer le statut de la femme, et les traducteurs iraniens osent eux aussi développer ce thème et en ajouter d'autres. Dans la première scène de l'acte I du *Médecin malgré lui*, Martine dit à propos de son mariage:

MARTINE.- Que maudit soit l'heure et le jour où je m'avisai d'aller dire oui!

SGANARELLE.- Que maudit soit le becque-cornu de notaire qui me fit signer ma ruine⁴⁸!

Dans *Le Tabibé Edjbari* d'Étémadossaltaneh, ces paroles deviennent:

ZOLEIKHA.- Que maudit soit le notaire qui m'a mariée. Honte à mes parents qui ont accepté ce mariage!

MOUSSA.- Ainsi soit-il! Cela aurait été mieux d'avoir le bras brisé que d'avoir signé ce contrat⁴⁹!

Zoleikha dit ailleurs:

ZOLEIKHA.- [...] N'as-tu pas promis à mes parents de ne pas me tourmenter?⁵⁰

On sent ici toute la misogynie qui préside à la hiérarchie des valeurs sociales: donner sa parole à une femme ne veut rien dire; la donner à ses parents, c'est être obligé de la tenir. La femme doit donc évoquer le nom de ses parents pour se faire respecter de son mari.

Le mauvais traitement auquel sont soumises les femmes est également exposé à plusieurs reprises. Dans la première scène de l'acte I, Zoleikha dit:

«Ah! Ah! Tu as brisé mon bras!»; dans l'acte III, scène 1, Hafiz gifle sa femme en s'écriant: «Tais-toi! Tu es une impertinente! Monsieur a raison et il sait ce qu'il lui faut.»

Dans la scène 5 de l'acte III, Étémadossaltaneh insiste sur les différences physiques entre les femmes et les hommes, ce que Molière n'a jamais fait.

MOUSSA.- Alors je dois le traduire. C'est à dire les matières contractées et infectées qui sentent mauvais et dont la substance est le nerf sciatique. Ces vapeurs commencent par le talon et arrivent jusqu'aux genoux et puis aux cuisses. Si c'est une femme, cela aboutit à l'utérus et ensuite à l'estomac, au coeur, aux poumons, au nez et ensuite à la bouche. Si c'est un homme, il arrive à l'intestin, et par le moyen de l'estomac, il arrive au foie, au poumon droit, au nez et enfin à la bouche[...] ⁵¹

Ceci traduit un certain dédain de la faiblesse physique et même du corps de la femme, qui est plutôt perçue comme la possession matérielle de l'homme.

Dans la scène 9 de l'acte IV, il ajoute aux dialogues de Zoleikha et de Hafiz des paroles qui évoquent les lois de la société iranienne contre l'adultère:

HAFIZ.- Le voilà, on l'a attaché comme un chien.

ZOLEIKHA.- Quoi? Qu'est-ce qu'il a fait que vous l'ayiez attaché?

HAFIZ.- Cocuage! Cocuage! Il a fait enlever la fille de mon maître ⁵².

Contrairement au *Mariage forcé* de Mohammad Taher Mirza qui traitait, on l'a vu, l'adultère sur un mode badin, la pièce d'Étémadossaltaneh en exhibe les périls, confirmant le conservatisme de son auteur. Mohammad Taher Mirza

voulait condamner les filles qui, à l'exemple de Mehr Nessa Khanom, ne se marient que pour s'enrichir à la mort de ceux qu'elles épousent. Il veut également montrer des hommes comme Mirza qui font du mariage un commerce et qui ne se marient que pour gagner des douaires.

Au XVII^e siècle, les écrivains français ne parlaient guère des enfants. Molière, dans son théâtre, ne montre qu'un seul enfant, la Louison du *Malade imaginaire*; dans *Le Médecin malgré lui*, il ne parle des enfants que dans la première scène de l'acte I: «MARTINE.- J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras». Étémadossaltaneh, pour sa part, leur donne une place importante dans sa traduction. Les enfants y font aussi bien l'objet de références textuelles que de figurations concrètes. Dans la première scène de l'acte II, Moussa parle de ses enfants: «MOUSSA, *fumant l'opium*.- Ah quel beau tube! Quel beau fourneau! Que je t'aime! Je t'aime plus que Hassan, plus qu'Ahmad, plus que Roghieh, plus que Safieh». Dans la quatrième scène de l'acte I, une didascalie précise que : «Zoleikha prend Safieh dans ses bras et elle sort de la maison». Cet ajout sanctionne l'importance qu'accorde aux enfants la société iranienne. Il met aussi en évidence la trace d'une esthétique mélodramatique qui n'est pas sans rappeler les genres en vogue dans le théâtre européen de l'époque. En effet, Étémadossaltaneh, en parlant des mauvais traitements infligés aux enfants de

Moussa, cherche à apitoyer le spectateur et mise sur des émotions fortes pour le succès de sa pièce. Il évoque à plusieurs reprises la famille de Moussa et de Zoleikha en termes plus durs que ne le fait Molière dans toutes ses oeuvres. Dans la troisième scène de l'acte I, Zoleikha n'hésite pas à se venger sur les enfants des sévices que lui fait subir son mari: «Ah! Je n'oublierai pas que tu m'as battue, je trouverai les moyens de te punir. Je vais me venger de toi. Mais jusqu'à ce jour, je vais battre tes enfants».

Ces détails mettent en évidence la violence qui sous-tend les variantes de l'adaptation. Certes, ils ont une valeur documentaire, mais permettent aussi de mettre à nouveau en évidence le peu de complaisance d'une peinture sociale qui s'apparente, le plus souvent, à la dénonciation.

3.4- L'opium et l'alcool

La langue de la traduction du *Médecin malgré lui* est une langue familière; ses références à la vie quotidienne participent du même souci de réalisme qui fait peu de cas de la littéralité. Par exemple, alors que Molière présente Sganarelle comme un *ivrogne*⁵³, Étémadossaltaneh utilise les mots *opium* et *opiomane*:

ZOLEIKHA.- L'opium t'a rendu ivre!

MOUSSA.- Je te battraï.

ZOLEIKHA.- Ah opiomane!

MOUSSA.- On va voir qui est opiomane.

ZOLEIKHA.- Infâme, insolent, lâche, opiomane, injuste, crains de Dieu.⁵⁴

Les adaptations à la situation spécifiquement iranienne sont nombreuses chez Étémadossaltaneh. Il est probable qu'il fut, en outre, influencé par les acteurs des pièces de Taghlid qui ridiculisaient la classe bourgeoise, telle la pièce anonyme *Baghal Bazi dar Hozour (Jeux d'Épicier en présence de...)*, publiée pour la première fois en 1944 mais sûrement jouée dès 1880, qui renfermait des commentaires sur les réformes administratives, et critiquait la situation sociale de l'époque⁵⁵. Étémadossaltaneh, tout en s'inspirant du théâtre populaire, veut élever l'humour à un niveau intellectuel.

L'étude de la thématique des traductions de Molière a permis, nous semble-t-il, de montrer que les traducteurs iraniens ont adapté les thèmes des comédies de Molière plus pour critiquer la société iranienne du XIX^e siècle, que pour faire connaître la culture européenne. Adaptations, plus que traductions, ces pièces prenaient tant de libertés avec le texte original qu'elles semblaient, à leur tour, originales et authentiquement iraniennes, au point que les spectateurs en oubliaient la source.

NOTES

1. Mirza Aqa Tabrizi, *Némayechnaméhayé Mirza Aqa Tabrizi (Les Pièces de Mirza Aqa Tabrizi)*, avec une préface de H. Sédigh, Téhéran, Payam, 1975, p. 16-17.
2. M. Baktach, cité par J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 190.
3. J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 191.
4. Mirza Aqa Tabrizi, ouvr. cité, p. 16.
5. Mirza Aqa Tabrizi, «Les Aventures de Chah Gholi Mirza [...]», dans *Némayechnaméhayé Mirza Aqa Tabrizi*, acte I, sc. 1.
6. Une ville sainte de l'Iraq.
7. Une ville de l'Iran.
8. Mirza Aqa Tabrizi, ouvr. cité, p. 16.
9. *Ibid*, p. 216.
10. Akhound Zadeh, «Lettre d'Akhound Zadeh à Mirza Aqa Tabrizi», 28 juin 1871, dans *Némayechnaméhayé M. A. Tabrizi*, p. 149.
11. *Ibid*, p. 157.
12. *Ibid*, p. 159.
13. *Ibid*, p. 161.
14. Mirza Aqa Tabrizi, *Les Aventures de Chah Gholi Mirza...*, acte II, sc. 5.
15. Traduction des «Aventures de Chah Gholi Mirza», dans *Les Comédies de Malkam Khan*, Paris, Droz, 1933, acte II, sc. 7.
16. A. Bricteux, *Les Comédies de Melkum Khan*, Paris, Droz, 1933.
17. Malkom Khan (1833-1908), diplomate iranien a longtemps été considéré comme l'auteur des trois premières comédies de Tabrizi. La découverte d'une lettre d'Akhound Zadeh conservée aux archives Akhoundov de Bakou prouve que son destinataire, en l'occurrence Tabrizi, en était le véritable auteur. En 1890, Malkom Khan fonda à Londres le journal «Ghanoun» (Les Lois). Il écrivit plusieurs essais ainsi que des dialogues satiriques où il décrivait les iniquités des gouverneurs et des courtisans iraniens. C'est sans doute pour cette critique de la société qu'on lui a attribué les pièces de Tabrizi.
18. Mirza Aqa Tabrizi, ouvr. cité, p. 218-223.
19. Un des écrivains de l'époque Qadjar et l'auteur de *Nameyeh Khosrovan (Les Lettres des Rois)*.
20. Gharatchédaghi.
21. A. Cillière, ouvr. cité, p. XLI.
22. Gharatchédaghi, ouvr. cité, p. 23-26.

23. M. J. Gharatchédaghi, cité par J. Malek Pour, ouvr. cité, p. 364.
24. Akhound Zadeh, «La Lettre d'Akhound Zadeh à Gharatchédaghi», dans *Tamcilat*, p. 7.
25. Ancienne sorte de robe des hommes.
26. Le *Tabibé Edjbari* n'étant pas disponible en français, nous avons jugé essentiel d'en traduire quelques-unes des didascalies, malgré leur longueur.
27. Belle toile peinte, confectionnée surtout à Ispahan.
28. Étémadossaltaneh, *Tabibé Edjbari*, acte IV, sc. 1.
29. Prince Mohammad Taher Mirza, «Le Mariage du Seigneur Mirza», dans *Bonyadé Némayech dar Iran (Essai sur les origines du théâtre persan)*, Téhéran, Ebné Sina, 1955, p. 54.
30. *Loc. cit.*
31. *Ibid*, p. 61.
32. *Ibid*, p. 64.
33. *Ibid*, p. 78.
34. Étémadossaltaneh, *Tabibé Edjbari*, acte II, sc. 1.
35. *Ibid*, acte II, sc. 1.
36. *Ibid*, acte III, sc. 4.
37. Avicenne, médecin iranien surnommé «le Prince des médecins», un des hommes les plus remarquables par l'étendue de ses connaissances et l'activité de son esprit.
38. Étémadossaltaneh, ouvr. cité., acte II, sc. 2.
39. M. Farnoud, ouvr. cité, p. 380.
40. *Loc. cit.*
41. Étémadossaltaneh, ouvr. cité, acte III, sc. 6.
42. *Ibid*, acte IV, sc. 4.
43. Le Prince Mohammad Taher Mirza, ouvr. cité, p. 75.
44. Unité de monnaie en Iran, valant dix rials.
45. Étémadossaltaneh, ouvr. cité, acte II, sc. 5.
46. Mohammad Taher Mirza, ouvr. cité, p. 79.
47. *Loc. cit.*
48. Molière, *Le Médecin malgré lui*, acte I, sc. 1.
49. Étémadossaltaneh, ouvr. cité, acte I, sc. 1.
50. *Loc. cit.*
51. *Ibid*, acte III, sc. 5.
52. *Ibid*, acte IV, sc. 9.
53. Molière, *Le Médecin malgré lui*, acte I, sc. 2.
54. Étémadossaltaneh, ouvr. cité, acte I, sc. 1.
55. Y. Arian Pour, ouvrage cité, p. 327.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, se dessinent les modalités comme les circonstances de ce que les critiques désignent comme «la Période Molière». C'est que le terme peut prêter à confusion et laisser penser que l'influence du dramaturge français en Iran s'apparentait à une sorte de colonialisme culturel auquel se seraient soumis les auteurs iraniens fascinés par le modèle européen. L'étude exhaustive du corpus a permis de montrer que la référence à l'oeuvre de Molière balise, plus qu'elle ne définit, une étape décisive de la dramaturgie iranienne qui tente de donner au théâtre une nouvelle vocation. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, le théâtre iranien sert essentiellement à l'édification d'une société plus religieuse que politique. La «Période Molière» se caractérise par la volonté de peindre les moeurs et d'en dénoncer les ridicules. Il n'est donc pas étonnant que la plupart des auteurs ou traducteurs qui lui sont rattachés, qu'ils soient exilés ou ministres, entretiennent avec le pouvoir politique des rapports névralgiques. La comédie classique leur fournissait un exemple privilégié de critique sociale élaborée dans le contexte d'un régime monarchique, mais autorisée, voire encouragée, par un pouvoir dont il était un des plus beaux

ornements. La construction de la salle Darolfonoun montre que Nassérédin Chah avait lors de ses voyages en Europe, compris que la grandeur d'un règne pouvait aussi se mesurer à la taille de ses salles de théâtre. Qu'on y ait d'abord représenté du Molière, confirme que la référence classique n'avait pas que des motivations esthétiques puisqu'elle privilégiait un grand dramaturge tout entier au service de ce qui avait été un grand roi.

Pour les dramaturges de cette époque, l'oeuvre de Molière offrait nombre de thèmes qui servaient leur propre critique, tels l'hypocrisie ou le charlatanisme, thèmes qui étaient autorisés ou cautionnés par le modèle. Cette volonté d'utiliser à leurs fins la thématique moliéresque se manifeste encore dans le traitement qu'ils font subir au motif obligé de la comédie, le mariage, plaçant dans la bouche de leur héroïnes des revendications peu conformes aux usages d'une société patriarcale. L'adaptation du *Médecin malgré lui* renouvelle complètement le thème farcesque de la mégère, en faisant de Zoleikha, une mère de famille accablée par sa trop nombreuse famille qu'elle ne peut nourrir et qui sert d'exutoire à sa violence.

Le théâtre d'Akhound Zadeh occupe une place privilégiée dans ce corpus, constitué presque essentiellement de traducteurs. Outre le fait que son inspiration soit fondée sur une réflexion critique qui opère une intéressante

synthèse du postulat classique, *castigat ridendo mores*, et des théories du grand critique russe Belinsky, qui définit la vocation sociale de la littérature, elle se nourrit des préceptes dramaturgiques définis par les théoriciens du XIX^e siècle. La référence, là encore, n'est pas servile et on ne saurait parler ici de calque ou de plagiat. Plus encore, il est, à première lecture de trouver entre ses oeuvres et celles de Molière, les modalités explicites d'une influence. Signalée à l'attention du critique essentiellement dans le choix de certains titres, elle ne se révèle que dans l'étude minutieuse de la partition scénique qui emprunte aux oeuvres moliéresques les plus efficaces de ses procédés: l'apparition retardée du personnage principal dont s'entretiennent les autres protagonistes, la pondération des scènes sérieuses par des scènes comiques, jusqu'au recours à des dénouements expéditifs, voire artificiels. L'analyse a montré que l'emprunt de ces composantes structurelles sont mises au service d'une peinture de milieu plus que des caractères, que l'analyse psychologique y est sacrifiée au profit d'une description pittoresque du cadre dont le texte didascalique assume une large part. Mettant la dynamique structurelle au service de l'esthétique du tableau, les oeuvres d'Akhound Zadeh opèrent ainsi une synthèse originale du théâtre classique et du théâtre du XIX^e.

Les pièces du *Tamcilat* ont servi de référence aux dramaturges iraniens de

cette période, même si certains d'entre eux, tel Étémadossaltaneh, les jugeaient par trop irrévérencieuses à l'égard de la religion. Elles ont constitué ainsi une sorte de relais entre le modèle moliéresque, parallèlement adapté plutôt que traduit, et les formes populaires de théâtre iranien qui s'inscrivaient dans une veine satirique. Le théâtre d'Akhound Zadeh a permis d'accréditer auprès des intellectuels, férus de culture française, la légitimité d'une écriture moderne cautionnée par la référence classique. C'est aucun doute le prestige de cette caution qui a incité les critiques contemporains à désigner la production iranienne de la seconde moitié du XIX^e comme la «Période Molière», appellation qui oblitérait l'inspiration essentiellement politique et sociale de ses auteurs.

C'est que la postérité de la «Période Molière» demeure largement tributaire des circonstances politiques. Jusqu'en 1902, c'est-à-dire jusqu'à l'émergence des mouvements constitutionnels, la pratique dramaturgique iranienne se résume, encore pour une grande part, à la traduction des oeuvres de Molière. Mais, dès lors, l'adaptation cède le pas à la traduction littérale, fidèle au texte original. On en veut pour preuve la nouvelle version du *Médecin malgré lui* que Seyed Ali Nasr publie en 1902. Bien qu'il reprenne le titre iranien sous lequel Étémadossaltaneh en avait présenté la première traduction, le *Tabibé*

Edjbari, il en supprime toutes les variantes. La référence culturelle a perdu sa fonction politique et les réformes se jouent désormais sur la scène publique.

La Révolution constitutionnelle de 1906 autorisera les auteurs à accorder plus de place à la critique sociale, alors que la pratique théâtrale devient une activité licite, encouragée de surcroît par les intellectuels et les libéraux. Certains dramaturges, tels Zahirodowleh (1864-1923) et Ahmad Mahmoudi, dit Kamalolvézareh (1875-1930) se sentent alors investis d'une mission sociale et créent des pièces telles *Les Pêcheurs* ou *Le Cordonnier Oustad Nowrouz* qui ont pour héros des personnages représentatifs du petit peuple. La satire politique se fait désormais explicite, ainsi qu'en témoigne la pièce de Moayedolmamalek (1871-1919), intitulée *Les Anciens et les Nouveaux Gouverneurs*.

Seule trace de la période précédente, le titre d'une des pièces de Kamalolvézareh, datée de 1918 et intitulée *Hadji Ryayi Khan* ou *le Tartuffe oriental*, pièce qui, si elle ne doit rien au *Tartuffe* de Molière, souligne le fait que *Le Tartuffe* demeure la référence privilégiée de la modernité iranienne chez les auteurs comme chez les traducteurs, comme Hassan Khan Nasser qui en fait l'adaptation. Toutefois, la critique de l'hypocrisie ne constitue plus qu'un aspect mineur de cette nouvelle vague de traductions au nombre desquelles il faut également mentionner la quasi totalité des oeuvres de Labiche et d'Alexandre

Dumas père. Ces traductions fournissent aux premières troupes professionnelles, telle Chérkaté Elmieh Farhang, l'essentiel de leur répertoire. De même, lorsqu'en 1909 est fondé par Mohaghéghodowleh, le Théâtre Melli, Théâtre National, c'est encore aux adaptations de pièces européennes qu'on fait appel pour les premières représentations: à côté du *Revizor* de Gogol, la troupe renoue avec la tradition moliéresque en présentant des adaptations du *Bourgeois gentilhomme*, de *L'Amour Médecin*, des *Fâcheux*, du *Malade imaginaire*, de *L'Étourdi* et du *Dom Juan*. Néanmoins un autre auteur français apparaît sur la scène iranienne, Beaumarchais dont on présente *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*. Deux pièces originales, *Vahm* (*L'Illusion*) et *Tarbiaté naghess* (*L'Éducation incomplète*) de Seyed Abdolkarim Khan Mohagheghodowleh jouées approximativement en 1912¹ manifestent la volonté de constituer un répertoire national. Il faut attendre 1916 pour que soient représentées la pièce d'Akhound Zadeh intitulé *Le Conte de Monsieur Jourdan, l'herboriste français et le Sorcier Mast Ali Chah*. Cette pièce ne semble guère avoir été appréciée par le public de l'époque, si l'on en juge par des témoignages relatifs à des expériences ultérieures concernant *Le Ministre du Khan de Lankaran* que ce soit à Bakou en 1921 ou en 1938 à Téhéran par Abdolhossein Nouchine: «[...] J'ai mis en scène *Le Ministre de Lankaran* d'Akhound Zadeh [...] et après quelques soirées de représentations,

j'ai compris quelle faute j'ai commise²». L'échec de ces représentations doit-il être attribué à la mise en scène? On pourrait le croire si l'on en juge par ce témoignage de M. Rezvani qui décrit une mise en scène de cette même pièce dont il traduit le titre en *Le Vizir de Lenkoran ou Khazarab*:

Dans une pièce, «Le Vizir de Lenkoran ou Khazarab³», qui était donnée le 28 janvier 1921 au théâtre National de Bakou, l'action devait se passer à Lenkoran [sic] au XVI^e siècle, et les costumes de la plupart des acteurs ne correspondaient aucunement à l'époque: on y voyait, entre autres, un serviteur nègre du Vizir portant un habit noir à revers de soie, tout à fait moderne, un col amidonné, des gants blancs, etc. Il ressemblait plutôt à quelque laquais d'un hôtel européen qu'au serviteur d'un Vizir du XVIII^e siècle.⁴

On peut aussi formuler l'hypothèse que le compromis historique et les anachronismes sur lesquels reposait l'oeuvre d'Akhound Zadeh ne trouvaient que peu d'écho dans une société désormais prête à assumer l'actualité d'une critique sociale. La «Période Molière» avait désormais fait son temps et son office. Ces constatations autorisent une mise au point historique qui donne au mouvement sa véritable inscription dans l'époque et interdit qu'on la prolonge au delà de 1904⁵. La réforme constitutionnelle marque bien le terme de l'influence moliéresque, soit parce qu'elle élargit le corpus de la traduction à d'autres auteurs, plus modernes, soit parce qu'elle autorise une production originale.

