HAL
open science

L'influence du théâtre français sur le théâtre moderne persan

Naeimeh Fallahnejad

To cite this version:

Naeimeh Fallahnejad. L'influence du théâtre français sur le théâtre moderne persan. Littératures. Université de Lorraine, 2016. Français. NNT : 2016LORR0218 . tel-01752389

HAL Id: tel-01752389

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01752389v1

Submitted on 10 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

École doctorale Fernand Braudel

L'influence du théâtre français sur le théâtre moderne persan

Thèse présentée par Mme Naeimeh Fallahnejad

pour l'obtention du doctorat en
Littérature, langue et civilisation

Spécialité : Littérature générale et comparée

Sous la direction de M. Pierre Halen

Année universitaire 2015 - 2016
Soutenance : Vendredi 28 octobre 2016
Jury :
M. Pierre Halen, directeur de recherche
M. Olivier Bonnerot, rapporteur
Mme Sylvie Freyermuth, rapporteur
M. Julien Abed, membre

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier les membres du jury, pour m'avoir fait l'honneur d'évaluer ce travail de recherche.

J'exprime aussi ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Monsieur Pierre Halen, qui m'a toujours soutenue et remonté le moral dans les moments difficiles. Ce fut un plaisir de travailler avec lui, non seulement sur un plan professionnel, mais aussi et surtout sur un plan humain.

A cette occasion, je remercie sincèrement mes parents et plus particulièrement ma mère qui ont toujours fait le mieux pour l'éducation de leurs enfants, étant toujours sensibles à ce sujet. C'est ma mère, une honnête dame, sensée et sociable, traditionaliste, mais d'un esprit ouvert, qui m'a encouragée à apprécier à la fois les acquis de la tradition et les apports de la modernité.

Je voudrais également remercier tous mes chers amis français. Merci pour votre soutien et vos encouragements, ainsi que pour tous les moments partagés !

En couverture : Mise en scène du *Malade imaginaire*, au Théâtre de la Manufacture

INTRODUCTION

Après mes études de master en littérature française et mon mémoire portant sur la pièce de théâtre *Art* de Yasmina Reza, une dramaturge française ayant des origines iraniennes, je souhaitais continuer mes recherches doctorales dans le domaine du théâtre. J'avais d'abord décidé de poursuivre mes recherches sur l'ensemble des pièces théâtrales de Yasmina Reza. Mais, par ailleurs, je nourrissais un vif intérêt pour l'histoire et les mouvements socio-politiques et culturels en Occident et en Orient. Je m'interrogeais toujours sur les différences entre l'être « traditionnel » et l'être « moderne », et plus tard l'être « post-moderne ». J'avais à cœur de comprendre les univers de l'Orient et de l'Occident, d'appréhender les multiples facettes de chaque société, leurs points forts et leurs points faibles. Dès mon enfance, quand j'observais les touristes occidentaux dans les rues de ma ville natale « Yazd », je me demandais ce que pouvait être un « être humain occidental ». Plus tard, quand j'ai commencé mes études universitaires en littérature française, je me représentais avec une certaine naïveté, ou du moins un certain idéalisme, l'Occident comme le pays des Lumières, et l'être occidental comme la figure majeure de « l'honnête homme » de ce siècle. Le choix de mon sujet correspond à ces interrogations constantes, puisque cette étude centrée sur le théâtre a pour horizon une réflexion plus générale à propos de l'influence occidentale en Orient. Le fait est que la prise en considération de l'influence réciproque des différentes littératures et des liens parfois subtils qui les unissent aboutit à une compréhension plus fine de l'histoire littéraire, mais aussi de

l'histoire sociale, voire politique. C'est pour cette raison que j'ai aussi étudié l'influence de la culture persane sur les auteurs français. Ainsi, au-delà du sujet de ma thèse qui concerne un domaine précis, mes lectures étaient diversifiées et ouvertes à des problématiques concernant le monde occidental et le monde oriental.