La pratique comme l'écriture théâtrale profitait dès lors d'une effervescence qui est à l'origine de la création, en 1915, de la «Comédiyé Iran» et de la «Comédiyé mousicale» en 1919. Ce mouvement connaîtra son apogée dans les années soixante au cours desquelles un département spécial, rattaché au Ministère de la Culture et des Arts, sera consacré à l'activité théâtrale. La Révolution islamique de 1979 donnera une nouvelle vocation au théâtre iranien. Les années 1978-1981 sont perçues comme des années florissantes où se renouvellent les espoirs et la notion de liberté. Durant ces années, on a créé des sociétés, des syndicats et des fêtes théâtrales.

Il y a donc plus d'un siècle que les Iraniens connaissent Molière, un peu *iranisé*, il est vrai, mais enfin Molière. Loin de rendre compte des modalités d'un autre aspect du colonialisme littéraire, l'analyse de la «Période Molière» a permis de mettre en lumière les stratégies originales d'emprunt qui, profitant aussi bien des modes intellectuelles que des parades monarchiques, cautionnèrent la critique sociale par la référence classique.

NOTES

1. Selon la liste publiée en 1914 par le Théâtre National.
2. A. Nouchine, cité par M. Oskoui, *Pajouhéchi dar Tarikhé Téatré Iran (Une Étude sur l'histoire du Théâtre en Iran)*, Moskou, Anahita, 1991, p. 88.
3. Nous avons donné à cette pièce le titre: *Le Ministre du Khan de Lankaran*.
4. M. Rezvani, *Le Théâtre et la Danse en Iran*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1962, p. 135.
5. Comme le fait F. Ghaffari, dans le *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* de Michel Corvin, qui l'étend jusqu'en 1913.

ANNEXES:
TRADUCTIONS FRANÇAISES DE TROIS PIÈCES
D'AKHOUND ZADEH

LE CONTE DE L'ALCHIMISTE EBRAHIM KHALIL

Personnages

EBRAHIM KHALIL, alchimiste.

HAMID, assistant d'Ebrahim Khalil.

DERVICHE ABBAS, valet d'Ebrahim Khalil.

HADJI KARIM, bijoutier du village de Nakhou.

AQA ZAMAN, médecin du village.

AQA SALMAN, fils de Molla Djalil, savant de Nakhou.

MACHADI DJABAR, commerçant.

SAFAR BEIK, chef du village.

CHEIKH SALEH

HADJI NOURI, poète du village.

ACTE I

Scène I

La scène se passe dans la maison du bijoutier de la ville Nakhou, Hadji Karim. C'est le printemps de l'année 1846 et Hadji Karim a accueilli ses amis à l'occasion de l'arrivée du Cheikh Saleh. Le Poète Hadji Nouri est venu à l'improviste. Tous les invités sont en habit de ville, sauf Cheikh Saleh qui porte un turban. Il égrène un chapelet.

HADJI KARIM.- Messieurs, savez-vous pourquoi je vous ai invités?

HADJI DJABAR, le marchand.- Non.

HADJI KARIM.- J'ai une nouvelle pour vous: il paraît que l'alchimiste Ebrahim Khalil est revenu de Teflis avec un nouvel élixir de sa composition. Il mélange une once de cet élixir avec trois kilos de cuivre et il obtient de l'argent pur.

AQA ZAMAN, le médecin.- Oui, je l'ai appris.

HADJI KARIM.- Cheikh Saleh peut témoigner que les Arméniens d'Éclisse¹ lui ont donné 25000 roubles et ils ont reçu 50 pouts² d'argent. (À Cheikh Saleh), Est-ce vrai?

CHEIKH SALEH.- Oui, je le jure sur le Coran. Je l'ai vu de mes propres yeux.

SAFAR BEIK.- Essayons nous aussi.

AQA SALMAN.- Nous n'avons pas d'argent comptant, mais Hadji Rahim est mon ami; en lui laissant un gage en dépôt et en lui donnant l'intérêt de l'argent, nous pourrions lui emprunter un bon montant.

MACHADI DJABAR, *le marchand*.- J'ai assez d'argent, mais je l'ai prêté à des gens. Veux-tu emprunter pour moi 1000 monâts²? J'ai mes deux magasins en garantie.

HADJI KARIM.- Et pour moi, emprunte-lui 1000 monâts. Je lui donnerai ma maison en gage.

AQA ZAMAN.- Moi aussi, j'ai besoin de 1000 monâts. Je lui donnerai en gage le petit jardin de ma femme.

SAFAR BEIK.- Emprunte 1000 monâts pour moi, je donnerai en gage mon village.

HADJI NOURI, *le poète(tirant de sa poche un papier)*.- Messieurs! C'est occasion rêvée! Il y a soixante ans qu'un homme, avec le soutien du Khan de Boutaye, a pillé Nokha³. J'ai mis cet événement en vers. Écoutez ça et remarquez mon éloquence!

AQA ZAMAN.- Ah! Hadji Nouri, ce n'est pas l'heure de réciter des vers! (*Aux autres*) Nous sommes en train de parler et il veut nous réciter l'événement qui

a eu lieu il y a soixante ans. À quoi bon?

HADJI NOURI, *offensé*.- Comment à quoi bon? Vous verrez comment ces gens là ont dupé vos ancêtres.

HADJI KARIM, *doucement*.- Hadji Nouri, ce n'est pas le moment de réciter un poème, vous le lirez un autre jour. Maintenant dis-moi, es-tu d'accord pour qu'on aille acheter cet argent pur?

HADJI NOURI, *attristé*.- Non!

AQA SALMAN.- Pour quelle raison?

HADJI NOURI.- Parce que le talent de chaque personne est son élixir! Alors à quoi bon aller chez les alchimistes? Je n'ai pas rencontré Ebrahim Khalil, mais je sais bien qu'il trompe les gens. Il est allé à Teflis, bon, mais qui lui a permis de faire cet élixir? Qui a vu son élixir? Un tel élixir ne peut exister. Bien sûr, ce Cheikh Saleh a tellement trompé votre raison que vous ne me voudrez pas me croire!

HADJI KARIM.- Il y a beaucoup de faits qui prouvent l'existence de l'élixir. Comment prouvez-vous que le talent de chacun est son élixir? Moi, qui suis un bijoutier, je suis accablé par les dépenses.

HADJI NOURI.- Parce que tu n'as pas un bon crédit. Personne ne s'adresse à toi. Quand on t'apportait de l'or, pourquoi en volais-tu la moitié? Maintenant

plus personne n'a confiance en toi. Si tu avais été honnête, tu serais maintenant un des plus riches habitants de cette ville.

AQA ZAMAN.- Bon, et moi, pourquoi ne suis-je pas riche?

HADJI NOURI.- Parce que tu as abandonné ton vrai métier. Ton père t'avait appris comment être un bon barbier; mais tu n'étais pas content et tu a voulu absolument être un médecin. Et comme médecin, tu as tué des milliers des gens. C'est évident que maintenant plus personne ne s'adresse à toi. Tu n'es ni un barbier, ni un médecin.

AQA ZAMAN.- On m'a dit que le médecin russe soigne la fièvre avec le «soul». J'ai demandé ce que signifiait le «soul», et on m'a dit que c'est du sel. Mais peut-on soigner la fièvre avec du sel?

AQA SALMAN.- Pour l'amour de Dieu, tais-toi. Ne dis pas de sottises. Ce sel est une autre chose!

SAFAR BEIK.- Et bien, que peux-tu dire à propos de moi?

HADJI NOURI.- Tu es le chef du village. Tu dois ordonner qu'on sème! Qu'on moissonne! Mais tu as perdu ton temps en vains palabres, tu as passé trois ans en prison, et donc tu as tout perdu. Et voilà que tu veux devenir riche avec l'aide d'un fripon!

HADJI KARIM.- Monsieur le poète! C'est de notre faute si nous ne sommes

pas devenus riches; mais, pourquoi toi, tu ne l'es pas? Ton métier c'est de réciter des poèmes. Voilà le plus grand élixir du monde!

HADJI NOURI.- Oui, mon métier est mon élixir. Mais vous devez savoir qu'un élixir tout seul ne suffit pas; on a besoin d'autres métaux; ainsi mon métier exige des gens qui aient du goût! Mais, malheureusement, mes amis ne sont ni intelligents, ni doués pour la littérature! Alors, à quoi pourraient bien servir mes poèmes?

HADJI KARIM, *aux autres*.- Que dit-il? Il dépare. (*À Hadji Nouri*) Qui t'a demandé conseil? (*Aux autres*) Il se prend pour un philosophe! (*À Hadji Nouri*) Sors d'ici, on n'a pas besoin d'un conseiller.

LES INVITÉS, *ensemble*.- Sors d'ici, nous n'avons pas besoin de tes conseils!

HADJI NOURI, *prenant son cahier*.- Je m'en vais. Il n'y a que la vérité qui blesse! (*Il sort*).

Scène 2

HADJI KARIM.- Messieurs, assez tergiverser; il faut préparer l'argent et aller chez Ebrahim Khalil.

LES INVITÉS, *ensemble*.- Oui, nous ne manquerons pas à notre parole.

Le rideau tombe.

ACTE II**Scène 1**

La scène se passe dans les vallées de la montagne Khachtmez. Deux tentes sont dressées à cinquante pas de distance. Un peu plus bas, dans une cabane, on aperçoit une forge. Tout autour du foyer, il y a des morceaux de cuivre prêts à être transformés en argent. Devant une des tentes, il y a encore une petite cabane. Un ruisseau coule au milieu de la vallée. La brise fait bouger les chênes et les noisetiers, qui sont situés au bord de l'eau. On entend chanter les oiseaux. Devant le gazon, l'eau coule avec une voix triste. Les deux tentes sont respectivement occupées par Ebrahim Khalil et par son assistant Hamid. Dans la cabane se tient le valet, Abbas. Il est à peu près sept heures du matin; les rayons du soleil brillent derrière les nuages. Ebrahim Khalil sort de sa tente et appelle Hamid. Ce dernier se précipite vers son maître et le salue avec respect.

EBRAHIM KHALIL.- D'après Cheikh Saleh, les gens de Nakhou doivent arriver ce soir.

HAMID.- Oui monsieur, et même plus tôt.

EBRAHIM KHALIL.- Quand ils arriveront, fais-les entrer dans ta tente et demande-leur pourquoi ils sont venus. S'ils répondent qu'ils veulent acheter de

l'argent, dis-leur que ton maître a tout vendu aux Arméniens d'Éclisse. S'ils désirent me voir, tu dois leur dire que je consacre trois jours au jeûne et à la prière dans la solitude et que pendant ces trois jours, je ne reçois personne.

HAMID.- Pourquoi dire tout cela? Ils vont repartir avec leur argent!

EBRAHIM KHALIL.- Espèce de sot! Même si on tuait ces gens, ils ne repartiraient pas sans me voir. Fais ce que je te demande.

Il va dans sa tente.

HAMID.- Très bien monsieur.

C'est le soir. Les gens du Nakhou arrivent. Hamid sort de sa tente.

Scène 2

LES GENS, *ensemble*.- Bonjour.

HAMID.- Bonjour, soyez les bienvenus. Venez vous reposer sous la tente.

LES GENS, *à Hamid*.- Nous avons hâte de vous voir. Comment allez-vous?

HAMID.- Dieu merci, cet endroit est agréable en compagnie d'un maître comme Ebrahim Khalil, je me porte très bien.

LES GENS.- Oui, c'est un endroit charmant. Pourrions-nous voir Ebrahim Khalil aujourd'hui?

HAMID.- Mon maître a consacré les trois prochains jours à la prière. Pendant

ces trois jours, il ne reçoit personne. Mais, dites-moi, pourquoi êtes-vous venus ici?

LES GENS.- C'est que nous désirions voir Ebrahim Khalil; d'ailleurs, chacun de nous a apporté un cadeau.

HAMID.- Je comprends; vous voulez acheter de l'argent pur. Mais Ebrahim Khalil n'acceptera pas votre argent, car on a vendu tous les métaux aux Arméniens d'Éclisse, et nous n'aurons rien d'ici deux mois. Il est donc impossible que mon maître accepte votre argent et vous vende des métaux; d'ailleurs la demande est si forte que les gens achètent avec des mois d'avance les métaux de chaque forge.

LES GENS.- Notre dévouement au Seigneur Ebrahim Khalil est incomparable. Ne pourrait-on, au moins, le voir?

HAMID.- Eh bien, vous devrez attendre trois jours pour que Ebrahim Khalil finisse ses prières. En attendant, soyez mes invités.

LES GENS.- Très bien. Très bien.

Scène 3

À ce moment, le derviche Abbas, un homme âgé de trente ans, avec des cheveux jusqu'aux épaules et un teint basané sort de sa cabane. Il est vêtu d'une peau de tigre et il tient un

grand coq rouge dans ses bras. Il chante des prières. Dans un endroit, il fiche un clou et il souffle trois fois dans sa corne; ensuite, il attache le coq au clou et récite des vers du Saadi⁴; il souffle encore trois fois dans sa corne et puis, il s'assoit par terre, sur le gazon, pour réciter des prières. Les gens de Nakhou, éffrayés de sa voix, sortent précipitamment de la tente.

LES GENS, *surpris*.- Qui est-ce? Que fait-il avec ce coq?

HAMID, *souriant*.- Ah oui! Il est normal que vous me posiez une telle question, car, malheureux, vous ne connaissez pas les secrets de la philosophie. L'herbe que nous utilisons pour l'élixir ne pousse qu'au chant des coqs. Le derviche Abbas doit faire le cérémonial auquel vous avez assisté; il ne doit pas dormir de toute la nuit pour protéger le coq; le coq chantera le matin et avec son chant, l'herbe de l'élixir poussera.

LES GENS.- Allah Akbar⁵! Sobhan Allah⁶!

ACTE III

Scène 1

La tente d'Ebrahim Khalil. Il est assis et il est en train de faire les prières matinales. Hamid est debout devant lui.

HAMID.- Puis-je faire venir vos invités?

EBRAHIM KHALIL.- Oui, amène-les.

Hamid se prosterne et sort. Il revient avec les gens de Nakhou.

Scène 2

LES GENS.- Bonjour.

EBRAHIM KHALIL, *sans changer de position et égrenant son chapelet*.- Bonjour.

Soyez les bienvenus. *(Il les invite à s'asseoir)* Mon assistant, Hamid, m'a raconté votre histoire. Je suis content de vous voir, mais à ce propos, je ne sais vraiment pas quoi dire. Il m'a dit que vous vouliez acheter de l'argent pur?

LES GENS.- Oui, monsieur.

EBRAHIM KHALIL.- Je suis désolé. Les Arméniens d'Éclisse ont acheté tout ce que nous avons. Les Juifs du Vartach sont eux aussi venus chercher l'argent pur de l'autre fournée. Je ne l'avais pas encore dit à Hamid, car il n'aime pas

les Juifs; mais j'ai pitié d'eux, car ils me rendent service.

HAMID, *coupant la parole*.- Ceux-ci, monsieur?

EBRAHIM KHALIL.- Silence! Il y a tellement de gens qui veulent cet argent que je n'ai plus le temps de fabriquer l'élixir! Car on doit conserver pendant vingt jours dans un récipient d'argile les différents ingrédients de l'élixir; ensuite, on doit les mettre dans du soufre. Et ensuite, pendant dix jours, on doit mettre ces particules dans un alambic plein d'acide nitrique. Après cette période, on doit chauffer pendant trois heures les parties de l'élixir, et ensuite les laisser refroidir pour obtenir un métal stable, à la fois mou et ferme. L'élixir est la transformation de métaux impurs, tel que le cuivre, à l'argent pur. Telle est ma spécialité. Mais il paraît que des sots disent que je suis un inventeur; ce n'est pas du tout cela. Je n'ai que de la vertu. C'est grâce à l'aide de Dieu d'abord, et puis grâce à l'étude et à l'expérience que j'ai pu fabriquer l'élixir.

HAMID à *Ebrahim Khalil*.- Monsieur, je vous ai dit que ce sont des Musulmans. Il faut les préférer aux Juifs.

EBRAHIM KHALIL.- C'est impossible! Je leur ai promis. (*À Hamid*) Dis-moi combien d'argent pur nous restera-t-il à la fin du mois?

Hamid lève la tête, regarde le plafond, roule ses yeux en faisant semblant de compter.

Après trente secondes, il répond:

HAMID.- Nous aurons trente kilos d'argent pur.

EBRAHIM KHALIL.- Combien d'argent ont apporté ces messieurs?

UN DES GENS.- Cinq mille monâts, monsieur.

EBRAHIM KHALIL, *à Hamid*.- J'ai trouvé la solution. Ces messieurs n'ont pas beaucoup d'argent. On peut leur donner dix kilos d'argent pur et garder le reste pour les Juifs. C'est bien réparti, n'est-ce pas?

LES GENS.- Que Dieu vous bénisse! Faut-il vous remettre l'argent?

EBRAHIM KHALIL.- Ah! Ce n'est pas nécessaire; je n'ai pas le temps de m'occuper de ces choses là. Comptez-le et donnez-le à Hamid. Revenez dans trente jours. Au revoir. C'est l'heure de mes prières.

LES GENS.- Que Dieu vous bénisse!

Ils sortent de la tente. Le rideau tombe.

ACTE IV

Scène 1

La scène se déroule au même endroit. C'est le trentième jour. Ebrahim Khalil, voyant apparaître les gens de Nakhou, met vite un tablier blanc; il retrousse ses manches de chemise et interpelle son assistant.

EBRAHIM KHALIL.- Apporte vite le creuset et les ustensiles; allume le four. Dans la tente, il y a trois flacons de couleurs différentes et trois papiers; apporte-les et ouvre le papier jaune; verse dans le feu tout ce qu'il y a la dedans; verse aussi l'eau du flacon vert sur le feu et souffle dessus.

Ebrahim Khalil prend la pincette et déplace les braises. À ce moment, les gens de Nakhou descendent de cheval et crient de joie en voyant Ebrahim Khalil dans cette occupation.

Scène 2

LES GENS.- Bonjour.

EBRAHIM KHALIL, *levant la tête*.- Ah! Bonjour. Pourquoi êtes-vous venus ici?

Quelle catastrophe! Je voulais vous aider et vous venez ruiner tous mes efforts.

Ah!

LES GENS, *surpris*.- Qu'y a-t-il? Qu'avons-nous fait?

EBRAHIM KHALIL, *désolé*.- Que voulez-vous faire de plus? Vous êtes arrivés juste au moment où je voulais fabriquer l'élixir. Ne savez-vous pas que personne ne doit se présenter ici? Croyez-vous que je me suis retiré ici volontairement?

LES GENS, *étonnés*.- Vous nous avez dit de venir après trente jours. Aujourd'hui, c'est le trentième jour.

EBRAHIM KHALIL.- Je vous ai dit de venir après trente jours, c'est à dire le trente et unième jour. Ah! Ah!

LES GENS.- Que faut-il faire? Comment remédier à cela?

EBRAHIM KHALIL.- C'est irrémédiable! Je ne peux plus fabriquer l'élixir, sauf que vous...

LES GENS.- Nous, quoi?

EBRAHIM KHALIL.- Il ne faut pas que vous pensiez à un singe pendant deux heures, sinon on va tout perdre. Oui, c'est la seule solution.

LES GENS.- Mais, il n'y a rien de difficile à cela...

EBRAHIM KHALIL.- Bon! Que Dieu soit content de vous! Je suis content.

(À Hamid) Souffle!

Hamid souffle et Ebrahim Khalil tourne le feu avec la pincette. Il y verse l'eau d'un des

flacons et regarde sa montre.

AQA ZAMAN, *à Ebrahim Khalil.*- À part cela, il n'y a pas d'autre moyen?

EBRAHIM KHALIL.- À part quoi?

AQA ZAMAN.- À part le singe.

EBRAHIM KHALIL.- Bonhomme! Que dis-tu? Hélas!

AQA ZAMAN.- Que dois-je faire? Je n'arrive pas à oublier le singe.

EBRAHIM KHALIL, *furieux.*- Tais-toi! Ne pense à rien.

AQA ZAMAN.- Très bien.

EBRAHIM KHALIL, *à son assistant.*- Souffle bien! Tu dors! *(Il baisse la tête et verse encore quelque chose dans le feu).*

AQA SALMAN.- Ah, comme il fait chaud! Ah! Que Dieu vous maudisse! Ah!

EBRAHIM KHALIL.- Que Dieu maudisse qui? Que dis-tu?

AQA SALMAN.- Ah! C'est inutile!

LES GENS.- Oui, c'est impossible!

EBRAHIM KHALIL, *en colère.*- Que dites-vous? Qu'est-ce qui est inutile?

Qu'est-ce qu'il vous arrive?

AQA SALMAN.- Monsieur, tous les animaux de la montagne ressemblent au singe et ils veulent m'attaquer! Je ne sais plus quoi faire! Maudit soit le singe!

LES GENS.- Maudit soit le singe! Quel malheur!

Ebrahim Khalil jette vite quelque chose dans le feu. Une explosion se produit dégageant une épaisse fumée. Ebrahim Khalil saute en arrière. Il tire les poils de sa barbe.

EBRAHIM KHALIL, *criant*.- Que Dieu ruine vos maisons! Voyez-vous ce que vous avez fait?

LES GENS.- Calmez-vous. Que devons-nous faire?

EBRAHIM KHALIL.- Que devez-vous faire? Il faut partir d'ici et ne revenir qu'après trente et un jours. Ne vous trompez pas de jour! Au revoir. Allez vous-en. Ne revenez pas avant la date que je vous ai indiquée.

Il va dans sa tente.

Scène 3

Ebrahim Khalil, *seul*.- Oui, vous verrez de quoi je suis capable! D'ici là, je trouverai bien un autre moyen pour ne plus vous voir.

Le rideau tombe.

NOTES

1. Cela réfère peut-être à une ancienne région de la Turquie, la Silice; à moins qu'Akhound Zadeh n'ait donné une traduction erronée du mot persan *kélissa*, qui signifie «église».
2. Pout: poids russe équivalent à environ seize kilos.
3. Monât: rouble de Russie valant environ trois francs et 90 centimes.
4. La ville natale d'Akhound Zadeh
5. Un des plus grands poètes persans de Chiraz qui a rédigé *Les Roses de Saadi* (1184-1291).
6. Expression arabe qui signifie: «Dieu est grand».
7. Expression arabe qui signifie: «Gloire à Dieu».

LE CONTE DE MONSIEUR JOURDAN, HERBORISTE FRANÇAIS ET DU SORCIER MAST ALI CHAH

Personnages

MONSIEUR JOURDAN, herboriste parisien, âgé de quarante ans.

HATAM KHAN AQA, noble du village, âgé de soixante-cinq ans.

CHARAF NESSA KHANOM, fille aînée de Hatam Khan, âgée de seize ans.

GOL CHTÉHREH, soeur de Charaf Nessa, âgée de neuf ans.

CHARBANOU KHANOM, épouse de Hatam Khan, âgée de quarante-cinq ans.

CHAHBAZ BEIK, neveu de Hatam Khan et fiancé de Charaf Nessa, âgé de vingt-deux ans.

KHAN PARI, nourrice de Charaf Nessa, âgée de quarante ans.

MAST ALI CHAH, magicien, âgé de cinquante ans.

GHOLAMALI, assistant de Mast Ali Chah, âgé de trente ans.

ACTE I

Scène 1

Le décor représente la région de Gharabagh en 1848. On est au deuxième jour du Nowrouz¹, dans le quartier de Talek-Moghan. Dans une pièce, Charaf Nessa Khanom carde de la laine en pleurant doucement. La petite Gol Chtéhreh s'amuse dans un coin.

GOL CHTEHREH.- Chère soeur, pourquoi pleures-tu?

CHARAF NESSA KHANOM, *tirant le bras de sa soeur.*- Va-t-en!

GOL CHTEHREH.- Pour l'amour de Dieu, pourquoi pleures-tu?

CHARAF NESSA KHANOM.- Je t'ai dit de t'en aller. Laisse-moi terminer ce travail.

GOL CHTEHREH.- Mais, tu ne travailles pas; tu ne fais que pleurer. (*En tirant le foulard de Charaf Nessa Khanom*) Dis-moi pourquoi tu pleures, sinon je vais avertir notre mère.

CHARAF NESSA KHANOM, *secoue violemment sa soeur.*- Va-t-en. (*À part*) Elle ne me laissera pas travailler.

Gol Chtehreh tombe, se relève et court chez sa mère en pleurant.

Scène 2

CHARAF NESSA KHANOM, *seule*.- Ah! Elle va tout dire à ma mère. Mon Dieu, si elle me demande pourquoi je pleure, que devrais-je lui répondre? Ah! Je ne pourrais jamais lui dire la raison. Mieux vaut nier.

Elle essuie ses yeux. À ce moment Chahrbanou Khanom entre.

Scène 3

CHAHRBANOU KHANOM.- Ma fille, pourquoi as-tu bousculé cette enfant?

CHARAF NESSA KHANOM.- Elle ne reste pas tranquille. Depuis ce matin, je n'ai pas pu carder cette laine. Elle tire sur mon foulard. J'ai perdu patience et je l'ai poussée. Ce n'est pas un crime!

GOL CHTEHREH, *en pleurnichant*.- Maman, elle ment. Elle ne cardait pas la laine; elle ne faisait que pleurer. Je lui ai demandé pourquoi, et elle m'a fait tomber.

CHAHRBANOU KHANOM.- Pourquoi pleurais-tu? Dieu merci, ton père est vivant, ta mère est vivante et tu as un beau fiancé. Qu'as-tu donc?

CHARAF NESSA KHANOM.- Je ne pleurais pas. Dieu merci, mes parents sont vivants. Pourquoi devrais-je pleurer?

CHAHRBANOU KHANOM, *souriant*.- Pourquoi ne pas parler de ton fiancé?

CHARAF NESSA KHANOM.- Qui est mon fiancé?

CHAHRBANOU KHANOM.- Comment? Ton cousin, Chahbaz Beik, n'est-il pas ton fiancé? Dans vingt jours, ton père donnera un tel festin que tout le monde en sera émerveillé.

CHARAF NESSA KHANOM.- Que dites-vous? Dans dix jours, Chahbaz Beik doit quitter la ville. Je ne sais pas pour qui mon père veut donner un festin!

CHAHRBANOU KHANOM, *surprise*.- Chahbaz part? Où va-t-il? Avec qui part-il? Que dis-tu? Maintenant, je comprends pourquoi tu pleures. C'est vrai que les jeunes filles ne sont pas intelligentes. Qui t'a dit que Chahbaz doit partir?

CHARAF NESSA KHANOM, *baissant la tête*.- Lui-même.

CHAHRBANOU KHANOM.- Où va-t-il?

CHARAF NESSA KHANOM.- Je ne sais pas! En Europe. À Paris.

CHAHRBANOU KHANOM.- Bon, avec qui part-il?

CHARAF NESSA KHANOM.- Avec notre invité, monsieur Jourdan.

CHAHRBANOU KHANOM.- Avec cet herboriste européen? Pour quoi faire?

CHARAF NESSA KHANOM.- Je ne sais pas. Il est naïf. Monsieur Jourdan l'a trompé. Il lui a dit qu'à Paris les filles ne portent pas de foulard. Il lui a dit

encore beaucoup de choses. Maintenant, Chahbaz Beik est devenu fou et il veut absolument aller voir Paris. Il veut demander la permission à mon père et s'il ne le laisse pas y aller, il s'enfuira avec monsieur Jourdan.

CHAHRBANOU KHANOM, *laissant tomber son tricot*.- Gol Chtehreh, va chercher Chahbaz. Je veux savoir ce qui se passe ici.

Gol Chtehreh sort.

CHAHRBANOU KHANOM.- Combien de fois l'ai-je dit à Hatam Aqa: «Mon homme, règle ce mariage le plus tôt possible, je n'ai pas confiance en Chahbaz».

Mais il ne m'a pas écoutée; il a négligé de le faire; eh bien, c'est ainsi!

À ce moment Chahbaz Beik entre.

Scène 4

CHAHBAZ BEIK.- Tante, que se passe-t-il? J'espère que c'est une bonne nouvelle!

CHAHRBANOU KHANOM, *de mauvaise humeur*.- J'ai appris que tu voulais aller en Europe, à Paris. Qu'est-ce que cela signifie?

CHAHBAZ BEIK, *souriant*.- Il n'y a rien de grave, si je pars. Je ne ferais que l'aller et retour. Pour Charaf Nessa, j'apporterai des barrettes que les filles européennes se mettent sur la tête.

CHARAF NESSA KHANOM.- Je n'ai pas besoin de barrettes. Achète-les pour celles qui t'ont rendu si fou.

CHAHRBANOU KHANOM.- C'est bien cela! Achète ces barrettes pour les filles parisiennes. Eh bien dis-moi, qu'en dit ton tuteur?

CHAHBAZ BEIK.- Bien sûr, il faut que je demande la permission à mon oncle. Monsieur Jourdan lui en parlera en personne.

CHAHRBANOU KHANOM, *furieuse*.- Très bien; tu avoues. Vas-y. Je vais demander maintenant à Hatam Khan Aqa ce que fait ici monsieur Jourdan. Je te jure que je vais faire en sorte qu'il va perdre son chemin et même oublier Paris. Très bien, vas-y, toi. Je vais demander à Hatam Khan Aqa comment il se fait qu'il te laisse partir, maintenant qu'il ne reste que vingt jours avant ton mariage.

CHAHBAZ BEIK.- Comment il ne reste que vingt jours? Je ne suis encore qu'un enfant; je ne veux pas être forcé au mariage. Est-ce obligatoire?

CHAHRBANOU KHANOM, *criant*.- Bien sûr que c'est obligatoire! Si Charaf Nessa n'était pas si jeune, vous vous seriez mariés il y a deux ans. C'est en restant célibataire que des jeunes comme vous deviennent des voleurs!

CHAHBAZ BEIK.- C'est à cause de la faim qu'on devient voleur! Dieu merci, je possède tout ce qu'il me faut.

CHAHRBANOU KHANOM.- Tu as perdu la tête. As-tu si peu de considération pour Hatam Khan Aqa et moi que tu puisses nous préférer les mensonges d'un étranger ? (*À Charaf Nessa*) Dis-moi, comment cet herboriste étranger a-t-il trompé Chahbaz?

CHARAF NESSA KHANOM.- Je ne sais pas; il lui a dit qu'à Paris, les filles ne portent pas de foulard.

CHAHRBANOU KHANOM.- Et encore?

CHARAF NESSA KHANOM.- Je ne sais pas; il a dit que les filles et les garçons jouent ensemble.

CHAHRBANOU KHANOM, *triste*.- Ah! Mais tu te répètes! Qu'est-ce qu'il a dit encore?

CHARAF NESSA KHANOM.- Il a dit beaucoup de choses; je ne m'en souviens plus. Je ne sais pas.

CHAHRBANOU KHANOM, *furieuse*.- Parbleu! Mais enfin comment vais-je dire à Hatam Khan Aqa que son neveu est tombé amoureux des filles parisiennes et que sa fille qui n'a que seize ans est jalouse? Il n'est pas encore parti et tu pleures tout le temps.

CHARAF NESSA KHANOM, *se levant*.- Ah mon Dieu! Que dit-elle? Je m'en vais. (*Elle sort de la pièce*).

Scène 5

CHAHRBANOU KHANOM, *à Gol Chtehreh.*- Va chercher ton père. (*Seule*)

Comme ils sont ingrats, ces Européens! Ils oublient tout le bien qu'on leur a fait. Comme j'a été sottte! Je me disais que pour le déjeuner, monsieur Jourdan devait avoir du beurre, de la crème, du riz et des mets faits avec de la viande, pour qu'il ne dise pas que les femmes de Gharabagh ne savent pas recevoir. Eh bien! Maintenant je suis bien recompensée!

Scène 6

HATAM KHAN AQA, *en entrant.*- Qu'y a-t-il? Pourquoi voulais-tu me voir?

CHAHRBANOU KHANOM, *maussade.*- Que veux-tu qu'il se passe? Apprends comment cet herboriste étranger qui mange et dort ici a tourné la tête à ton neveu et veut l'emmener à Paris.

HATAM KHAN AQA.- Comment? Monsieur Jourdan veut emmener Chahbaz à Paris? Qui a dit cela?

CHAHRBANOU KHANOM.- C'est moi qui le dis. Chahbaz l'a dit à Charaf Nessa.

HATAM KHAN AQA, *avec un rire forcé.*- Hé, hé, hé! Chahbaz sait que ta fille

est susceptible et il lui a joué un tour. Ah! vous, la mère comme la fille. que vous êtes irréfléchies! Vous vous mettez en colère pour rien!

CHAHRBANOU KHANOM, *criant*.- Tu ne fais attention à rien ! Chahbaz Beik est un jeune homme naïf. Peut-être cet étranger lui a-t-il raconté des choses. Tu ne commettras pas un crime si tu demandes à les voir tous les deux.

AQA HATAM KHAN.- Très bien! Pour l'amour de Dieu ne crie pas! Je vais leur demander devant toi. Ne t'inquiète pas. *Le rideau tombe.*

ACTE II

Scène 1

Même lieu et même jour. Au sol un grand tapis. D'un côté, des sacs de farine, et de l'autre sont disposés des bidons d'huile et des sacs de laines. Hatam Khan Aqa est assis au fond de la pièce sur le tapis. Sa femme, Chahrbanou Khanom, est assise à ses côtés. Elle porte un foulard blanc. Devant Hatam Khan Aqa, Chahbaz Beik attend avec impatience les paroles de son oncle. Monsieur Jourdan est assis sur un des sacs de laine couvert d'un tapis. Il porte un costume européen et il est nu-tête. Il fume une cigarette. Charaf Nessa s'est cachée derrière le rideau.

HATAM KHAN AQA, à monsieur Jourdan.- Cher médecin! J'ai appris que vous vouliez emmener notre Chahbaz en Europe? Est-ce bien vrai?

MONSIEUR JOURDAN.- Oui. J'étais sur le point de vous le dire. Il est dommage qu'un jeune homme instruit comme Chahbaz ne connaisse pas la langue française. Je m'engage à accompagner Chahbaz à Paris et à lui apprendre cette langue. Comme il désire beaucoup l'apprendre, il l'apprendra rapidement. Il en connaît déjà quelques mots.

HATAM KHAN AQA, à Chahbaz Beik.- Tu veux vraiment aller à Paris?

CHAHBAZ BEIK.- Oui, mon oncle. Avec votre permission, je partirai avec

monsieur Jourdan et puis je reviendrai seul.

HATAM KHAN AQA.- Pourquoi, mon enfant?

CHAHBAZ BEIK.- Pour apprendre le français.

HATAM KHAN AQA.- À quoi te servira cette langue, mon cher enfant? On doit apprendre l'arabe, le persane, le turc et le russe et Dieu merci, tu as appris toutes ces langues à l'école.

CHAHBAZ BEIK.- Mon oncle, le français m'aurait été très utile. L'année dernière, quand vous m'avez envoyé à Teflis, on ne me respectait pas autant qu'on respectait Tarverdi qui, lui, savait parler français.

HATAM KHAN AQA.- Mon enfant, tu es encore très jeune. Ce sont des paroles vaines! L'homme a seulement besoin de la raison. Connaître une langue de plus ne rend pas plus sage. L'homme doit connaître les traditions et les coutumes du peuple.

CHAHBAZ BEIK.- Les Parisiens aussi sont un peuple. Selon vous, il faut connaître donc leurs coutumes.

HATAM KHAN AQA.- Qu'importe? Rien ne t'empêche de les apprendre.

CHAHBAZ BEIK.- Dans ce cas, si je ne vais pas à Paris, comment voulez-vous que j'apprenne leurs coutumes?

HATAM KHAN AQA.- C'est très simple! Tu sais que je n'ai jamais quitté

Gharabagh, mais je connais les coutumes des Français grâce à monsieur Jourdan et à ses récits.

CHAHBAZ BEIK.- Mais comment pouvez-vous vraiment les connaître?

HATAM KHAN AQA.- Vous allez comprendre. Mon enfant, je suis sûr que leurs coutumes sont contraires aux nôtres. Par exemple, nous nous asseyons le chapeau sur la tête; eux, ils enlèvent leur chapeau. Nous nous rasons la tête; eux, ils ne la rasent pas. Nous portons des souliers; eux, ils portent des bottes. Ici, nous acceptons ouvertement un pot-de-vin, là-bas, ils l'acceptent en cachette. Nous croyons à tout, et eux, ils ne croient à rien. Nos femmes portent des robes courtes, leurs femmes portent des robes longues. Ici, les hommes ont l'habitude de prendre plusieurs femmes; à Paris, les femmes ont l'habitude d'être avec plusieurs hommes.

CHAHBAZ BEIK.- Ceci n'est pas clair.

HATAM KHAN.- Pourquoi n'est-ce pas clair, mon enfant? S'il a plusieurs femmes, c'est qu'un homme ne se contente pas d'une femme, et épouser plusieurs hommes veut dire qu'une femme ne se contente pas d'un homme. Le premier cas est notre coutume et selon les récits de Monsieur Jourdan, le deuxième cas est l'habitude des Parisiens. Renonce donc à ce voyage inutile.

MONSIEUR JOURDAN, *souriant*.- Je suis surpris qu'un homme aussi

expérimenté que vous ne soit pas devenu un membre du gouvernement! Bien que je ne veuille pas m'opposer à vos propos, si vous permettez, je veux tout de même vous dire un mot.

HATAM KHAN AQA.- Je vous en prie monsieur. Vous êtes de grand conseil.

MONSIEUR JOURDAN.- J'avais l'intention d'emmener Chahbaz Beik à Paris, d'abord pour faire moi-même son éducation et ensuite,- en récompense de vos bienfaits- pour le présenter à notre gouvernement. Car je suis un des philosophes favoris et protégés de l'État et du roi. Mais comme votre discours tente de montrer que le voyage n'est pas avantageux, je dois vous prouver le contraire. Par exemple, si je ne venais pas à Gharabagh, *(il sort de sa poche un cahier , il l'ouvre et il montre quelques herbes)* si je ne venais pas à Gharabagh, qui saurait que dans ses campagnes, on peut trouver ces herbes? Auparavant, nos savants croyaient qu'on ne trouve ces herbes que dans les Alpes, qu'en Amérique, qu'en Afrique ou dans les montagnes de la Suisse. Mais maintenant, je peux prouver à l'Académie de Paris que ces savants se sont trompés et je peux préciser aussi les vertus de ces plantes. Par exemple, cette herbe *(il montre une herbe)* est très efficace pour les maux d'estomac. Cette herbe, le «Stérum Alpénium», est bonne pour le mal des yeux. Cette herbe, *(il montre une autre herbe)* s'appelle Gunbératum...