En lisant le livre *Du théâtre à la liberté* de Marie-Laurence Netter [1], j'ai constaté des ressemblances étroites entre la société française du XVIIe et la société persane du XIXe siècle[2]. À ces deux époques, des tendances progressistes et libérales naissent et se développent en effet dans chacune de ces sociétés. En France, les bouleversements sociaux, qui se révèleront de plus en plus au siècle des Lumières, aboutiront à la Révolution française en 1789. Dans la Perse du XIXe siècle, de manière similaire, nous constatons l'émergence des mouvements constitutionnels qui causent la Révolution constitutionnelle persane en 1906. Ce n'est dès lors pas par hasard si des spécialistes des études persanes ont nommé la Perse, « la France de l'Asie »[3]. Gobineau avait déjà pu apprécier autrefois la sensibilité « à la française »[4] des Persans, mais il y a peu de temps encore, Gérard-François Dumont a étudié les traits communs entre les Français et les Persans en mettant l'accent sur l'ancienneté nationale de ces deux pays, et en précisant que la Révolution constitutionnelle iranienne a emprunté directement ou indirectement les caractéristiques de la Révolution française.

> Plus récemment, depuis la fin des décolonisations, l'Iran a connu la révolution politique la plus importante dans ce qu'Alfred Sauvy avait dénommé le tiers-monde. Or plusieurs auteurs voient dans les révolutions iraniennes des effets de la Révolution française. Certes, en 1789, la Révolution française ne retentit guère. Mais, plus tard, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, la Perse reçoit les signes avant-coureurs de la philosophie des lumières et de la Révolution française par l'intermédiaire de relais, comme la Turquie, l'Inde ou la Russie. Puis l'écho de la Révolution française se diffuse par le biais de la

---

1 NETTER (Marie-Laurence), *Du Théâtre à la liberté : dans les coulisses des Lumières*. Paris : Armand Colin, 2012, 311 p.

2 Farokh Gaffari a aussi évoqué cette ressemblance. Voir GAFFARI (Farrokh), « Molière en Iran », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991, p. 619.

3 BOISSEL (Jean), *L'Iran moderne*. Paris : Presses universitaires de France, 1975, p. 124.

4 Cf. BOISSEL (J.), *L'Iran moderne, op. cit.*, p. 123.

révolution russe de 1905 et exerce des conséquences sur la révolution constitutionnelle persane de 1906-1919.[5]

Mais quel est le rôle du théâtre dans ces bouleversements sociaux progressistes ?

Nous nous référons encore au livre *Du théâtre à la liberté* de Marie-Laurence Netter. Selon elle, à la fin du XVIIe siècle et au siècle des Lumières, la vogue du théâtre n'est pas un hasard en France, puisque « s'il y a, à l'époque, un mode de communication qui donne à voir les contradictions induites par les idées nouvelles, c'est bien le théâtre »[6]. Mais comment le théâtre est-il devenu un si puissant instrument pour la diffusion des idées nouvelles en France ? Selon Marie-Laurence Netter, deux raisons majeures se sont croisées à la fin du XVIIe siècle pour donner au théâtre la place qu'il va prendre dans la société française des Lumières : la révolution de la comédie opérée par Molière et l'engouement de l'aristocratie pour la scène [7]. D'une part, Molière a habitué les Français à la critique sociale en mettant en scène des filles rebelles, des femmes indépendantes, et en ridiculisant des bourgeois, des faux-dévots et des courtisans[8]. Le théâtre moliéresque a joué le même rôle en Perse. Les historiens du théâtre persan évoquent les années 1886-1913 comme celles de la « période Molière »[9] ; le langage moliéresque a été envisagé alors par des intellectuels comme un nouveau moyen pour développer l'intelligence politique de la société et pour diffuser les idées nouvelles[10]. D'autre part, il a été également choisi par la cour

---

5 DUMONT (Gérard-François), « La France et l'Iran, des nations si lointaines et si proches », Version1, décembre 2005, p. 208 ; https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00769652/document (c. le 8.11.2014).