HATAM KHAN AQA.- Cher médecin, je n'ai rien compris. Que veut dire Alpnium? Qui est Gumbératum? (*Monsieur Jourdan sourit*) Il paraît que vous voulez apprendre ces énigmes à Chahbaz.

MONSIEUR JOURDAN, à *Hatam Khan Aqa*.- Je vous demande pardon. Vous avez raison. Je dois vous expliquer: par exemple, vous vous souvenez qu'il y a un mois, un homme est venu chez vous et il a trouvé de l'argent. S'il n'était pas venu à Gharabagh, comment pourrait-il être riche?

HATAM KHAN AQA.- Oui, c'est vrai?

CHAHBAZ BEIK.- Mon oncle! Vous pour qui je donnerai ma vie! Vous venez de reconnaître l'intérêt du voyage! Si vous voulez mon bonheur, laissez-moi partir avec monsieur Jourdan. C'est, pour moi, une occasion unique.

HATAM KHAN AQA, *pensif*, à *monsieur Jourdan*.- Combien de temps durera ce voyage?

MONSIEUR JOURDAN.- Pas plus qu'un an.

HATAM KHAN AQA, à *sa femme*.- Femme! Que faut-il faire? Laisse-le partir. Un an sera vite passé. Il est jeune. Il désire visiter Paris. Ce médecin est un gentilhomme. Il le présentera à son État et nous, nous ferons pendant ce temps les préparatifs du mariage.

CHAHRBANOU KHANOM, *criant*.- Homme! Que dis-tu? Je ne veux ni son

départ, ni sa sagesse. Tout cela n'est qu'un prétexte. Il veut aller à Paris pour séduire les filles parisiennes. C'est tout!

HATAM KHAN AQA, *fâché*.- Femme! Pour l'amour de Dieu, ne crie pas. C'est assez. Si tu peux, ne le laisse pas partir. Si je ne le permets pas, il s'enfuira. Comment alors le retrouver? Ne sais-tu pas comme il est têtu?

CHAHRBANOU KHANOM, *criant plus fort*.- Je suis plus têtue que lui.

CHAHBAZ, *sûr de lui-même*.- Dieu est grand! Avec combien de soldats ma tante a l'intention de m'arrêter?

CHAHRBANOU KHANOM, *criant*.- Tu verras si je peux t'arrêter ou non!

HATAM KHAN AQA.- Que ces femmes sont insupportables!

Monsieur Jourdan est surpris et Chahbaz Beik est furieux et silencieux.

Le rideau tombe.

ACTE III

Scène 1

La scène s'ouvre sur le même décor. Chahrbanou Khanom est assise dans un coin et Charaf Nessa Khanom est en train de tisser la laine. À ce moment, Khan Pari, la nourrice de Charaf Nessa entre et salue.

CHAHRBANOU KHANOM.- Bonjour Khan Pari. Es-tu au courant? (*Charaf Nessa écoute*) Chahbaz va à Paris. Je t'ai appelée pour trouver une solution. Tu sais, Hatam Khan Aqa est très crédule. Au début, il a bien parlé, mais au bout de quelques moments, il a cédé. Monsieur Jourdan et Chahbaz l'ont trompé avec leurs paroles. Mais que je meures si je laisse Chahbaz partir. Je ne peux pas voir les larmes de Charaf Nessa. Jamais Dieu ne consentira à ce qu'il parte à Paris pour avoir du plaisir pendant que ma fille soupire, pleure et maigrit.

KHAN PARI.- Madame, je vous ai dit la solution. Envoyez quelqu'un chercher le derviche Mast Ali Chah. Il va résoudre ce problème. La force de sa magie est telle qu'il a pu me séparer en une heure de mon vieux mari.

CHAHRBANOU KHANOM.- Je suis au courant de sa magie; mais c'est une affaire difficile. Peux-tu me raconter certaines de ses sorcelleries? Je veux des garanties!

KHAN PARI.- Madame, n'a-t-il pas libéré Salminaz, épouse du chef du village d'Aghchteh Badi, pour lui faire épouser son amant? N'a-t-il pas aidé la fille du Safar Ali Moghani à épouser, elle aussi, son amant? N'a-t-il pas tué, par la force de sa magie, le père de la fille qui ne consentait pas à ce mariage? Rien ne peut lui résister!

CHAHRBANOU KHANOM.- Nourrice chérie, envoie tout de suite ton fils chercher Mast Ali Chah. Promets-lui tout ce qu'il veut.

KHAN PARI.- Oui madame. Je vais l'envoyer tout de suite. Mais il ne faut pas qu'Hatam Khan Aqa et Chahbaz Beik le voient.

CHAHRBANOU KHANOM.- Bien sûr. Je vais les envoyer vérifier les troupeaux et je leur dirai de dormir dans la chambre de Charaf Nessa. Va chercher le derviche.

Toutes les deux sortent.

Scène 2

CHARAF NESSA KHANOM, *seule*.- Dieu merci, je suis un peu soulagée. Que Dieu ruine le pays où on ne peut trouver des sorciers!

Scène 3

Chahbaz Beik entre.

CHAHBAZ BEIK, à *Charaf Nessa*.- Ah ma chère! Sais-tu ce qu'a fait ma tante aujourd'hui? Elle a crié et m'a menacé devant monsieur Jourdan!

CHARAF NESSA KHANOM.- Ne sais-tu pas pourquoi? Les cris de ma mère sont-ils les seules causes de ta gêne?

CHAHBAZ BEIK.- Ma chère Charaf Nessa! Mon ange! Mais enfin, qu'est-ce que j'ai fait?

CHARAF NESSA KHANOM, *apportant vite quelques bouts de papiers*.- Qui m'a donné ces photos? N'est-ce pas toi? N'as-tu pas dit qu'elles sont les photos des filles françaises? Ne m'as-tu pas dit: «Regarde, comme ces filles sont belles». Je n'ai pas encore montré ces photos à ma mère!

CHAHBAZ BEIK.- Charaf Nessa! Pourquoi agis-tu comme une enfant? C'est monsieur Jourdan qui m'a donné ces photos pour que tu voies combien ces filles sont à la mode! À Paris, la mode varie chaque année. C'est tout!

CHARAF NESSA KHANOM.- C'est pour l'amour de ces filles que tu veux partir à Paris!

CHAHBAZ BEIK.- Mais enfin, que dis-tu? Toutes les filles françaises ne valent

pas un brin de tes cheveux. Pour moi qui ai une belle amante, même les anges du Paradis n'ont aucune valeur! À Dieu ne plaise d'être un jour sans toi!

CHARAF NESSA KHANOM.- C'est assez! L'homme qui ne peut pas rester un jour sans moi ne me quitte pas pour aller à Paris! Tu ne m'aimes plus!

CHAHBAZ BEIK, *embrassant Charaf Nessa*.- Vraiment, tu doutes de moi? Tue-moi plutôt que de me parler ainsi! Mais enfin, ne me demandes-tu pas pourquoi je veux aller à Paris?

CHARAF NESSA KHANOM, *éloignant Chahbaz en pleurant*.- Pourquoi te le demander? Je connais bien la raison. (*Elle déchire les photos*).

CHAHBAZ BEIK.- Non. Je jure que tu as tort. Ne sais-tu pas que tous mes camarades ont de belles positions, sauf moi?

CHARAF NESSA.- Tu pourrais travailler à Teflis; mais tu n'es pas obligé d'aller dans une ville aussi lointaine.

CHAHBAZ BEIK.- C'est vrai; mais il faut toujours avoir un soutien. Je ne connais personne à Teflis. Mais ce monsieur est très gentil et il a de l'affection pour moi.

CHARAF NESSA KHANOM.- Ce sont des prétextes. Je ne te laisserai jamais partir à Paris.

À ce moment, Hatam Khan Aqa appelle Chahbaz Beik. Le rideau tombe.

ACTE IV

Scène 1

La chambre d'Hatam Khan Aqa. Chahrbanou Khanom, Charaf Nessa et Khan Pari sont assises.

CHAHRBANOU KHANOM, *triste*.- Khan Pari, pourquoi ce derviche n'est-il pas venu?

KHAN PARI.- Rassurez-vous madame; il va arriver.

À ce moment, Mast Ali Chah entre et salue.

Scène 2

CHAHRBANOU KHANOM.- Bonjour derviche. Soyez le bienvenu. Asseyez-vous.

MAST ALI CHAH, *en s'asseyant* .- Que puis-je faire pour vous?

CHAHRBANOU KHANOM.- Le problème est que Chahbaz a perdu la raison. Nous avons un invité européen, et il veut l'accompagner à Paris. Cette belle fille est sa fiancée. Ils devaient se marier dans vingt jours. On a supplié Chahbaz de rester, mais il ne nous écoute pas. Tu dois l'en empêcher!

MAST ALI CHAH.- Ce n'est pas une affaire simple! Je dois ordonner aux ogres

de détruire Paris, ou bien ordonner à Mars de décapiter Monsieur Jourdan.

CHAHRBANOU KHANOM.- Derviche, comment ta magie pourra-t-elle faire éclater la tête de Monsieur Jourdan ou encore tout Paris?

MAST ALI CHAH.- Madame, si par exemple je veux choisir Chahbaz, je devrai le faire dominer un djin pour qu'il l'empêche de voyager. Mais il est possible que Chahbaz ait peur et qu'il devienne fou car il est très jeune.

CHAHRBANOU KHANOM.- Ah! Pour l'amour de Dieu ne parlez pas ainsi! Tout ce que nous faisons c'est pour qu'il ne s'éloigne pas de nous. Comment pourrait-on consentir à ce que tu fasses dominer son corps par un djin?

MAST ALI CHAH.- Alors, je dois ordonner aux ogres de détruire Paris. Il n'y a aucune autre solution!

CHAHRBANOU KHANOM.- Est-ce possible? Peux-tu faire cela?

MAST ALI CHAH.- Ah oui! C'est mon affaire! N'en doutez pas. Bon, dites-moi, quand doit-il partir, ce monsieur Jourdan?

CHAHRBANOU KHANOM.- Dans dix jours.

MAST ALI CHAH.- Très bien madame. Je vais construire devant vous la maquette de Paris et ensuite, juste au moment où je la détruirai, j'ordonnerai aux ogres de détruire Paris; ou bien au moment même où j'étranglerai ici un coq, j'ordonnerai à l'étoile de Mars de tuer Monsieur Jourdan. Maintenant,

dites-moi laquelle de ces deux propositions préférez-vous?

CHARAF NESSA KHANOM.- Non! Pauvre monsieur Jourdan! Il est très gentil! Il m'envoie tous les jours des bouquets de fleurs. Non, je ne vous laisserai pas le tuer. Il m'a offert un miroir. Il m'aime comme sa propre fille. Je protégerai Monsieur Jourdan malgré lui. Qu'on détruise Paris. Cela ne nous regarde pas. Si là-bas les filles portaient des foulards, Chahbaz n'aurait pas voulu y aller. Qu'on détruise Paris et que ses filles meurent.

CHAHRBANOU KHANOM.- Je ne sais pas. Charaf Nessa a raison. Monsieur Jourdan est gentil. Sa seule faute est qu'il veut emmener Chahbaz à Paris. Peut-être est-ce le peuple de Paris qui est fautif. Derviche, ordonne à tes ogres de détruire Paris.

MAST ALI CHAH.-D'accord. (*à Khan Pari*) Dites à mon assistant d'apporter ma besace. (*Khan Pari sort vite*).

Scène 3

MAST ALI CHAH.- Où sont Hatam Khan Aqa et Chahbaz Beik?

CHAHRBANOU KHANOM.- Ils dorment dans l'autre chambre.

MAST ALI CHAH.- Personne ne doit être mis au courant, sinon, la magie n'aura aucun effet.

CHAHRBANOU KHANOM.- Rassurez-vous.

À ce moment Gholam Ali et Khan Pari entrent. Gholam Ali salue.

Scène 4

MAST ALI CHAH.- Bonjour. Mets la besace par terre; ouvre-la et donne-moi les planches.

GHOLAM ALI, *parlant d'une langue que les femmes ne comprennent pas*.- Que veux-tu faire?

MAST ALI CHAH.- Je veux dresser la ville de Paris et ordonner aux ogres de la détruire en un clin d'oeil.

GHOLAM ALI, *souriant*.- Pourquoi?

MAST ALI CHAH.- Pour tirer cent pièces d'or de cette dame.

GHOLAM ALI, *toujours souriant*.- Pourquoi cette femme en veut-elle à Paris?

MAST ALI CHAH.- C'est une longue histoire! Je n'ai pas le temps de te la raconter. Donne-moi les planches.

GHOLAM ALI.- Les voilà! Mais je ne crois pas que ce soit réalisable! Je ne sais pas si tu plaisantes ou non!

MAST ALI CHAH, *souriant*.- Bonhomme! Cette femme généreuse me donnera

cent pièces d'or et on a dix jours de délai pour que la magie fasse effet. Quand j'aurai les pièces, je pourrai m'enfuir. Qui me retrouvera? Et qui sait? Peut-être que dans dix jours, un accident détruira Paris. N'a-t-on pas vu assez d'événements étranges?

GHOLAM ALI.- Ce n'est pas raisonnable.

MAST ALI CHAH.- Bon, ne trouble plus mes pensées. Va chercher les chevaux. Je reviendrai dans une heure.

Gholam Ali sort.

Scène 5

MAST ALI CHAH, à *Khan Pari*.- Fermez la porte. (*à part*) Comme les femmes sont crédules! Elles croient que d'ici je peux détruire Paris en un clin d'oeil, ou bien elles croient que Mars peut guillotiner monsieur Jourdan!

CHAHRBANOU KHANOM.- À qui parles-tu? Que dis-tu?

MAST ALI CHAH.- Je récite mes formules incantatoires pour charmer les ogres et les avertir. (*Il enlève le tapis, trace un cercle et le nomme Paris; puis, il attache les planches, dessine dix ou douze pièces et dit:*) Et voilà! J'ai construit les maisons de Paris. (*À Chahrbanou Khanom*) Voulez-vous que je détruise Paris?

CHAHRBANOU KHANOM.- Oui. Que faire? Maudit soit le coupable. Les

bons et les méchants souffrent ensemble.

MAST ALI CHAH.- Donnez-moi s'il vous plaît le salaire des ogres!

CHAHRBANOU KHANOM.- Mais, derviche, est-ce que tes ogres ont besoin d'argent?

MAST ALI CHAH.- Ah madame! Mes ogres ne travaillent pas gratuitement. Croyez-vous que je suis le Ministre Ali Beikom qui ne donne que des insultes au peuple? Croyez-vous que je ne paie rien à mes ogres? Non, je dois les flatter, les payer avant que l'étoile filante ne les tue.

CHAHRBANOU KHANOM.- Comment? Est-ce que l'étoile filante les tue?

MAST ALI CHAH, *souriant*.- Bien sûr! Croyez-vous que Dieu ne punit pas ces ogres qui détruisent Paris et tuent les innocents?

CHAHRBANOU KHANOM.- D'accord; combien doit-on leur donner?

MAST ALI CHAH.- Je ne veux pas beaucoup. Cent pièces d'or.

CHAHRBANOU KHANOM.- Ah! Tu demandes beaucoup!

MAST ALI CHAH.- Cette ville vaut des milliers de tomans; croyez-vous que cent pièces d'or soient trop pour la détruire?

CHAHRBANOU KHANOM, *à sa fille*.- Charaf Nessa, mon enfant, apporte-moi le coffret.

Charaf Nessa apporte le coffret.

CHAHRBANOU KHANOM, *faisant sortir cent pièces d'or, (à Charaf Nessa).* - Il ne restera plus rien pour ton mariage!

CHARAF NESSA KHANOM. - Ne t'inquiète-pas. On va vendre deux cents agneaux.

CHAHRBANOU KHANOM. - Tu as raison. L'argent est une rançon pour la vie. *(Elle tend les pièces au derviche)* Prends l'argent.

MAST ALI CHAH, *ouvrant un livre.* - Oui, tout va bien. La ville de Paris est sous l'influence de Scorpion. *(Il se lève, prend un bâton et dit aux femmes)* N'ayez pas peur. *(il fait des grimaces, il se fait hideux et il récite)* Daghdagh ha Fatandi, tabolkari karandi, tabolkamou kamouha, bayandi, yandi yandi², *(il souffle tout autour de lui et appelle d'une voix terrible)* Ô Maleikha, ô Saleikha, ô Baleikha! Détruisez Paris comme je détruis maintenant cette maquette. *(Il fait un pas en arrière et il détruit la maquette. Puis, il dit à Chahrbanou Khanom:)* mes félicitations; Paris est détruit. Êtes-vous contente maintenant?

CHAHRBANOU KHANOM. - Oui. Je vous remercie. Mais, il faut que Monsieur Jourdan soit au courant.

MAST ALI CHAH, *souriant.* - Croyez-vous que la personne qui détruit Paris en un clin d'oeil ne peut avertir monsieur Jourdan dans une minute?

CHAHRBANOU KHANOM. - Tu as raison.

À ce moment, on frappe violemment à la porte comme si on voulait l'enfoncer. On entend la voix inquiète du monsieur Jourdan. Mast Ali Chah ramasse ses affaires et se cache derrière le rideau. Monsieur Jourdan appelle Hatam Khan Aqa et Chahbaz. Chahrbanou Khanom, troublée, court vers la porte. Sa fille Charaf Nessa Khanom tremble de peur.

KHAN PARI, *frappant sur ses genoux.*- Ah mon Dieu! Quel malheur! Ah!

Chahrbanou Khanom ouvre la porte.

Scène 6

MONSIEUR JOURDAN, *essoufflé.*- Où est Hatam Khan Aqa? Où est Chahbaz Beik?

CHAHRBANOU KHANOM, *frémissant.*- Ils sont dans la chambre de Charaf Nessa.

MONSIEUR JOURDAN, *essoufflé et à voix haute.*- Il faut les réveiller tout de suite. Je vais à Paris. Je ne peux plus rester. Hélas! Paris! Hélas, les Tuileries! Hélas, la belle capitale de la France! Le malheureux gouvernement! C'est dommage! Paris! Mon Dieu! Mon Dieu!

CHAHRBANOU KHANOM.- Qu'y a-t-il? Qu'est-ce qui est arrivé?

MONSIEUR JOURDAN.- Paris est en ruines. Les Tuileries sont en ruines!

Quel dommage! Paris! Les Tuileries!

CHAHRBANOU KHANOM.- Dieu merci! Dieu nous garde!

MONSIEUR JOURDAN.- Paris a été détruit en un clin d'oeil, rasé complètement. Par quelle magie? C'est affreux! Mon Dieu! C'est affreux!

CHAHRBANOU KHANOM.- Quelle magie? Est-ce que Paris est ruiné par la magie? Que dites-vous?

MONSIEUR JOURDAN, *d'une voix triste*.- Bien sûr que c'est de la magie! En un clin d'oeil, tout Paris est en ruines!

À ces paroles, Charaf Nessa Khanom, tremblant de peur, regarde le coin où Mast Ali Chah s'est caché.

KHAN PARI.- Ah, mon Dieu! Ah, quel malheur!

À ce moment, Hatam Khan Aqa et Chahbaz Beik sortent précipitamment de la chambre.

Scène 7

MONSIEUR JOURDAN.- Ah! Vous voilà! Hatam Khan Aqa! Chahbaz Beik! Dépêchez-vous. Préparez-moi un cheval. Je dois partir tout de suite. Je ne peux plus rester. Accompagnez-moi jusqu'à la rivière Arasse.

HATAM KHAN AQA, *surpris*.- Que se passe-t-il? Pourquoi voulez-vous partir si vite?

MONSIEUR JOURDAN.- Paris est en ruines! Les Tuileries sont en ruines! Le gouvernement a été renversé! Le Consul m'a averti. Maintenant, un courrier va à Londres; il m'attend à Arasse; si je n'y arrive pas dans douze heures, il partira sans moi. Louis-Philippe s'est enfui en Angleterre! Mon Dieu! Mon Dieu!

HATAM KHAN AQA.- Qui a détruit Paris?