6 NETTER (M.-L.), *Du théâtre à la liberté, op.cit*, p. 14.

7 *Ibid*., p. 22.

8 *Ibid.*, p. 23.

9 GAFFARI (F.), « Molière en Iran », *art. cit.*, p. 619.

10 Rappelons que « la littérature socio-politique » persane est née vers la deuxième moitié du XIXe siècle ; la modernité européenne incluant les idées progressistes voire révolutionnaires (venant surtout de la France) a imprégné la littérature persane et a inspiré les nouveaux genres littéraires, y compris le théâtre moderne persan. Voir ces trois ouvrages : BALAY (Christophe) et CUYPERS (Michel), *Aux sources de la nouvelle persane.* Paris : Editions Recherches sur les civilisations, 1983 ; BALAY (Christophe), *La Genèse du roman persan moderne*. Paris : Editions Recherches sur les civilisations, 1998 ; SHAMSI BIDROUNI (Tahereh), *L'Evolution de la littérature socio-politique de*

en tant que divertissement royal. Cette double ouverture culturelle a donné aux Persans une connaissance du théâtre moliéresque. Ainsi, c'était la première fois que l'art dramatique en tant que texte rédigé, inspiré de la comédie classique française, et plus particulièrement de Molière, a été introduit en Perse. Les élites ont donc essayé de traduire et d'adapter les pièces les plus emblématiques de ce répertoire. Elles ont également produit les comédies selon le modèle moliéresque.

Mais pourquoi et comment le théâtre français, et spécialement celui qui se jouait dans l'esprit de Jean-Baptiste Poquelin, est-il entré en Perse ? Quels facteurs ont contribué à rendre sensible l'élite persane, et ensuite le peuple, à la culture française ? Quels en sont les enjeux ? Comment le théâtre traditionnel persan a-t-il évolué vers une « occidentalisation » ? Quels étaient ces auteurs de la « période Molière » en Perse ? Et dans le même temps, pourquoi ce théâtre moderne persan n'a-t-il pas été influencé de la même manière par le théâtre russe ou anglais, par exemple ? Cette dernière question se pose avec d'autant plus d'acuité que la Perse a été dominée par les Anglais et les Russes quasiment tout au long du XIXe siècle. Ce sont les questions que nous traitons dans ce travail de recherche.

Il serait cependant vain de parler de l'influence française sur le théâtre persan sans présenter ce dernier. Il ne faut pas oublier que la civilisation de la Perse (l'Iran depuis 1935) est très ancienne. La tradition des spectacles populaires et religieux, qui remonte à l'Antiquité, s'est poursuivie sans subir aucune influence de l'Occident jusqu'au XIXe siècle. Ces performances théâtrales ont progressivement pris des formes particulières et constitué des genres indépendants les uns des autres au cours des siècles. Lors de l'introduction du théâtre moliéresque, du théâtre « à la française », va certes accélérer l'évolution voire la modernisation du théâtre traditionnel persan, mais le nouveau genre a dû composer avec ce théâtre traditionnel persan.

Mais qu'est-ce que le théâtre persan ? Dans la première partie de cette thèse, intitulée « Du théâtre traditionnel persan au théâtre moderne d'esprit français », nous étudierons brièvement ces traditions théâtrales spécifiquement persanes incluant la comédie improvisée et le théâtre religieux. Nous allons examiner l'évolution de la farce persane vers une « comédie » « à la française ». Il nous a paru nécessaire de

---

l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935). Thèse sous la direction de P. Halen, Université de Lorraine, 2012.

présenter ces traditions théâtrales locales pour mieux connaître le contexte dans lequel s'inscrivent les influences des comédies de Molière.

Dans la deuxième partie de cette étude, « Les sources de l'influence française : contexte et circonstances », nous décrirons le milieu qui a favorisé l'implantation de la modernité « à la française » en Perse. Il faut rappeler que le théâtre français est parvenu en Perse au XIXe siècle, conjointement à d'autres éléments d'origine occidentale. De ce fait, avant d'entreprendre une synthèse à propos de l'introduction du théâtre français en Perse, il nous paraît indispensable de donner un aperçu général de ce pays, et de rappeler ensuite brièvement l'histoire de l'Iran du XIXe siècle et sa relation avec l'Occident qui a favorisé la modernisation de la Perse. Dans cette partie, nous étudierons l'histoire des relations franco-persanes ainsi que les rôles des Français, mais aussi des Persans dans la diffusion de la langue et de la culture françaises en Perse au XIXe siècle. Dans ce travail, en nous référant à diverses analyses dues à différents chercheurs ayant exprimé des positions contrastées sur le sujet de l'influence occidentale, nous nous sommes attachée à approfondir certains thèmes évoqués auparavant par d'autres spécialistes des études persanes.

Ensuite, la troisième partie, intitulée « L'influence française sur les pionniers du théâtre persan moderne », sera consacrée à la présentation de deux précurseurs inspirés de la dramaturgie française : Mirza Fath Ali Akhound Zadeh, connu dans les pays orientaux comme le « Molière de l'Orient »[11], et son disciple Mirza Agha Tabrizi. Dans cette partie, notre étude visera principalement à présenter Akhound Zadeh et ses comédies, et à discerner l'influence française dans ses œuvres. Nous verrons que ce dramaturge peut être considéré comme un disciple de l'art théâtral européen – particulièrement français –, et comme le précurseur de l'influence que celui-ci a exercée en Orient et en Asie : dans d'autres pays d'Asie où apparaissent d'autres continuateurs de cet art, Akhound Zadeh a en effet joué un rôle important en tant que premier théoricien du théâtre occidental en Asie. Farokh Ghaffary écrit à ce propos dans son article « Evolution of rituals and theater in Iran » :

---

[11] Voir : BRANDS (H. W.), « Akhund-zada », *in : Encyclopédie de l'islam*. Nouvelle édition. Paris : G.-P. Maisonneuve & Larose, 1991, Tome 1, p. 342.

> Mirza Fath ‘Ali Akhundzade [Akhound Zadeh] (1812-78) was not only the first Iranian, but the first Asian (even before the Turks, Indians, and Japanese) to write plays in the Western style.[12]

Par la suite, dans cette partie, nous présenterons Mirza Agha Tabrizi et ses comédies. Cet écrivain a rédigé les premières pièces en langue persane [13]. Il a d’abord voulu traduire les pièces d’Akhound Zadeh, mais il a préféré ensuite écrire ses propres pièces et montrer à son peuple « un exemple de cette nouvelle manière » [14]. Néanmoins, ses pièces ont été fortement influencées par Akhound Zadeh, qui lui a donné des conseils de modération, car ses œuvres comportaient une dimension politique plus marquée que celles de son maître. Nous allons voir dans notre étude qu’il a imité indirectement la dramaturgie des comédies de Molière par l’intermédiaire de son modèle Akhound Zadeh. En somme, les œuvres de ces deux hommes de théâtre se sont imposées en tant que modèles de la comédie à l’occidentale pour les générations à venir.

Cela étant, le théâtre moderne persan s’est épanoui non seulement grâce à ces deux auteurs, mais aussi par les traductions des pièces de Molière. Ainsi, dans la quatrième et dernière partie de notre étude, intitulée « La traduction et l’adaptation des comédies de Molière », nous nous intéresserons aux premiers traducteurs des œuvres de cet homme de théâtre français. Les pionniers sont Mirza Habib Esfahani, Etémad ol Saltanéh et Mohammad Taher Mirza, qui ont respectivement traduit *Le Misanthrope* de Molière en 1869, puis *Le Médecin malgré lui* en 1889 et, à une date inconnue, *Le Mariage forcé*. Au début de cette partie, dans un court chapitre historique, nous évoquerons les facteurs qui expliquent l’introduction de l’esprit moliéresque dans différents pays musulmans ; une telle comparaison, qui n’a pas encore été faite à notre connaissance, permet de comprendre que ce n’est qu’en Perse que la comédie de Molière a été envisagée, d’abord par des intellectuels, comme un nouveau langage pour développer l’intelligence politique de la société et lutter ainsi contre le despotisme du roi. C’est du moins l’hypothèse que nous défendrons.