MONSIEUR JOURDAN, *anxieux*.- Des diables! Des ogres! Des méchants! De grâce Hatam Khan Aqa! Apportez-moi un cheval. Je ne peux plus attendre. Quel dommage! Paris! Malheur! Mon Dieu, c'est affreux!

Hatam Khan Aqa est surpris, mais, Charaf Nessa Khanom tremble de peur.

CHAHBAZ BEIK, *voyant sa fiancée dans cet état (souriant)*.- Pourquoi trembles-tu? Serais-tu coupable? Peut-être est-ce toi qui a ordonné de détruire Paris, pour que je ne puisse pas y aller!

CHARAF NESSA KHANOM, *regardant le rideau*.- Je jure sur la tête de ma nourrice que je ne sais rien. Je n'y suis pour rien!

CHAHBAZ BEIK. *souriant*.- Voyez, comment elle jure! Mais pourquoi trembles-tu?

CHAHRBANOU KHANOM, *à monsieur Jourdan*.- Emmenez-vous Chahbaz Beik aussi?

MONSIEUR JOURDAN.- Que dites-vous? Je ne sais plus que faire! Où est-ce que je peux emmener Chahbaz Beik? (*À Hatam Khan Aqa*) Dépêchez-vous! Je dois arriver au bord de la rivière. Mon Dieu! Malheur!

HATAM KHAN AQA.- Allons-y Chahbaz!

Ils sortent tous les trois. Ensuite Mast Ali Chah sort de sa cachette et s'enfuit sans faire attention aux femmes.

Scène 8

CHAHRBANOU KHANOM, à *Khan Pari*.- As-tu vu cela?

KHAN PARI.-Je vous avais bien dit que ce derviche était capable de tout! J'ai peur que la destruction de Paris n'endommage les autres villes.

CHAHRBANOU KHANOM.- C'est bizarre! Les hommes nous disent toujours qu'il ne faut pas croire à la magie!

KHAN PARI.- Ah madame! Si les hommes étaient intelligents, nous ne pourrions les tromper mille fois par jour! Nous faisons d'eux tout ce que nous voulons!

Charaf Nessa silencieuse est frappée de stupeur.

Le rideau tombe.

NOTES

1. Fête civile du premier jour de l'année solaire, le premier jour du printemps (21 mars).
2. Syllabes sans signification.

L'AVARE

Personnages

HEIDAR BEIK

SAFAR BEIK

ASKAR BEIK

SONA KHANOM, fiancée de Heidar Beik.

TAYEBEH KHANOM, mère de Sona Khanom.

HADJI GARA, commerçant.

KHODAVERDI, muézzin de la mosquée.

TOKZABAN, femme de Hadji Gara.

KARAMALI, valet de Hadji Gara.

OHAN, chef des soldats.

SERKIS, GHahrÉMAN, GHARAPET et six autres soldats.

ARAKIL et **MÉGUERDICH**, paysans.

MOVARAV, huissier.

CHEF KHALIL, accompagnant de Movarav.

LE COMMANDANT

SUITE de Movarav et du Commandant.

ACTE I

Scène I

La scène représente l'entrée de la tente de Heidar Beik, au pied d'un chêne. Heidar Beik et Safar Beik, en armes, vigilants et lestes sont assis sur un rocher. Heidar Beik parle avec mélancolie.

HEIDAR BEIK.- Mon Dieu! Quelle époque! Quel temps! L'homme n'est plus respecté. Monter à cheval ne vaut plus rien, tirer le fusil n'intéresse plus personne; la jeunesse n'a plus d'ambition, le courage n'inspire que l'indifférence. Du matin au soir, on doit rester emprisonné comme des femmes sous la tente. Comment peut-on vivre, gagner de l'argent et faire fortune? Autrefois, on attaquait au moins une caravane par semaine. Maintenant, on ne peut ni piller une caravane, ni détrousser un bivouac. Si tu veux faire la guerre en faveur de l'État, tu dois combattre avec ces va-nu-pieds de Russes. Si tu captures un soldat, tu ne trouveras qu'une vieille bourse vide. Hier, les fils d'Aslan Beik vendaient au bazar les soutaches argents que leur père avait pillées autrefois. C'est ça ma profession, et non pas suivre les ordres d'un commandant qui vient me dire: «Calme-toi, ne vole plus». Et moi, tout ce que j'ai trouvé à dire, c'est: «Oui mon commandant, je ne volerai plus, mais vous devez me trouver un travail». Alors, il m'a répondu: «Heidar Beik, tu peux toujours

cultiver la terre, planter des arbres ou faire du commerce», comme si j'étais le «Banazour» arménien, qui laboure tous les jours du matin jusqu'au soir. Alors, je lui ai rétorqué: «Commandant, est-ce qu'on n'a jamais vu un homme vaillant labourer ou se faire commerçant? Mon père Ghorban Beik, n'a jamais fait ce genre de travail et moi qui suis son fils, je ne le ferai pas non plus». Il a fait une grimace, il m'a tourné le dos et est parti.

SAFAR BEIK.- Parler ne sert à rien. L'homme qui ne mange pas la viande volée, qui ne monte pas à cheval, quel plaisir prend-il à sa vie? Et pourquoi est-il sur terre? La nuit passe et Askar Beik n'arrive pas. Je ne sais pas pourquoi il est en retard. Ah, le voilà qui arrive.

Scène 2

ASKAR BEIK.- Heidar Beik, je suis prêt. On y va? Au nom de Dieu, mettez-vous en route. Pourquoi es-tu triste? Tu n'es pas dans ton assiette!

HEIDAR BEIK.- Par Allah, je ne sais pas quel mouchard m'a dénoncé au commandant. Aujourd'hui, en passant près de notre camp, il m'a appelé et m'a dit: «Heidar beik, il ne faut plus voler, ni piller»!

SAFAR BEIK.- Ah! c'est-à-dire: «Meurs de faim»?

HEIDAR BEIK.- Il voulait sans doute dire par là que Heidar Beik est

responsable de tous les vols du Gharabagh et que s'il renonce au vol, la ville se calmera. Je ne peux même plus voler des chèvres. Je n'en peux plus. Si on va chercher cette fille et si on l'enlève, ses parents porteront plainte contre moi et j'aurai à m'enfuir encore.

ASKAR BEIK.- Tout le Gharabagh est au courant que les parents de la fille t'ont accepté comme gendre. Alors je ne vois pas pourquoi tu veux l'enlever.

HEIDAR BEIK.- Pourquoi? Parce que je n'ai pas d'argent pour payer le repas de noces. Alors Safar Beik a pensé que je devais l'enlever. Mais je mourrai plutôt que d'agir ainsi. Et puis, tout le monde va dire que le fils de Ghorban Beik, n'ayant pas assez d'argent pour se marier, s'est enfui avec sa fiancée.

SAFAR BEIK.- Mais c'est toi qui te plaignais toujours de n'avoir pas assez d'argent. Je t'ai conseillé de l'emmener; tu es libre de m'écouter ou non, peu m'importe.

ASKAR BEIK.- Renonce à ce projet et accorde-moi un délai de quinze jours. Je vais trouver l'argent de ton mariage; tu pourras alors te marier selon les règles du village.

HEIDAR BEIK.- Où vas-tu trouver de l'argent?

ASKAR BEIK.- Nous irons à Tabriz et nous achèterons des marchandises d'Europe; nous les vendrons avec bénéfice. Avec ce profit, tu pourras te marier.

HEIDAR BEIK.- Tu chantes bien, mais ta voix est enrouée. A-t-on étalé à Tabriz les marchandises que nous pourrions ramasser?

ASKAR BEIK.- Bien sûr que non; il faut payer pour les acquérir!

HEIDAR BEIK.- Tiens! Et où va-t-on trouver l'argent?

ASKAR BEIK.- Hadji Gara, l'avare, est très riche. Nous lui emprunterons l'argent nécessaire; après avoir vendu les marchandises, nous lui restituerons son argent et le profit restera pour nous trois.

HEIDAR BEIK.- Mais si Hadji Gara est très avare, c'est qu'il ne prête d'argent à personne.

ASKAR BEIK.- Il est avare, mais il est deux fois plus cupide! On va le persuader de nous aider. Je vais tout arranger.

HEIDAR BEIK.- Bon! si tu garantis l'affaire, je suis d'accord. Mais, avant tout, je dois voir ma fiancée et lui expliquer l'affaire. J'ai rendez-vous avec elle et elle doit m'attendre.

ASKAR BEIK et SAFAR BEIK, (*ensemble*).- C'est merveilleux!

HEIDAR BEIK.- Je viendrai vous chercher plus tard, et on ira tous les trois chez Hadji Gara.

ASKAR BEIK et SAFAR BEIK, (*ensemble*).- Soit. Au revoir.

Scène 3

Le décor a changé. Dans le fond du théâtre, on voit une tonnelle. Sona Khanom, en habit de voyage, regarde alentour d'un air anxieux, se lève et s'assoit.

SONA KHANOM.- Mon Dieu! Il n'est pas encore arrivé! L'aurore va paraître, que faire? Je vais attendre encore un peu et, s'il n'arrive pas, retourner au camp. *(Elle se lève, elle regarde un peu autour d'elle et se dit):* Non, il n'est pas là, il ne viendra plus. C'est certain, il ne viendra plus. Je ne sais quel fou l'a encore convaincu d'aller voler des vaches et des ânes; sinon il devrait être ici maintenant. Je n'en peux plus. Cette fois, si on le reconnaît, il devra s'enfuir de nouveau. Il va me rendre malheureuse. Je devrai rester encore deux ans chez mon père. Je jure que je le quitterai. Je vais en épouser un autre.

(Elle s'assoit par terre) Ah! Quelles pensées diaboliques! Il m'a juré de ne plus voler. C'est sûrement autre chose qui l'a retardé. Oh! S'il m'écoutait derrière les arbustes! S'il m'avait entendue lorsque j'ai dit que je vais en épouser un autre! Va-t-il le croire? Mais bien sûr que non, il sait que je mens. Il sait que je suis à bout de patience. Ah! j'entends un bruit.

A ce moment, Heidar Beik descend de son cheval.

Scène 4

HEIDAR BEIK.- Sona Khanom!

SONA KHANOM.- C'est toi, Heidar?

HEIDAR BEIK.- C'est moi.

SONA KHANOM.- Tu es seul? Où sont tes amis?

HEIDAR BEIK.- Je suis venu seul.

SONA KHANOM.- Pourquoi? Mon père et mes frères se réveilleront bientôt et viendront à ma recherche. Après, tu ne pourras plus me voir.

HEIDAR BEIK.- N'aie pas peur. Je ne suis pas venu pour t'emmener.

SONA KHANOM, *en colère*.- Comment «je ne suis pas venu pour t'emmener»? Que dis-tu?

HEIDAR BEIK.- Écoute- moi, nous avons trouvé une meilleure idée.

SONA KHANOM.- Ne vous donnez pas cette peine! Amène le cheval. Je ne veux pas retourner au camp.

HEIDAR BEIK.- Attends un peu. Écoute-moi bien.

SONA KHANOM *prenant la bride du cheval*.- Je n'écoute plus. Tiens l'étrier pour que je puisse monter. Tu parleras pendant le trajet.

HEIDAR BEIK *prenant le bras de sa fiancée*.- Ne sois pas si pressée. Écoute-moi un peu.

SONA KHANOM.- L'aube va paraître; on ne peut plus attendre. Parle-moi chemin faisant.

HEIDAR BEIK.- Calme-toi. J'ai trouvé l'argent. Je veux me marier selon les principes de la tribu. Pourquoi alors t'enlever durant la nuit?

SONA KHANOM.- Tu mens! Je ne veux pas de repas de noces. Je veux m'en aller comme ça. Je ne serais pas la seule fille qui se marie comme cela; dans ce pays, cent personnes par jour prennent la fuite comme moi. Je n'ai pas honte!

HEIDAR BEIK.- Ma chère, mon âme, mon trésor! Tes parents, qui ont consenti à notre mariage, ne considéreront-ils pas notre acte comme un déshonneur que nous leur auront infligé?

SONA KHANOM, *pensive*.- Où as-tu trouvé cet argent?

HEIDAR BEIK.- Assieds-toi et écoute.

SONA KHANOM, *s'assoit*.- Bon, dis-moi maintenant.

HEIDAR BEIK.- Sais-tu à quel point les marchandises européennes sont chères ici et à quel point elles sont profitables pour le vendeur?

SONA KHANOM.- Ah! Je ne sais pas pourquoi tu te préoccupes des marchandises européennes! Tu n'es pas un marchand pour faire ce genre d'affaires! Dis-moi combien d'argent as-tu trouvé?

HEIDAR BEIK.- Mais alors! Écoute-moi donc! Le gouvernement russe a

interdit les tissus européens. Personne ne peut plus les importer.

SONA KHANOM.- Oh! L'interdiction du gouvernement russe ne me regarde pas. Dis-moi où tu as trouvé l'argent!

HEIDAR BEIK.- Tu ne me laisses pas finir. Askar Beik dit que ces tissus sont jolis et leurs couleurs solides. En plus leur prix est très bas. Les femmes en sont folles.

SONA KHANOM.- Enfin, quel rapport y-a-t-il entre ces tissus et moi?

HEIDAR BEIK.- On dit même que la femme du commandant russe achète secrètement des tissus européens. Hadji Aziz lui en a vendu pour vingt tomans.

SONA KHANOM.- Et alors? Je ne sais pas à quoi sert cette conversation! Heidar, es-tu devenu fou?

HEIDAR BEIK.- Comprends-tu maintenant à quel point les tissus européens sont précieux ici?

SONA KHANOM.- À quoi me sert tout cela?

HEIDAR BEIK.- Bon! Il me suffit d'apporter ces étoffes et de les vendre aux marchands de tissus, pour pouvoir gagner l'argent de deux mariages.

SONA KHANOM.- C'est là que tu voulais en venir? Bravo! Comme si les marchandises européennes étaient étalées dans les champs, afin qu'on puisse les ramasser! Allons, c'est assez. Allons nous-en.

HEIDAR BEIK.- Je ne mens pas. J'ai trouvé l'argent.

SONA KHANOM.- Tu as trouvé l'argent? Alors commande le mariage.
Pourquoi acheter des tissus?

HEIDAR BEIK.- Parce que j'ai emprunté l'argent. Le propriétaire me le prête pour lui livrer des tissus, et pas pour me marier.

SONA KHANOM.- Allons-y! Emmène-moi chez toi. Après deux semaines tu pourras aller chercher ces marchandises.

HEIDAR BEIK.- Reste encore une semaine chez toi. Si nous ne nous marions pas après, je serai le plus vil homme du monde.

SONA KHANOM.- Je ne veux pas. Je ne veux pas. Mettons-nous en route.

HEIDAR BEIK.- Je t'en prie. Je baise tes pieds. Donne-moi encore quinze jours. Après deux semaines, je viendrai pour t'emmener. Je te le jure. Ne me déshonore pas devant tes parents.

SONA KHANOM.- Attendre deux semaines m'est plus difficile que de supporter la peine de l'enfer. Je n'en peux plus. Allons-y.

HEIDAR BEIK.- Pour l'amour de Dieu, accepte.

SONA KHANOM, *pleurant*.- Heidar, il me semble que tu ne m'aimes plus!

HEIDAR BEIK.- Sona Khanom! Tu me brises le coeur! Je cède. Puisque tu ne peux plus attendre, monte à cheval et partons.

Sona Khanom s'apprête à monter à cheval lorsqu'elle entend la voix de Tayebah Khanom, sa mère:

TAYEBEH KHANOM.- Sona, Sona!

SONA KHANOM.- Ah! ma mère m'appelle. Il est trop tard.

HEIDAR BEIK.- Alors, que dois-je faire?

SONA KHANOM.- Pars.

HEIDAR BEIK.- Quand puis-je revenir?

SONA KHANOM.- Jamais. Va-t-en. Tu ne me reverras plus jamais.

HEIDAR BEIK.- Ne me parle pas ainsi, sinon je me tue avec ce poignard.

SONA KHANOM.- Non! Non! Pour l'amour de Dieu, va chercher les marchandises. Nous nous marierons plus tard. Va-t-en, ma mère arrive.

Heidar Beik l'embrasse et dit:

HEIDAR BEIK.- Je pars, mon trésor. Ne sois pas triste. Tu sais que c'est la meilleure solution.

Il monte à cheval et il part.

Scène 5

TAYEBEH KHANOM.- Sona! Où es-tu?

SONA KHANOM.- Par ici. Je viens.

TAYEBEH KHANOM.- Que fais-tu ici à cette heure-ci?

SONA KHANOM, *faisant semblant de chercher son soulier*.- Mère, je suis venue prendre le tapis sur lequel je me suis étendue hier. Mais j'ai perdu mon soulier et je n'arrive pas à le retrouver.

TAYEBEH KHANOM.- Ne peux-tu marcher correctement? Où l'as-tu perdu?

SONA KHANOM.- Par ici.

TAYEBEH KHANOM.- Si c'est par ici, où est-il alors?

SONA KHANOM.- Ah! Le voilà! Je l'ai trouvé!

TAYEBEH KHANOM.- Mets-le alors et viens.

Sona Khanom met son soulier et suit sa mère. Le rideau tombe.

ACTE II

Scène 1

La scène est à Aghtchek-Badie, dans un magasin de tissus. Hadji Gara est assis, triste et inquiet.

HADJI GARA, *seul*.- Maudit soit ce marché! Il y a trois mois que j'ai acheté ces étoffes, mais je n'en ai vendu que cinq pièces. Ces tissus n'intéressent personne. Ah! C'est la faute du gouvernement russe si le commerce est mort aujourd'hui. On dirait que ces marchandises sont pestiférées, personne ne veut s'en approcher. Je suis ruiné. C'est la fin. Hélas! Hélas! Et ce vendeur sans foi ni loi qui m'avait cent fois juré que je vendrais tout le lot en trois jours. Ces trois jours sont devenus trois mois. Il m'a bien trompé. J'en mourrai.

A ce moment arrive Khodavardi, le muezzin de la mosquée.

Scène 2

KHODAVARDI.- Bonjour Hadji. Comment s'appelle votre père?

HADJI GARA.- Bonjour monsieur. Vous voulez sans doute savoir le prix d'un ballot?

KHODAVARDI.- Non, je veux savoir le nom de votre père.

HADJI GARA.- Pourquoi cette question?

KHODAVARDI.- Pourquoi? Parce que j'ai lu un verset du Coran que je veux chanter en sa mémoire.

HADJI GARA.- Bon, je vous remercie, mais d'où vous vient cette idée?

KHODAVARDI.- Comment? Ce matin, c'est vous qui avez commandé à mon fils de lire un verset du Coran en mémoire de votre père, pour une abassi¹.

HADJI GARA.- Moi? Pour une abassi? Qu'est-ce qui vous prend? Êtes-vous devenu fou?

KHODAVARDI.- Moi fou? Non. Vous avez passé commande et moi j'ai lu le verset. Mais si vous ne me payez pas, je sens que je vais devenir fou furieux.

HADJI GARA.- Je n'ai jamais dit une chose pareille. Je lis toujours du Coran pour lui, mais je n'ai jamais payé pour qu'on en lise!

KHODAVARDI.- Mais une abassi, c'est donné. Donnez-la moi.

HADJI GARA.- Vous vous trompez, monsieur. Vous me confondez avec un autre. Allez lui réclamer votre abassi! Ne restez pas dans la porte; les clients veulent entrer. Avec ce maudit marché, je n'ai même pas un chahi². Ne restez pas devant la boutique, circulez.

Khodavardi s'en va. Askar Beik, Safar Beik et Heidar Beik arrivent.

Scène 3

ASKAR BEIK.- Bonjour Hadji.

HADJI GARA.- Ah! Bonjour messieurs. Entrez.

Les trois hommes entrent.

HADJI GARA.- Soyez les bienvenus; désirez vous une pipe? Un narguilé?

ASKAR BEIK.- Nous fumons le narguilé.

HADJI GARA.- Très bien; je vais le préparer.

Il prépare très vite le narguilé.

ASKAR BEIK.- Hadji, comment marchent les affaires?

HADJI GARA.- Que Dieu les favorise. Quand les marchandises sont de bonne qualité, le marché prospère. Hier, mon fils m'a envoyé ces tissus et je les ai rangés aujourd'hui.

(Il apporte le narguilé et il continue) Choisissez ce que vous voulez. Je jure devant Dieu, je jure sur le Coran, je jure sur la tête de mon fils que même si vous cherchez dans tout le village, vous ne trouverez pas ailleurs ces genres de tissus.

ASKAR BEIK.- Ne prenez pas cette peine Hadji! Ne vous dérangez pas, vous défaites pour rien ces piles de tissus.

HADJI GARA, *surpris et mécontent*.- Comment ne prenez pas cette peine? Ne voulez-vous donc pas acheter? Vous ne vous préparez pas pour les fêtes? Vous

ne voulez pas de vêtements?

ASKAR BEIK.- Non Hadji, nous ne voulons pas acheter de tissus. Nous avons une proposition à vous faire.

HADJI GARA.- Si vous n'avez pas d'argent, on peut faire le commerce avec l'huile de vache.

HEIDAR BEIK.- Monsieur, si on avait de l'huile de vache, on la mangerait; Askar Beik, tu entends ça!

HADJI GARA, *en colère*.- Alors, allez vous-en s'il vous plaît. Je suis occupé. Les clients veulent entrer.

ASKAR BEIK.- Mais on a quelque chose à vous dire.

HADJI GARA.- En ce moment, je n'ai pas le temps. Nous en parlerons plus tard.

HEIDAR BEIK.- Ah! Askar beik s'est trompé! Il n'y a rien à faire ici. Allons-nous en; c'est inutile!

ASKAR BEIK.- Par Dieu! Voulez-vous bien vous taire? Hadji, pourriez-vous nous apporter un autre narguilé?

HADJI GARA.- Je jure sur la tête de mon fils que je n'ai plus de tabac. Allez-vous en.

ASKAR BEIK.- Mais je sais qu'en trois mois vous n'avez vendu que trois pièces

de tissus, et que vous avez subi beaucoup de pertes. On voulait vous rendre riche en quinze jours, mais vous semblez ne pas être intéressé. Alors, au revoir!

Ils se lèvent pour partir.

HADJI GARA.- Attendez une minute! Comment peut-on devenir riche en quinze jours? Que signifie tout cela?

ASKAR BEIK.- Mais vous n'écoutez pas; vous voulez nous mettre à la porte.

HADJI GARA.- Messieurs, quand vous ai-je mis à la porte? Asseyez-vous. Je ne savais pas que mes paroles allaient vous offenser. Je préférerais perdre cent tomans que de vous dire de vous en aller.

ASKAR BEIK.- Bon, d'accord. On va tout vous expliquer.

Ils s'assoient de nouveau.

HADJI GARA.- Comment faire un tel profit? Connaissez-vous un riche bienfaiteur?

ASKAR BEIK, *montrant Heidar Beik*.- C'est lui le bienfaiteur!

HADJI GARA.- Désirez-vous un autre narguilé?

HEIDAR BEIK.- Mais tu n'as plus de tabac!

HADJI GARA.- Bien sûr que j'en ai! (*Il prépare vite le narguilé*)

ASKAR BEIK.- Vous savez que les marchandises européennes sont très chères ici. À Tabriz, le tissu vaut un abassi, ici on peut le vendre trois cents dinars.

Vous savez pourquoi?

HADJI GARA.- Non, je n'en sais rien.

ASKAR BEIK.- Car personne ne peut se débarrasser des huissiers arméniens, des douaniers et des soldats russes.

HADJI GARA.- Les huissiers et les douaniers d'un côté, les soldats russes de l'autre. S'il n'y avait pas les soldats russes, j'irais deux fois par mois à Tabriz. Je me peux battre contre vingt personnes. Mais à cause des soldats russes, je meurs de peur. Les fusils et les sabres me font aussi peur que les interrogatoires des Russes.

ASKAR BEIK.- Nous connaissons au moins cinquante passages et nous allons tromper les soldats.

HADJI GARA.- Où voulez-vous en venir?

ASKAR BEIK.- Prenez l'argent nécessaire pour aller à Tabriz; comme nous ne connaissons pas les tissus, c'est vous qui allez en faire l'achat. En échange, nous allons prendre soin de vous. Après, on va distribuer l'intérêt de l'argent.

HADJI GARA.- Pour quoi faire? Si je le désire, je peux y aller moi-même. Je me suis battu plusieurs fois avec les brigands.

ASKAR BEIK.- Oh mon cher! Même si vous valiez cent dragons, vous ne pourriez pas aller seul à Tabriz!

HADJI GARA.- À vrai dire, je n'ai jamais prêté mon argent sans intérêt.

ASKAR BEIK.- Combien réclamez-vous pour cent tomans en quinze jours?

HADJI GARA.- Pour chaque cent tomans, je réclame cinq tomans.

ASKAR BEIK, à ses amis.- Qu'en dites-vous? Êtes-vous d'accord?

HEIDAR BEIK et SAFAR BEIK.- Soit, on n'a pas d'autre choix.

ASKAR BEIK.- Hadji, allez préparer l'argent.

HADJI GARA.- Quand voulez-vous partir?

ASKAR BEIK.- Ce soir.

HADJI GARA.- Très bien. L'argent sera prêt. Allez mettre vos vêtements de voyage et venez me chercher ce soir chez moi.

Les hommes partent.

Scène 4

HADJI GARA, seul.- Au diable ces tissus; je ne pourrai jamais les vendre. On nous dit de ne plus acheter de tissus européens. Mais comment faire pour qu'on achète les tissus russes ? Non, il faut que j'achète des tissus interdits pour dédommager cette perte! Allons, je vais à la maison me préparer pour le voyage.

Il ferme sa boutique et il part.

Scène 5

Le théâtre change et représente la maison de Hadji Gara. Ce dernier, seul dans sa chambre, compte ses pièces, puis il en prend trois cents tomans. Ensuite, il prend son fusil, son poignard et son sabre. À ce moment, Tokzaban, sa femme entre.

TOKZABAN.- Que fais-tu?

HADJI GARA.- Je pars en voyage.

TOKZABAN.- Où pars-tu encore? Dis-moi!

HADJI GARA.- C'est un secret.

TOKZABAN.- Un secret? Tu me caches ta destination, serait-ce parce que tu vas encore voler quelque chose?

HADJI GARA.- Peut-être.

TOKZABAN.- Alors, si c'est cela, je t'en empêcherai. Retourne dans ta boutique vendre tes marchandises.

HADJI GARA.- Maudit soit la boutique! Les marchandises sont invendables, et toi, tu veux m'empêcher de trouver une solution.

TOKZABAN.- Qu'as-tu? Tu dis des bêtises!

HADJI GARA.- Ah! Je suis ruiné. Je suis criblé de dettes. Je n'ai plus de quoi manger.

TOKZABAN.- J'espère que tu ne peux plus boire non plus! Avare! Tu as

amassé tout cet argent pour quoi faire? Même si tu vivais cent ans, et faisais bonne chère, il t'en resterait encore beaucoup. Et toi, tu pleures sur la perte de cent manâts!

HADJI GARA.- Que Dieu te maudisse, espèce de mégère! Va-t-en! Je ne veux plus te voir.

TOKZABAN.- As-tu perdu la tête? Je suis ici chez moi. Où veux-tu que j'aille? Alors, dis-moi, où vas-tu?

HADJI GARA.- Au diable! Tu ne t'arrêteras donc pas? Qu'attends-tu de moi?

TOKZABAN.- Ah! si tu partais vraiment, ma vie serait sauvée! Pourrais-je jamais voir ce jour? Que l'ange de la vie débarrasse la terre des gens sinistres et vils comme toi!

HADJI GARA.- Parmi les gens vils et sinistres, je peux te nommer. Toi qui me fait porter ce collier de misère. Que Dieu te maudisse!

TOKZABAN.- Toi, tu es vil et sinistre, car tu ne profites pas toi-même de tes biens, et tu ne dépenses rien non plus pour ta femme. Si tu meurs, ta famille mangera au moins un bon repas! Meurs donc!

HADJI GARA.- Que ce repas te soit comme le venin de serpent!

TOKZABAN.- Chez toi, je ne peux même pas avoir ce venin...

Sur ces entrefaites, les hommes appellent Hadji Gara.

LES TROIS HOMMES.- Hadji, Hadji.

HADJI GARA, à Tokzaban.- Sors d'ici tout de suite. On vient.

Tokzaban se cache derrière la porte pour écouter. Les trois hommes armés entrent.

Scène 6

LES HOMMES.- Bonjour Hadji.

HADJI GARA.- Bonjour. Entrez donc.

ASKAR BEIK.- Tu es prêt ou non?

HADJI GARA.- Oui bien sûr! Voici l'argent, mais c'est moi qui le garde. À Tabriz, j'achèterai les tissus devant vous et ensuite je vous les remettrai.

ASKAR BEIK.- Pourquoi ne nous donnes-tu pas l'argent ici?

HADJI GARA.- C'est mieux comme ça.

ASKAR BEIK.- D'accord, cela n'a pas d'importance. Mettons-nous en route.

HADJI GARA.- Attendez un peu. J'ai envoyé mon fils chercher le valet et les chevaux.

ASKAR BEIK.- Combien de chevaux prends-tu?

HADJI GARA.- Trois mon cher! J'en prends un, mon fils aussi en prend un, et le valet tire celui qui est chargé. Et vous?

ASKAR BEIK.- Chacun de nous prend deux chevaux: un pour monter et l'autre

pour le chargement. Ces armes sont à toi?

HADJI GARA.- Oui, elles sont à moi.

HEIDAR BEIK.- Ma foi, si quelqu'un te voit, il mourra de peur.

HADJI GARA.- Ah oui! Vous allez voir que je ne suis pas du tout peureux. Je n'arrive pas à comprendre comment les marchands peuvent perdre leurs marchandises au cours du voyage!

SAFAR BEIK.- Hadji, la perte de ces marchandises n'est pas sans cause: les soldats sont rusés; comme ils ne sont pas toujours armés et qu'ils sont parfois à pied, on les prend pour des mendiants. Quand ils s'approchent, ils sortent soudain leurs fusils et ils détroussent les voyageurs.

HADJI GARA.- Il faut toujours être prudent. Il ne faut pas se laisser tromper. Si je les vois, je leur ferai regretter leurs exploits!

SAFAR BEIK.- Oui, c'est vrai. Mais soyons prudents.

À ce moment entrent Karamali, le valet et Badal, le fils de Hadji.

Scène 7

KARAMALI.- Monsieur, les chevaux sont prêts. Où partez-vous?

HADJI GARA.- À Tabriz.

KARAMALI.- Je dois vous accompagner?

HADJI GARA.- Oui.

KARAMALI.- Pourquoi y allez-vous, monsieur?

HADJI GARA.- Ça ne te regarde pas.

KARAMALI.- Ça ne me regarde pas? Je dois vous accompagner sans savoir le but du voyage?

HADJI GARA.- Nous allons acheter des marchandises européennes.

KARAMALI.- Quand avez-vous eu les passeports?

ASKAR BEIK.- On n'a pas besoin de passeport.

KARAMALI.- Ah non! Je ne quitte pas la maison sans passeport. Je suis allé une fois à Saliân; un soldat russe m'a tellement battu que je n'ai pas encore oublié la douleur.

ASKAR BEIK.- Ne crains rien; personne ne sera informé de notre départ.

KARAMALI.- À vrai dire, mon engagement finit dans quelques jours et je veux aller travailler chez quelqu'un d'autre. Hadji ne me paie pas beaucoup. Non, je ne pars pas pour Tabriz.

ASKAR BEIK.- Viens avec nous quand même. Et tu auras droit à une pièce de tissus.

KARAMALI.- Soit.

HADJI GARA.- Allez, en route!

Tout le monde sort; Tokzaban entre.

Scène 8

TOKZABAN.- Malheur à moi. Ils ont entraîné mon mari dans un trafic de marchandises interdites. S'il meurt, mes enfants seront orphelins. Mon Dieu!

Elle tape sur ses genoux. Le rideau tombe.

ACTE III

Scène I

La scène est au bord de la rivière Arasse. Les trois hommes et Hadji Gara ont acheté les marchandises et maintenant, ils sont de retour.

HEIDAR BEIK.- Ce n'est pas le moment de passer par ici. Il faut descendre plus bas et faire du tapage pour rassembler les soldats. Ensuite, on reviendra ici pour traverser la rivière.

ASKAR BEIK.- Il y a du brouillard et tous les soldats sont sous des abris. Nous pouvons passer par ici.

HEIDAR BEIK.- Impossible. Les soldats montent la garde jour et nuit.

HADJI GARA.- Heidar Beik a raison. Ce n'est pas prudent de passer.

SAFAR BEIK.- Alors, descendons pour faire du tapage. Hadji, reste auprès des marchandises.

Les trois hommes descendent. Après un certain temps, on entend un tapage et les soldats courent vers le vacarme.

Scène 2

1^{er} SOLDAT.- Ah les maudits! Ce sont des voleurs à coup sûr.

2^{ème} SOLDAT.- Je crois que ce sont des contrebandiers.

Le bruit s'apaise et les hommes reviennent vers Hadji Gara.

Scène 3

HEIDAR BEIK.- Dépêchez-vous. Jetez-vous à l'eau. On n'a plus de temps.

Tout le monde se jette à l'eau. Le cheval de Hadji Gara trébuche et fait tomber son cavalier. Hadji Gara saisit la branche d'un saule et se met à crier:

HADJI GARA.- Au secours, Heidar Beik, au secours. Askar Beik à l'aide. Safar Beik, j'étouffe.

HEIDAR BEIK.- Où es-tu Hadji?

HADJI GARA.- Je suis accroché à une branche.

HEIDAR BEIK.- C'est trop profond! Impossible de te sauver.

BADAL.- Ah! Dépêchez-vous! Sauvez mon père de l'eau.

KARAMALI.- Laisse-le mourir. Tu hériteras ses biens.

ASKAR BEIK.- Ne dis pas de bêtises. Donne-moi la corde.

Karamali lui donne la corde.

HEIDAR BEIK.- Hadji, accroche-toi à la corde.

HADJI GARA.- Je ne peux pas la prendre; si je lâche la branche, le courant m'entraînera. Passez la corde autour de ma taille.

Heidar Beik noue la corde et la jette autour du cou d'Hadji. Ce dernier arrive enfin, à demi étouffé, à la berge.

HADJI GARA.- Maudit soit celui qui m'a éloigné de ma boutique!

HEIDAR BEIK.- Ne te fatigue pas Hadji, le voyage a des avantages et des désavantages. On n'a pas le temps d'en discuter. Sauvons-nous!

Ils disparaissent du rivage. Arrivent dix Arméniens armés.

Scène 4

OHAN, le chef.- Chiram Serkis, Chiram Gharapet, Chiram Ghahréman, passez devant, armes au poing. Au signal, tirez. Si nous restons groupés, nous pourrions résister à cent personnes. Et vous, les autres, restez derrière nous; n'ayez pas peur. Dieu me garde, dès qu'ils nous verront, ils abandonneront leurs marchandises et s'enfuiront.

SERKIS.- Chef, de quel côté viennent-ils?

OHAN.- De l'arrière. Le messenger m'a renseigné. Ils n'ont pas d'autre passage.

SERKIS.- Chef, vous saisissez toutes les marchandises?

OHAN.- Dieu sait que je prendrai même leur besace.

SERKIS.- Ah chef! Les voilà. Mais il y a un jeune homme armé qui marche devant. Mon Dieu, il est si effrayant! C'est comme s'il avait les yeux pleins de sang.

OHAN.- Ah vraiment?

SERKIS.- Oui, par Dieu!

OHAN.- Jure-le.

SERKIS.- Je le jure sur ta vie! C'est un Lor³ qui a le visage de l'Ange de la mort.

OHAN.- Il est armé vraiment?

SERKIS.- Je le jure.

OHAN.- Combien sont-ils?

SERKIS.- Je crois qu'ils sont trois.

OHAN.- Je n'ai peur de personne. Laisse-les approcher. Mais nous, nous allons reculer un peu; c'est mieux.

Ils reculent un peu. Et les marchands arrivent.

Sène 5

HEIDAR BEIK.- Ô cavaliers! Pourquoi barrez-vous le passage? Écartez-vous.

OHAN.- Pourquoi devons-nous nous écarter? Qui es-tu?

HEIDAR BEIK.- Es-tu un garde-barrière? Pourquoi as-tu fermé le chemin? Tu

veux que je t'ouvre le ventre? Askar Beik, Safar Beik, que faites-vous? Tuez-les!

Ohan et ses gens s'écartent.

OHAN.- Ah, bonhomme! Tu as perdu la tête. Seriez-vous prêts à verser le sang des gens innocents? Mais, mon cher! Vous ne pouvez pas nous tuer.

HEIDAR BEIK.- Quel courage! Préparez-vous à mourir.

Il arme son fusil.

OHAN.- Ah! Calme-toi. On s'en va. Poursuis ton chemin.

HEIDAR BEIK.- Non. Impossible. Je dois te tuer.

OHAN.- Mais nous sommes les messagers du commandant. Si tu nous tues, que lui diras-tu?

HEIDAR BEIK.- On trouvera une explication. Il se croit dans la salle d'interrogatoire de l'armée russe! Écartez-vous, sinon je tire.

OHAN.- On y va, on y va. Serkis, Ghahréman, reculez, reculez. Ils sentent le sang.

SERKIS.- Ah chef! Devons-nous battre en retraite? Que dire à Movarav?

OHAN.- Ne vois-tu pas que ce sont des brigands? Il ne ressemblent pas aux contrebandiers. Le messenger s'est trompé.

SERKIS.- Ah chef! Que dirons-nous à Movarav, s'il nous demande qui nous avons rencontré?

OHAN.- Nous dirons que nous n'avons pas vu de contrebandiers! Non, jamais!

SERKIS.- Alors, devons-nous dire que c'étaient des brigands?

OHAN.- Ah, imbécile! Tu ne diras rien!

GHARAPET.- Non, nous dirons que nous avons rencontré des brigands, mais que, comme ils étaient nombreux, nous n'avons pas pu les arrêter.

OHAN.- D'accord! Nous y penserons plus tard.

SERKIS.- Alors, laissez-moi leur demander s'ils sont des contrebandiers ou non.

HEIDAR BEIK.- Ah, l'Arménien! Tu es revenu! Par Dieu, l'heure de ta mort est arrivée! Je vais tous vous tuer!

Il avance. Serkis s'enfuit en laissant tomber son chapeau.

OHAN, *désemparé*.- Ah, Serkis, reviens!

SERKIS.- Chef! J'ai perdu mon chapeau. Il faut que je le retrouve.

OHAN, *hors de lui*.- Reviens! Tant pis pour le chapeau! Ils vont te tuer.

Serkis s'enfuit.

HEIDAR BEIK, *criant*.- Allez vous-en.

Les Arméniens disparaissent rapidement.

Scène 6

HADJI GARA.- Oh mon Dieu! Pourquoi avez-vous laissé ces Arméniens

s'enfuir? Pourquoi ne les avez-vous pas tués?

HEIDAR BEIK.- Pourquoi les tuer, Hadji?

HADJI GARA.- Parce qu'ils vont aller prévenir les soldats.

HEIDAR BEIK.- Pourquoi avertiraient-ils les soldats?

HADJI GARA.- Vous ne le connaissez pas! Ils sont très rusés.

HEIDAR BEIK.- Je t'assure que tu ne perdras rien dans ce voyage.

HADJI GARA.- Qu'est-ce que vous dites? Je ne parle pas de ce voyage, en particulier. Il faut punir ces gens. Dorénavant, je ne renoncerai pas à ces voyages avantageux. C'est parce que j'avais confiance en vous, que je ne leur ai pas montré mon poing.

ASKAR BEIK.- Tu leur montreras ta force la prochaine fois.

HADJI GARA.- Bon. Mettez-vous en route. Il n'y a plus de temps à perdre. Il faut arriver ce soir au marché de Ghargha. Je vous confie mon fils Badal, et je vais avec Karamali à Aghtcheh Badie vendre les marchandises.

HEIDAR BEIK.- Peux-tu y aller seul?

HADJI GARA.- Là-bas, il n'y a pas de soldats?

HEIDAR BEIK.- Il n'y pas de soldats, mais l'huissier Movarav est là.

HADJI GARA.- Ah, je désire rencontrer Movarav pour me venger.