---

12 GAFFARI (Farrokh), « Evolution of Rituals and theater in Iran », in : *Iranian Studies*, (New York), n°4, 1984, p. 375.

13 Toutes ses pièces sont écrites autour de 1870.

14 Voir : AMJAD (Hamid), *Theatre gharne 13 [Théâtre au dix-neuvième siècle]*.Téhéran : Nila, 1999, p. 87.

En somme, nous verrons que l'adoption du théâtre français a fait partie des différentes activités politiques dirigées contre le roi *qâjâr*, qui ont conduit à la Révolution Constitutionnelle persane en 1906.

Le théâtre persan moderne à la fin du XIXe siècle a été relativement peu joué, parce qu'il l'a été principalement dans le cadre restreint de la cour ; de ce fait, nous ne possédons aucune étude nous permettant une analyse de la réception auprès du public de l'époque. Une relecture de ces œuvres elles-mêmes s'impose donc afin de déceler ces influences françaises. Seule une analyse dramaturgique et thématique peut permettre de cerner cette influence moliéresque. En plus de cette étude littéraire comparée entre les comédies des auteurs persans et celles de Molière, nos recherches relèvent, dans l'ensemble, de la sociologie de la littérature. Celle-ci se donne pour objet d'examiner le fait littéraire comme fait social ; nous pouvons nous approcher ainsi de la conception de l'horizon d'attente abordée dans les théories de la réception de Hans Robert Jauss, avec une perspective qui laisse une large place à la réforme sociale. D'autre part, le corpus de notre travail se base en bonne part sur deux catégories de documents : celle de l'histoire de la Perse et de son identité culturelle ainsi que celle de l'introduction de la culture occidentale – plus particulièrement française – en Perse. De ce fait, nos investigations documentaires se sont portées sur les différentes études publiées à ce sujet. Nous nous sommes efforcée de repérer et de mobiliser différentes sources d'information dans les langues persane, française et anglaise. Il faut également préciser qu'il n'existe que peu d'études détaillées à propos de l'influence française dans le théâtre persan moderne du XIXe siècle ; la plupart des recherches ont plutôt été consacrées aux formes traditionnelles du théâtre persan, notamment le *Ta'zieh* (théâtre religieux). La seule monographie qui ait particulièrement étudié cette influence française est l'ouvrage précieux de Jamshid Malek-Pour, professeur émérite de l'université de Téhéran, intitulé *La Littérature dramatique en Iran*, dont une partie est consacrée à étudier la naissance du théâtre persan moderne [15].

*

[15] MALEK POUR (Jamchid), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, vol. 1. Téhéran : Tous, 1985.

Notre recherche principale présente en annexe les deux articles que nous avons publiés dans des revues scientifiques, pour répondre à la double incitation de l'École doctorale et du laboratoire : « L'influence du théâtre français sur le théâtre moderne persan à la fin du XIXe siècle : le rôle des traductions et des traducteurs »[16] et l'autre « Les héroïnes chez Molière et chez Akhound Zadeh, son disciple persan : ressemblances et dissemblances »[17]. L'expérience de la publication n'est pas la seule qui nous a aidée à approfondir les questions théâtrales et leurs enjeux au cours de notre formation doctorale : passionnée par le théâtre classique français, nous avons eu la chance de travailler à l'Opéra théâtre de Metz. Nous avons par ailleurs effectué un stage de deux semaines au théâtre de la Manufacture à Nancy, pour participer aux répétitions du *Malade imaginaire* de Molière mises en scène par Michel Didym. Tout cela nous a donné une idée autre que livresque de la manière dont on peut mettre en scène Molière.