HEIDAR BEIK.- Bravo! Quelle intelligence!

HADJI GARA.- Si je rencontre les huissiers, je leur frotterai tellement les oreilles qu'ils ne l'oublieront pas jusqu'à la Résurrection!

HEIDAR BEIK.- Nous sommes curieux de te voir à l'oeuvre!

Ils poursuivent leur chemin. Le rideau tombe.

ACTE IV

Scène 1

La scène se passe dans la vallée de Khounachine. Il y a un beau clair de lune. Deux Arméniens, le premier sur un âne, l'autre à pied, entrent.

ARAKIL.- Meguerdich, cette année la récolte est abondante.

MEGUERDICH.- Plût à Dieu. Il y a trois ans que les sauterelles la saccage. Mais cette année, on va être dédommagé.

ARAKIL.- Que Dieu bénisse l'agriculture! Il n'y a rien de mieux que ce métier.

MEGUERDICH.- J'entends le galop d'un cheval. Arrêtons-nous pour voir qui est là!

Ils s'arrêtent. Hadji Gara apparaît.

Scène 2

KARAMALI, à Hadji Gara.- Maître! Nous sommes perdus. Deux hommes nous barrent la route. Ne t'avais-je pas dit de rester avec tes amis? Ta cupidité t'a poussé à t'en séparer. Va donc. Qu'importe maintenant que tu sois le seul à pouvoir vendre la marchandise! Ces hommes vont te la prendre maintenant.

HADJI GARA.- Pourquoi dis-tu ces bêtises? Qui veut voler mes biens?

KARAMALI.- Ces gens là. Avance pour mieux les voir. Ce sont sans doute les huissiers de Movarav. Dis-moi, que vas-tu faire maintenant? Comment vas-tu protéger tes marchandises?

HADJI GARA.- Dieu sait que je ne leur donnerais même pas un cure-dents pour nettoyer leurs dents. Toi, reste auprès des marchandises, je vais voir ce qu'ils veulent.

KARAMALI.- Je suis cloué aux marchandises. Il faudra qu'ils me tuent pour les avoir. Sois sans crainte.

HADJI GARA.- Bravo!

Il prend le fusil et barre le passage aux Arméniens.

Scène 3

HADJI GARA.- Au service de qui êtes-vous? Répondez-moi vite, sinon je tire!

MEGUERDICH.- Mais pourquoi voulez-vous tirer? Nous n'avons rien fait; nous sommes des voyageurs en chemin.

HADJI GARA.- Ne radote pas. Dis-moi la vérité. Qui êtes-vous? Que faites-vous ici en pleine nuit?

MEGUERDICH.- Nous sommes des paysans. Nous avons fini le moissonnage, et nous retournons chez nous.

HADJI GARA.- Vous croyez me tromper? Je sais qui vous êtes. Tant que je ne vous aurai pas rendu boiteux, le désordre régnera dans la ville.

MEGUERDICH, *étonné*.- Mon Dieu, Arakil, qu'est-ce qu'il dit?

ARAKIL.- Demande-lui ce qu'il veut de nous.

MEGUERDICH.- Mon frère! Nous sommes fermiers du roi. Nous ne sommes ni des brigands, ni des voleurs.

HADJI GARA.- Je connais vos frasques. Si vous êtes des honnêtes gens, qu'est-ce que vous faites ici, à cette heure-ci? Vous songez toujours à nuire et à ruiner les gens. Jetez vos armes sinon je tire!

MEGUERDICH.- Ah mon vieux! Mais où sont nos armes? Nous avons seulement ces deux faux. Si vous avez l'intention de nous détrousser, dites-le.

HADJI GARA.- Je ne suis pas un voleur. Je tue des gens cupides comme vous!

ARAKIL.- Quel genre de voleur est-ce là? Je ne comprends rien à ce qu'il dit.

MEGUERDICH.- Moi non plus; tâchons de savoir ce qu'il a à dire. (*Se tournant vers Hadji Gara*) Mon frère! Nous sommes les paysans du roi. Nous payons la taxe. Nous aidons les gens tant que nous pouvons. Cet hiver, nous avons prêté des céréales à nos voisins. Nous ne sommes pas des exploiters!

HADJI GARA.- Jetez vos armes, vous dis-je, sinon je tire.

Les Arméniens s'inquiètent:

MEGUERDICH.- Ah, frère! Je le jure devant Dieu. Nous n'avons pas d'armes.

Mais enfin de quoi nous accuses-tu?

HADJI GARA.- Vous ne pouviez pas choisir un autre métier?

MEGUERDICH.- Mais est-ce que vous connaissez un meilleur métier que le nôtre?

HADJI GARA.- Tu vois comme il loue son métier! Les gens se donnent de la peine pour économiser un peu d'argent, et vous, vous vous en emparez sans scrupules? Est-ce que c'est bien?

MEGUERDICH.- Pour l'amour de Dieu, ne nous retiens pas plus longtemps! Laisse-nous partir. Mais, tu plaisantes peut-être?

HADJI GARA.- Si vous faites un seul pas, je vous tue. Ah, vous croyez que je plaisante? Jetez vos armes.

MEGUERDICH.- Arakil, que faire?

ARAKIL.- Je suis tout ébahi!

MEGUERDICH.- Mon cher, si tu ne nous permets pas avancer, alors laisse-nous reculer au moins.

HADJI GARA.- Jamais! Impossible. Vous voudriez aller informer le commandant?

MEGUERDICH.- Ah, mon père! Mais pour qui nous prends-tu?

HADJI GARA.- Je vous prends pour des voleurs, des brigands, des tyrans et des escrocs.

MEGUERDICH.- Et toi-même, qui es-tu?

HADJI GARA.- Vous savez bien qui je suis. Si vous ne le saviez pas, vous ne m'auriez pas barré le chemin.

MEGUERDICH.- Par Dieu, nous nous repentons d'avoir choisi ce chemin. Nous ne te connaissons pas et nous ne comprenons rien à tout cela.

HADJI GARA.- Tout ça, ce sont des mots. Obéissez: jetez vos armes!

MEGUERDICH.- Qu'est-ce qu'il faut faire, Arakil? (*À Hadji Gara*) À part ces deux faux, nous n'avons rien. Les voilà!

Ils jettent les faux.

HADJI GARA.- Jetez vos fusils et vos sabres, sinon je vais tirer.

ARAKIL.- Si tu ne nous crois pas, fais ce que tu veux.

HADJI GARA.- Bien. Vous allez voir ce que je vais faire.

Il tire par-dessus leur tête. L'âne se cabre et Arakil tombe par terre.

HADJI GARA, *criant*.- Ne bougez pas. Ne bougez pas, sinon je tire!

Les pauvres Arméniens restent immobiles de peur. Un d'eux est tombé par terre, l'autre est figé.

MEGUERDICH.- Mais pourquoi nous tuer sans raison?

HADJI GARA.- Ne bougez plus. (À Karamali) Sauve-toi vite pendant que je les retiens.

KARAMALI.- Par en avant ou par en arrière?

HADJI GARA.- Ah idiot! Pourquoi par derrière? Tu veux retourner au bord de la rivière? Sauve-toi vite.

KARAMALI.- Avec les marchandises?

HADJI GARA.- Imbécile. Mais bien sûr, avec les marchandises!

KARAMALI.- Je me disais aussi...

Il tire le cheval et disparaît dans la nuit. À ce moment Arakil veut se lever.

HADJI GARA, *criant*.- Holà! Ne bouge pas ou je te tue!

Arakil se rassoit. À ce moment entrent l'huissier Movarav avec son groupe.

Scène 4

CHEF KHALIL.- Ah monsieur! Ils sont ici. Je les ai trouvés.

MEGUERDICH.- À l'aide!

ARAKIL, *se dressant*.- Cher monsieur, au secours! Sauvez-moi!

HADJI GARA.- Ah! Dieu vous bénisse! Venez! Venez arrêter ces voleurs. Je veux poursuivre ma route.

Movarav et sa troupe les entourent.

MOVARAV.- Ah, les bâtards! Où vouliez-vous vous enfuir? Chef Khalil, retiens-les.

CHEF KHALIL, *s'approchant des Arméniens*.- Je jure que si vous bougez, je vous tuerai. Jetez vos armes.

MEGUERDICH.- Mais nous ne sommes pas des voleurs! C'est cet homme qui nous a barré la route.

CHEF KHALIL, *à Hadji Gara*.- Ne bouge pas; jette ton arme.

HADJI GARA.- Ah mon frère! J'étais en train de passer tranquillement. Ces hommes m'ont barré le chemin. Ils voulaient me détrousser. Je les ai tenus en respect jusqu'à maintenant.

MOVARAV.- Chef Khalil, désarme tout le monde. Après, nous tirerons l'affaire au clair.

MEGUERDICH.- Nous n'avons pas d'armes. Approchez-vous pour mieux voir.

CHEF KHALIL, *à Hadji Gara*.- Movarav t'ordonne de jeter ton fusil.

HADJI GARA.- Ah! Movarav est ici? D'accord, voici mon fusil. J'offre mon âme et mes biens à Movarav. Mais eux, ce sont des menteurs. Ils ont caché leurs armes. MOVARAV, *s'approchant de Hadji Gara*.- Il y a trois jours que je te cherche. Chef Khalil, mets-lui les menottes.

HADJI GARA.- Mais je suis innocent!

MOVARAV.- Dis-nous les noms de tes complices, sinon on va te pendre.

HADJI GARA.- Pourquoi me pendre? On pend les voleurs et les brigands. Je ne suis ni voleur, ni brigand.

MOVARAV.- Comment tu n'es pas un voleur? N'as-tu pas détroussé avec tes amis les Arméniens d'Éclisse? N'as-tu pas volé leurs soies?

HADJI GARA.- Ah mon cher! Je ne suis qu'un pauvre marchand. Je suis incapable de voler.

MOVARAV.- Alors que fais-tu ici, armé, en pleine nuit? Est-ce qu'un homme honnête court la montagne à cette heure-ci? Soldats! Surveillez-le; je vais voir les autres.

MOVARAV, *aux Arméniens*. - Que faites-vous ici?

MEGUERDICH.- Ah seigneur! Nous sommes des paysans. Nous avons fini le moissonnage et nous rentrions à la maison quand cet homme nous a retenus.

MOVARAV, *à Hadji Gara*. - Tu les as retenus ici?

HADJI GARA.- Moi, je les ai retenus? Ils mentent. Que Dieu ruine leur foyer! Ils ont barré mon chemin.

MEGUERDICH.- Je jure par Dieu qu'il ment. Il voulait nous détrousser.

HADJI GARA.- Monsieur! Ils sont très rusés. Ne les croyez pas. Ils disaient

qu'ils étaient vos gardes.

MEGUERDICH.- Monsieur, il ment. Il avait un complice. Il s'est enfui.

MOVARAV.- Chef Khalil, viens voir qui est-ce qui dit la vérité. Pas même le diable ne pourrait y comprendre quelque chose. Emmène tous les trois. Demain le commandant les interrogera.

HADJI GARA, *pleurant*.- Que Dieu te maudisse, toi qui m'a ruiné. Que tu meures incroyant, toi qui m'a exposé au danger. Moi, qui ai toujours eu peur des interrogatoires, je vais devoir répondre à leurs questions imbéciles!

UN DES ARMÉNIENS.- Aïe, malheur sur toi, toi qui nous as rendus malheureux. Les interrogatoires des Russes ne finiront pas de sitôt. Ah! aïe, aïe, aïe! Qui va battre nos blés? Qu'arrivera-t-il à nos récoltes?

CHEF KHALIL.- Silence. En route.

Ils disparaissent. Le rideau tombe.

ACTE V**Scène I**

La scène est au village. Heidar Beik, marié depuis la veille, est assis dans la tonnelle. Les jeunes jouent du tambour, chantent et dansent.

HEIDAR BEIK.- Dieu merci! Il me semble rêver? Ne suis-je devant ma femme, Sona Khanom. J'ai passé deux ans de ma vie loin d'elle et maintenant, je suis de nouveau aux côtés de mon amour. Comment pourrai-je remercier Dieu?

SONA KHANOM.- Heidar Beik, pour l'amour de Dieu, ne me quitte plus jamais. Je ne le supporterai pas. Si on t'arrête, je ne pourrai plus vivre.

HEIDAR BEIK.- Rassure-toi. Je ne volerai plus. Je vais gagner autrement de l'argent.

SONA KHANOM.- Comment?

HEIDAR BEIK.- En vendant des marchandises européennes. Tu le sais, il y a vingt-cinq jours que nous sommes allés en chercher. Nous les avons enfin vendues; nous avons pris le bénéfice et nous avons donné le reste au fils d'Hadji Gara. Mes amis m'ont offert leur part pour payer les frais de notre mariage. Et si je t'écoutais, je devrais m'enfuir!

SONA KHANOM.- Mais n'est-ce pas interdit?

HEIDAR BEIK.- Bien sûr, mais seulement pour les incapables. Qui oserait s'en prendre à moi?

SONA KHANOM.- Pitié! Ce métier est trop dangereux. Je vais dire à Hadji Gara qu'il ne vous prête plus d'argent. Quand j'y pense, je tremble de peur.

HEIDAR BEIK.- Ne tremble pas. Ah ma chère Sona! Mon trésor! Mon amour; (*embrassant plusieurs fois le cou de sa femme*) Que dois-je faire alors, mon amour? Comment gagner de l'argent pour vivre?

SONA KHANOM, *pleurant*.- Abandonne ce travail. Je n'en veux pas. On peut vivre un an avec ma dot; ensuite, si tu ne trouves pas un bon métier, tu feras ce que tu voudras.

HEIDAR BEIK.- Alors, laisse-moi partir une dernière fois pour payer ma dette.

SONA KHANOM.- Jamais. C'est impossible.

HEIDAR BEIK.- Mais j'ai promis à mes amis! Si je ne pars pas, ils voudront leur argent et vite.

SONA KHANOM.- Ne t'inquiète pas; je dirai à mon père de les faire taire.

HEIDAR BEIK.- Je ne sais pas pourquoi tu es si méfiante.

SONA KHANOM.- C'est plus fort que moi; je tremble de peur. Je ne veux pas qu'on me prive de toi.

À ce moment, Tokzaban, la femme d'Hadji Gara, entre.

Scène 2

TOKZABAN.- Ah, mon cher! Qu'as-tu fais de mon mari? Que lui est-il arrivé?

Vous, vous êtes revenus, mais personne ne l'a revu, ni lui, ni son valet.

HEIDAR BEIK.-Ah! Il n'est pas encore arrivé?

TOKZABAN.- Non. Mais enfin, pourquoi avez-vous trompé mon homme et l'avez-vous égaré? Vous ne l'avez pas tué?

HEIDAR BEIK.- N'aie pas peur. Il s'est sans doute perdu dans quelque village. Il va revenir. Il va arriver. N'aie pas peur.

TOKZABAN.- Il n'est pas homme à se perdre. Si ce n'était que de lui, il serait déjà rentré. Rends-moi mon mari?

HEIDAR BEIK.- Pourquoi s'en prendre à nous? Ton mari n'est pas un enfant qu'on dupe. Nous lui avons proposé un marché et il a accepté. Nous sommes restés à ses côtés au long du chemin. Quand il est arrivé au village, il nous a quitté. Que pouvons-nous faire de plus? Ne m'importune plus, et sors d'ici tout de suite.

TOKZABAN.- Je vais me plaindre à Movarav.

À ce moment, on entend un grand bruit. Movarav, le commandant et les soldats

apparaissent.

Scène 3

MOVARAV.- Que personne ne bouge!

HEIDAR BEIK.- Pourquoi? Il n'y a pas de coupable ici.

MOVARAV.- Coupable ou non, le commandant veut voir Heidar Beik.

HEIDAR BEIK.- Je suis Heidar Beik.

LE COMMANDANT, *s'approchant*.- Heidar Beik, tu n'as pas écouté mes conseils; tu dois maintenant m'accompagner à la citadelle.

Sona khanom se met à trembler et à pleurer.

HEIDAR BEIK.- Vous m'avez ordonné de ne plus voler. Si je vous ai désobéi, vous pourrez me tuer.

LE COMMANDANT.- Oui, tu ne m'as pas écouté. La semaine dernière, tu as détroussé les Arméniens d'Éclisse et tu as volé leurs soies. Les faits sont connus.

Mieux vaut reconnaître les faits et donner les noms de tes complices.

HEIDAR BEIK.- Commandant, vous dites que les faits sont connus. Mais je n'ai détroussé personne. Trouvez un seul témoin, et je me rends.

LE COMMANDANT.- Chef Khalil, appelle les Arméniens!

Chef Khalil fait entrer le Chef Ohan et sa troupe.

Scène 4

LE COMMANDANT, à *Ohan*.- Reconnaissez-vous le voleur?

HEIDAR BEIK.- Commandant, vous croyez cet escroc?

OHAN.- Je ne suis pas un escroc. Il y a plus de vingt ans que je suis le serviteur des nobles du pays. J'ai vingt certificats. Les voici!

Il montre les papiers.

LE COMMANDANT.- Je n'ai pas le temps de les lire maintenant. Raconte-moi ce que tu as vu.

OHAN.- C'était bien lui avec vingt autres cavaliers armés. Ils ont voulu nous fusiller. Nous n'étions que dix, sinon nous les aurions capturés. Après nous, ils ont détroussé les Arméniens d'Éclisse.

HEIDAR BEIK.- C'est une calomnie. Il ment.

LE COMMANDANT.- Les Tatars sont tous des menteurs. A toi non plus, on ne peut pas faire confiance. On a arrêté un autre homme pour avoir tenté de détrousser les Arméniens. Voilà qu'il prétend que c'était lui que les Arméniens voulaient détrousser.

HEIDAR BEIK.- Je connais tout le monde à Gharabagh. Montrez-le moi et je pourrai vous dire s'il ment ou non.

LE COMMANDANT.- Chef Khalil, fais entrer cet homme.

Chef Khalil fait entrer Hadji Gara.

Scène 5

LE COMMANDANT.- Alors, qui est-ce?

HEIDAR BEIK.- Je le connais. Je jure qu'il n'est pas un voleur. Ce sont les Arméniens qui mentent.

LE COMMANDANT.- Chef Khalil, fais entrer les Arméniens.

Chef Khalil fait entrer les Arméniens.

Scène 6

LE COMMANDANT.- Tu vois, Heidar Beik, je ne peux pas avoir confiance en toi. À ton avis, est-ce que ces Arméniens sont des voleurs?

HEIDAR BEIK.- Non. Ces hommes non plus ne mentent pas.

LE COMMANDANT, *en colère*.- On dirait que tout le monde ment ici. Et bien, je vais arrêter tout le monde, et, toi aussi, tu dois m'accompagner à la citadelle.

HEIDAR BEIK.- Je vous suis.

Sona Khanom se met à trembler.

LE COMMANDANT, à *Hadji Gara*.- Alors, dis-moi, pourquoi as-tu agressé ces

Arméniens?

HADJI GARA.- Ah, cher monsieur! Ce sont eux qui m'avaient agressé. Moi, je suis un marchand et j'ai servi plusieurs fois le roi.

LE COMMANDANT.- Comment tu as servi le roi?

HADJI GARA.- Il y a 15 ans que je paie 50 tomans par année à la douane royale.

LE COMMANDANT.- Ah oui? Tu l'as beaucoup servi! Ne dis pas de bêtises, dis-moi pourquoi tu as agressé ces Arméniens!

HADJI GARA.- Mais ce sont eux qui m'avaient retenu!

MEGUERDICH.- Il ment. Il voulait nous détrousser.

A ce moment arrive un messenger.

Scène 7

LE MESSENGER.- Movarav m'a envoyé pour vous dire qu'on a arrêté le voleur des Arméniens d'Éclisse et on a récupéré les soies. On a aussi arrêté un contrebandier; il est là.

A cette parole, Hadji Gara pâlit.

LE COMMANDANT.- Où est-il? Faites-le entrer.

Le messenger sort.

Scène 8

HEIDAR BEIK.- Commandant, vous voyez bien maintenant que je ne suis pas voleur.

OHAN.- Mais ces voleurs pourraient bien être les complices de Heidar Beik.

LE COMMANDANT.- C'est ce qu'on va vérifier.

A ce moment, le messenger fait entrer Karamali. Hadji Gara s'évanouit en le voyant.