*

Nous ne pouvons pas conclure cette introduction sans rendre hommage à Mme Homa Nategh, spécialiste de l'histoire persane du XIXe siècle, récemment décédée dans la solitude et la maladie dans un village à côté de Paris. Elle a beaucoup collaboré avec Fereidoun Adamiat, l'un des grands historiens iraniens. Son livre *Les Français en Perse* a constitué l'une de nos principales sources d'information afin d'étudier l'implantation de la modernité « à la française » en Perse au cours du XIXe siècle.

---

16 FALLAHNEJAD (Naeimeh), « L'influence du théâtre français sur le théâtre moderne persan à la fin du XIXe siècle : le rôle des traductions et des traducteurs », *in : Alternative francophone*, vol. 1, n°8, 2015, en ligne à l'URL : https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/25600

17 Fallahnejad (Naeimeh), « Les héroïnes chez Molière et chez Akhound Zadeh, son disciple persan : ressemblances et dissemblances », in : *Cahiers de l'Association internationale des Etudes Françaises*, l'Ecole normale supérieure, (Paris), n°68, 2016, pp. 243-258.

NOTE D'EDITION

Nous présenterons les titres ainsi que les références bibliographiques des documents et des travaux publiés en caractères persans en transposant ceux-ci en caractères latins et en faisant suivre les titres de leur traduction en français.

PREMIERE PARTIE :

DU THEATRE TRADITIONNEL PERSAN AU THEATRE MODERNE D'ESPRIT FRANÇAIS

CHAPITRE 1. LES PERFORMANCES THEATRALES EN PERSE PRÉ-ISLAMIQUE : LES PREMIERS RITES ET DIVERTISSEMENTS

« L'Iran, pays d'ancienne culture religieuse et profane, est la seule nation musulmane à posséder à la fois un théâtre rituel naguère encore très vivace et un théâtre populaire (ombres et marionnettes, comédie improvisée) qui, jusqu'à la fin du XIXe siècle, ne doit rien à l'Occident. C'est Molière, très adapté, qui initie l'Iran à un théâtre réaliste et social, volontiers satirique »[18]. Certes, la Perse, ayant développé les plus vieux foyers d'urbanisation, possède l'une des plus anciennes traditions « pré-théâtrales », plus anciennes même que celle de la Grèce. Cette question de l'existence d'un théâtre traditionnel en Perse a été traitée par plusieurs spécialistes des études théâtrales iraniennes, ce qui a donné lieu à l'affrontement de deux thèses différentes.

Selon Willem Floor, – spécialiste du théâtre persan –, ce pays disposait d'une riche tradition théâtrale depuis l'Antiquité. Et, d'après Alexandre Chodzko, orientaliste russe, les Persans possèdent « des drames, des spectacles et toute une littérature dramatique » [19] ; il précise que « le répertoire persan se compose de mystères, de farces ou comédies » [20]. De même, Édouard Montet a mis également l'accent sur l'originalité de ce théâtre dans son article : « Le Théâtre persan »[21]. Par ailleurs, Majid Rezvani, dans son célèbre ouvrage, intitulé *Le Théâtre et la danse en Iran*, a présenté divers arguments pour prouver l'existence du théâtre en Perse.

Pourtant, selon un autre spécialiste de cette question, Mohammad Reza Ghanoonparvar, « la Perse n'entretiendrait pas de tradition théâtrale avant la deuxième moitié du XIXe siècle, c'est-à-dire avant l'introduction du théâtre occidental [22]. Outre ce chercheur, plusieurs spécialistes des études persanes ont

---

18 GAFFARI (Farrokh), « Iran (le théâtre en) », [in] *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 437.

19 CHODZKO (Alexandre), *Le Théâtre persan : choix de tazie [Ta'ziéh]*, Paris : Ernest Leroux, 1878, p. V.

20 CHODZKO (Al.), *Le Théâtre persan : choix de tazie*, *op. cit*., p. V.

21 MONTET (Edouard), « Le théâtre persan », in : *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, (Cambridge University Press), 1890, p. 486.