Scène 9

LE COMMANDANT, *surpris*.- Que se passe-t-il? Pourquoi s'est-il évanoui?

Movarav verse de l'eau sur le visage de Hadji Gara, Heidar Beik et Chef Khalil massent ses bras. Hadji Gara ouvre les yeux.

LE COMMANDANT.- Bonhomme! Pourquoi t'es-tu évanoui?

Hadji Gara ne peut pas répondre.

LE COMMANDANT, *à Karamali*.- Si tu dis la vérité, je te relâcherai. Pourquoi en te voyant, cet homme s'est-il évanoui?

KARAMALI.- Je ne sais pas, monsieur.

LE COMMANDANT.- Quand et avec qui es-tu allé chercher des marchandises interdites?

KARAMALI.- Jamais je ne suis allé chercher des marchandises interdites.

LE COMMANDANT.- Qu'est-ce que tu dis? On t'a arrêté avec des marchandises de contrebande. Pourquoi le nier?

KARAMALI.- Je ne sais pas.

LE COMMANDANT.- Alors à qui appartiennent ces marchandises?

KARAMALI.- Je ne sais pas.

LE COMMANDANT.- Tu ne conduisais pas un cheval chargé de marchandises?

KARAMALI.- Si monsieur.

LE COMMANDANT.- Alors qui a chargé le cheval?

KARAMALI.- Le diable peut-être. Je ne suis pas au courant.

LE COMMANDANT.- Mon cher! Je connais le diable mieux que toi. Il fait beaucoup de choses, mais il n'est pas contrebandier. Dis-moi la vérité, sinon tu seras puni.

HEIDAR BEIK.- Vous permettez monsieur?

COMMANDANT.- Parle.

HEIDAR BEIK.- J'avoue ma faute. J'ai emmené cet homme et mes deux amis chercher des marchandises européennes. Il s'est évanoui quand il a compris que vous aviez arrêté son valet et saisi ses biens. Ce n'est que par peur qu'il a retenu

ces Arméniens.

LE COMMANDANT.- Je comprends tout. Comment s'appellent tes amis?

HEIDAR BEIK.- Askar Beik et Safar Beik.

LE COMMANDANT, à *Movarav*.- Va les chercher.

MOVARAV.- Oui, à l'instant.

Movarav envoie un messenger pour les arrêter.

LE COMMANDANT, à *Heidar Beik*.- Alors pourquoi dis-tu qu'Ohan ment?

HEIDAR BEIK.- Je dis qu'il ment, parce que, s'il est vrai que nous lui avons fait peur, ce n'est pas nous qui avons détroussé les Arméniens d'Éclisse.

Askar Beik et Safar Beik entrent.

Scène 10

LE COMMANDANT.- Ce sont tes amis?

HEIDAR BEIK.- Oui monsieur.

LE COMMANDANT.- Bien que tu n'aies pas commis de vol, tu as passé la frontière sans passeport. Aussi, je dois t'arrêter.

HEIDAR BEIK.- Vous en avez parfaitement le pouvoir.

A ces paroles, Sona Khanom court et supplie le commandant.

SONA KHANOM.- Ne l'emmenez pas, tuez-moi plutôt. Ne me privez pas de

mon maître.

LE COMMANDANT.-Qui est-ce?

HEIDAR BEIK.- Votre servante, monsieur! Je l'ai épousée hier. Elle est la cause de tous mes malheurs.

LE COMMANDANT.- Comment peut-elle en être la cause?

HEIDAR BEIK.- Nous nous aimions depuis longtemps. Mais, comme j'étais pauvre, nous ne pouvions pas nous marier; alors j'ai décidé de trouver un moyen. Je suis allé chercher des marchandises pour pouvoir l'épouser avec l'argent que je gagnerai.

SONA KHANOM.- Je vous supplie de rapporter cet aveu au roi. Il sera peut-être attendri. Je promets qu'il ne commettra plus de délits.

HEIDAR BEIK.- Monsieur, en retour, je ferai la guerre aux ennemis du roi.

LE COMMANDANT, à *Movarav*.- J'ai pitié d'eux, je ne peux pas les séparer.

Peut-on le mettre en liberté sous caution?

MOVARAV.- Oui, on le peut.

ASKAR BEIK.- Monsieur, nous aussi, nous sommes prêts à faire la guerre aux ennemis.

LE COMMANDANT, à *Movarav*.- Tu peux les délivrer.

MOVARAV.- Tout de suite.

TOKZABAN, *implorant le commandant*.- Pardonnez aussi à mon mari.

LE COMMANDANT, *à Hadji Gara*.- Bonhomme! Me promets-tu de ne plus acheter des marchandises interdites?

HADJI GARA.- Oui, monsieur. Que Dieu vous bénisse.

LE COMMANDANT, *à Movarav*.- Délivre celui-ci aussi sous caution.

HADJI GARA.- Et mes marchandises?

LE COMMANDANT.- Sur ce point, attends un peu.

HADJI GARA.- Sans elles, je mourrai.

LE COMMANDANT.- Libre à toi! Meurs ou vis!

Chef Khalil délivre aussi le valet et les Arméniens.

LE COMMANDANT, *à Heidar Beik*.- Des gentilshommes comme vous ne doivent pas se déshonorer. Voler est un acte licite. Le gouvernement a également interdit les actes qui sont contre les intérêts du pays et du peuple. C'est pourquoi il a interdit le commerce des marchandises européennes. Toute personne qui contrevient à cette interdiction désobéit au roi et à l'État, et toute personne qui n'obéit pas au roi désobéit à Dieu et à son prophète, car l'ordre de Dieu, la sentence du prophète et le décret du roi sont les piliers de la prospérité du peuple et du progrès du pays. Celui qui désobéit à Dieu subira la peine éternelle et celui qui désobéit au roi subira un châtiment terrestre, et

celui qui n'obéit pas aux ordres du prophète sera déshonoré dans les deux mondes. Celui qui obéit à Dieu ira au paradis; celui qui obéit au roi aura les grâces royales et celui qui obéit au prophète goûtera aux plaisirs de l'autre monde et s'assurera du respect ici-bas. Le gouvernement a pitié de vous et pardonne à votre ignorance, mais vous devez être sages. Désormais, il faut que vous soyez les fidèles sujets du gouvernement. Il faut lutter contre la corruption pour être heureux.

LES TROIS HOMMES.- Oui monsieur, on accepte votre conseil.

LE COMMANDANT, *prenant la main de Sona Khanom*.- Tu vois, grâce à toi et à tes larmes, je ne vous ai pas séparés. Dorénavant, tu dois garder les yeux ouverts pourqu'il ne commette plus de faute.

SONA KHANOM.- Oui, Commandant. Je vous le promets.

COMMANDANT.- Je suis très content. Ta promesse est plus valable qu'une caution. Au revoir.

Il veut partir.

HADJI GARA.- Monsieur le Commandant, les soldats de Movarav m'ont pris une demi Abassi. Ordonnez-leur de me la rendre.

COMMANDANT, *à Movarav*.- Ordonnez-leur de rendre cet argent. Les soldats doivent cesser ces vilaines pratiques. Jusqu'à quand seront-ils aussi mal éduqués

et malhonnêtes? C'est un déshonneur pour le gouvernement. C'est une tache à votre réputation et à la mienne.

HADJI GARA.- Que Dieu vous protège. Je n'oublierai jamais votre bienveillance.

Le Commandant s'éloigne accompagné de ses gens. Le rideau tombe.

NOTES

1. Ancienne monnaie, équivalent de 20 dinars, 1/5 de rial.
2. Équivalent d'un sou.
3. Un originaire de Lorestan.

BIBLIOGRAPHIE

I- OEUVRES D'AKHOUND ZADEH

AKHOUND ZADEH, Mirza Fathali, *Alef bayé Djadid va Maktoubat*, (*Le Nouvel alphabet et les Écrits*), Bakou, 1963.

AKHOUND ZADEH, *Tamcilat*, traduit de turc en persan par M.G. Gharatchédaghi, Téhéran, Kharazmi, 1977.

AKHOUND ZADEH, Mirza Fathali, *Trois Comédies traduites du dialecte turc Azeri, avec un glossaire et des notes par C. Barbier de Meynard, et S. Guyard*, Paris, Imprimerie Nationale, 1886.

II- OUVRAGES SUR AKHOUND ZADEH

ADAMIAT, Fereidoun, *Andichehaye Mirza Fathali Akhound Zadeh* (*Les Pensées de Mirza Fathali Akhound Zadeh*), Téhéran, Kharazmi, 1970.

CILLIÈRE, Alphonse, *Les Deux Comédies turques de Mirza Feth-Ali-Akhond Zadé*, Paris, Ernest Leroux, 1888.

III- OEUVRES DES AUTRES AUTEURS DU CORPUS

ÉTÉMADOSSALTANEH, M.H.K., *Rouznameh Khatérat*, (*Journal de souvenirs*), Téhéran, Amir Kabir, 1971.

TABRIZI, Mirza Aqa, *Némayechnaméhaye Mirza Aqa Tabrizi*, (*Les Pièces de théâtre de Mirza Aqa Tabrizi*), Téhéran, Tahouri, 1975.

IV- OEUVRES DE MOLÈRE

MOLIÈRE, *Théâtre complet*, Paris, Brodard et Taupin, 1964.

V- ÉTUDES SUR MOLIERE

OUVRAGES

BRAY, René, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

COLLINET, Jean-Pierre, *Lecture de Molière*, Paris, Librairie Armand Colin, 1974.

COPEAU, Jacques, *Molière*, Paris, Gallimard, 1976.

COUPRIE, Alain, *Molière*, Paris, Armand Colin, 1992.

FORESTIER, Georges, *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990.

GUICHARNAUD, Jacques, *Molière, une aventure théâtrale*, Paris, Gallimard, 1963.

JAJINSKI, *Molière et le Misanthrope*, Paris, Nizet, 1970.

JURGENS, M., *Cent Ans de recherches sur Molière*, Paris, SEVPEN, 1963.

LAFON, Dominique, *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

TRUCHET, Jacques, *Thématique de Molière*, Paris, SEDES, 1985.

ARTICLES

BOLADJIEV, G. N., «Tartuffe sur la scène soviétique», dans *Europe, revue littéraire mensuelle*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1961.

DONTCHEV, Nicola, «Molière en Bulgarie», dans *Europe, revue littéraire mensuelle*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1961.

GINESTIER, Paul, «Molière s'engage et nous engage», dans *Valeur actuelle du théâtre classique*, Paris, Bordas, 1975.

VI- ÉTUDES RELATIVES AU THÉÂTRE IRANIEN

OUVRAGES

BAYZAYI, Bahram, *Némayech dar Iran (Le Théâtre en Iran)*, Téhéran, Kavian, 1965.

BRICTEUX, A., *Les Comédies de Melkum Khan*, Paris, Droz. 1933.

CHODZKO, Alexandre, *Le Théâtre persan*, Paris, Ernest Leroux, 1878.

DJENNATI ATAI, A., *Bonyadé Némayech dar Iran (Essai sur les origines du théâtre persan)*, Téhéran, Ebné Sina, 1955.

EMAMI, Iradj, *The Evolution of Traditional Theater and the Developpment of Modern Theater in Iran*, Scotland, University of Edinburg, 1987.

GHANOONPARVAR, M.R., *In a Persian Mirror: Images of the West and Westerners in Iranian Fiction*, University of Texas Press. 1993.

KIANI, Radjab-Ali, *History of Theater and Drama in Iran: Western Influence*, 1985.

MALEK POUR, Jamchid, *Adabiaté Némayéchi dar Iran (La Littérature dramatique en Iran)*, 2 vol., Téhéran, Tous, 1985.

NASSIRIAN, Ali, *Bongahé Téatral (La Boutique théâtrale)*, Téhéran, Andicheh, 1978.

OSKOUI, Mostafa, *Pajouhéchi dar Tarikhé Téatré Iran (Recherche sur l'histoire du théâtre en Iran)*, Téhéran, Anahita, 1991.

REZVANI, Madjid, *Le Théâtre et la Danse en Iran*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1962.

ARTICLES

AFCHAR, Iradj, «Mirza habib Esfahani» dans *Revue Yaghma*, 3ème année, No 10, Téhéran, 1960.

GAFFARI, Farrokh, «Evolution of Rituals and Theater in Iran», dans *Iranian Studies*, New York, 1984.

KHAN MALEK SASSANI, Ahmad, «Mirza habib Esfahani», dans *Revue Yaghma*, Téhéran, 10ème année, 1967.

THALASSO, A., «Le Théâtre persan» dans *La Revue théâtrale*, Paris, 1905.

VII- ÉTUDES CONCERNANT L'HISTOIRE IRANIENNE

ADAMIAT, Fereidoun, *Idéologie Néhzaté Machroutiat (Idéologie du mouvement de la Révolution constitutionnelle)*, Téhéran, Kharazmi, 1976.

ARIAN POUR, Yahya, *Az Saba ta Nima (De Saba à Nima)*, 2 vols., Téhéran, Zavar, 1993.

BENCHENEB, RACHID, AND, M. Et DE BRUIJN, *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.

BROWN, E.G. *A Literay History of Persia*, Vol. IV, Londres, 1924.

GOBINEAU, Arthur, «Trois ans en Asie», dans *Gobineau, Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1983.

GOBINEAU, Arthur, *Les Religions et les Philosophies dans l'Asie centrale*, Paris, Didier, 1886.

HEKMAT, Ali Asghar, *Farhang (Culture)*, Iranchahr, publié sous le patronage de l'UNESCO à Téhéran, 1964, t. II.

MOSER, Henri, *À travers l'Asie centrale*, Paris, Plon, 1885.

NASSÉRÉDIN CHAH, *Safarnameh Nassérédin Chah*, (*Le Récit des voyages de Nassérédin Chah*), Téhéran, 1884.

NASSÉRÉDIN CHAH, *Vaghayé Mossaférat va Siahaté dovomé Faranguestan* (*Les Événements du deuxième voyage en Europe*), Bombaï, La Presse de l'État, 1881.

NASSÉRÉDIN CHAH, *Safarnameh Nassérédin Chah bé Farang, Safaré sévom* (*Troisième voyage de Nassérédin Chah en Europe*), éd. Par Saniodowleh, Téhéran, La Presse de l'État, 1884.

SIASSI, Ali Akbar, *La Perse au contact de l'Occident*, Paris, Ernest Leroux, 1931.

YASSAMI, Rachid, *Adabiaté Moasser* (*La Littérature contemporaine*), Téhéran, 1937.

VIII- ÉTUDES RELATIVES AU THÉÂTRE

BENCHENEB, Rachid, «L'Islam, spectacle populaire», dans *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965.

BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction*, Canada, Collection de l'Univers des Discours, Préambule, 1990.

CANOVA, Marie-Claude, *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

CORVIN, Michel, *Lire la comédie*, Paris, DUNOD, 1994.

COUPRIE, Alain, *Le Théâtre*, Paris, Nathan, 1995.

GIRARD, Gilles, OUELLET, Réal & RIGAULT, Claude, *L'Univers du théâtre*, Paris, PUF, 1978.

KOWZAN, Tadeusz, *La Sémiologie*, Paris, Nathan, 1992.

PIHLSTRÖN, Irène, *Le Médecin et la médecine dans le théâtre comique français au XVII^e siècle*, Stockholm, 1991.

REBELL, Hugues, *Victorien Sardou, le théâtre et l'époque*, Paris, Felix Juven, 1903.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1970.

SCRIBE, Eugène, «L'Ours et le Pacha», dans *Théâtre choisi*, Paris, Ch. Delagrave, 1911.

UBERSFELD, Anne, *Le Théâtre et la Cité*, Paris, AISS-IASPA, 1991.

VIGEANT, Louise, *La Lecture du spectacle théâtral*, Canada, Mondia, 1984.

MATLAW, R.E., *Belinsky, Chernyshevsky and Dobrolyubov*, New York, E.P. Dutton & Co. 1962.

IX- THÈSE

FARNOUD, Massoud, *Rapports entre l'Iran et l'Europe*, Picardie, Université de Picardie, 1982.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	4
 PREMIÈRE PARTIE AUX SOURCES DE LA «PÉRIODE MOLIERE» CONTEXTE ET CIRCONSTANCES	 14
I- Les origines d'une influence	15
1- La découverte de l'étranger: les voyages	16
2- Le rôle de l'éducation	24
 II- Le contexte esthétique : le théâtre traditionnel	 30
1- Le drame religieux : les origines et les tendances du Tazieh	30
1.1- La structure dramatique du Tazieh	33
1.2- Le Tazieh satirique	36
2- Le théâtre populaire	39
2.1- Katchal Pahlévan (les marionnettes)	39
2.2- Taghlid (la pantomime)	42
2.3- Le Tamacha ou Maréké (le spectacle - la farce)	46
2.4- Bazi Khial (le théâtre des ombres)	47
 III- Le théâtre dans la société, caractéristiques d'une pratique	 49
1- Le Tazieh	49
2- Le Théâtre populaire	51
3- Les pièces de Molière	52
 DEUXIÈME PARTIE LES AUTEURS DE LA «PÉRIODE MOLIERE»	 56
I- Présentation du corpus	57
 II- Les conditions d'existence des dramaturges iraniens	 60

III- Les raisons et les modalités de l'influence européenne	64
1- Le statut social et politique des auteurs iraniens	64
2- La carrière littéraire des dramaturges iraniens	69
IV- Les idées critiques des dramaturges iraniens	75
1- Les idées critiques d'Akhound Zadeh et son rôle dans le milieu littéraire de l'Iran	75
1.1- L'influence de Belinsky sur les idées critiques d'Akhound Zadeh	77
1.2- L'influence de Molière sur Akhound Zadeh	82
2- Les idées de Mirza Habib Esfahani sur le théâtre	85
3- L'influence d'Akhound Zadeh sur les auteurs iraniens	87
4- La postérité d'Akhound Zadeh à l'étranger	88
TROISIÈME PARTIE	
LA MESURE D'UNE INFLUENCE: ÉTUDE COMPARÉE DES OEUVRES DE MOLIÈRE ET D'AKHOUND ZADEH	96
I- La structure dramaturgique des oeuvres d'Akhound Zadeh et leurs rapports avec les oeuvres de Molière	97
1- Présentation globale du corpus	97
2- La partition scénique	111
2.1- Le nombre d'actes	111
2.2- La fonction des scènes	114
3- Les personnages	118
II- La composition de la pièce	129
1- Le texte didascalique	129
2- La structure narrative	132
2.1- L'exposition	132
2.2- Le dénouement	135
2.3- Le noeud	138
2.3.1- Le quiproquo	138
2.3.2- Péripétie et coup de théâtre	141
3- Analyse dramaturgique de <i>L'Avare</i> d'Akhound Zadeh	144

III- Les modalités d'une influence: le traitement des thèmes moliéresques chez Akhound Zadeh	149
1- La société	149
2- La femme	152
3- L'hypocrisie	157
4- La médecine	159

QUATRIÈME PARTIE

LES LIMITES D'UNE INFLUENCE: LES DISCIPLES D'AKHOUND ZADEH ET LES TRADUCTEURS	164
--	------------

I- Les disciples d'Akhound Zadeh	165
1- Mirza Aqa Tabrizi, le néophyte	165
2- Mirza Djafar Gharatchédaghi, le traducteur apôtre	175
II- Adaptations et traduction moliéresques	178
1- Étémadossaltaneh et <i>Le Médecin malgré lui</i> de Molière	178
1.1- Les didascalies	179
1.2- La structure	182
2- La traduction du <i>Mariage forcé</i> par le Prince Mohammad Taher Mirza	185
2.1- Les didascalies	186
2.2- La structure	187
3- Les enjeux sociologiques des adaptations	189
3.1- Les charlatans	190
3.2- L'argent	194
3.3- La famille (la femme, le mariage, l'enfant)	196
3.4- L'opium et l'alcool	200

CONCLUSION	204
-------------------	------------

ANNEXES: TRADUCTIONS FRANÇAISES DE TROIS PIÈCES D'AKHOUND ZADEH	214
<i>Le Conte de l'Alchimiste Ebrahim Khalil</i>	215
<i>Le Conte de Monsieur Jourdan, herboriste français et du sorcier Mast Ali Chah</i>	233

	330
<i>L'Avare</i>	264
Bibliographie	321