22 GHANOONPARVAR (Mohammad Reza), « Drama », in : *Encyclopedia Iranica*, 1995, URL: http://www.iranica.com/articles/drama .

soutenu une telle thèse. À titre d'exemple, Mohammad Taghi Bahar, dans son ouvrage *Bâhâr va adab-e fârsi*, précise que le théâtre et le jeu d'acteur n'existent pas en Iran[23]. En effet, ces spécialistes de la question définissent le théâtre d'une manière bien différente. Pour certains, le « théâtre » est l'art dramatique qui a été créé au Ve siècle av. J.-C. à Athènes et à Rome, et qui s'est perpétué ensuite en Europe dans les œuvres du Moyen Âge, dans celles de la Renaissance, et enfin dans celles du monde moderne occidental. Ainsi, d'après eux, le théâtre est un système artistique qui nécessite le texte, le metteur en scène, les acteurs, la décoration scénique, la musique, de la lumière et bien d'autres éléments constitutifs. 'D'autres analystes considèrent le théâtre, au sens large, comme une performance qui résulte d'un contexte rituel ou de divertissement. Ainsi, Farokh Ghafari croit que la Perse antique possédait les rituels et les célébrations (fêtes et deuils) qui ont donné naissance au théâtre séculier et religieux persan dans les siècles suivants. De ce fait, une sorte de comédie populaire improvisée (*Taghlid et Baghâl Bâzi*) apparaît au XVIe siècle et ensuite au XVIIIe. Le *Ta'zieh*, seule forme de drame religieux dans le monde islamique, a émergé et s'est développé au cours du XIXe siècle[24].

En somme, pour appréhender le sens ultime d'un spectacle, il nous semble nécessaire d'en connaître les origines. D'ailleurs, certains spécialistes des études théâtrales, au nombre desquels Vito Pandolfi et Léon Moussinac, se sont penchés sur cette question. Nous allons donc étudier d'abord les premiers rites et divertissements dans la Perse antique. Ensuite, dans le chapitre suivant, nous examinerons les formes traditionnelles du théâtre persan. Nous verrons comment le théâtre occidental a influencé ces traditions, à un tel point que certaines d'entre elles disparaissent face à lui.

---

23 BAHAR (Mohammad Taghi), *Bâhâr va adab-e fârsi*. Ed. M. Golbon. Téhéran : 1972, dans FEUILLEBOIS (Eve), «Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », Version 1, 14.12.2011, p. 1 ; http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/65/21/01/PDF/ThA_A_treIran.pdf (c. le 8.11.2013).

24 GAFFARI (F.), « Iran (le théâtre en) », *art. cit.*, p. 438.

A. Les anciens rites et divertissements

Les efforts pour retrouver les racines du théâtre persan nous mènent forcément à la culture persane pré-islamique. Il est indéniable que la Perse a refusé d'accepter le théâtre grec, que ce soit la tragédie ou la comédie. Nous pouvons indiquer deux raisons pour ce refus. D'abord, la conception du monde issue de la société persane à l'époque zoroastrienne et ensuite à l'époque islamique est basée sur une vision monothéiste favorisant des notions comme la fatalité, l'acceptation du destin. En effet, cette conception prône une réconciliation avec un Dieu absolu, considérée comme le seul chemin vers le salut éternel. Cette perception s'oppose au système théologique grec, qui, à la place d'un Dieu unique, présente une pluralité de divinités. Chez les Grecs, le sens même de la tragédie naît du conflit entre le héros et les Dieux. Le destin du héros grec dépend de la fin de ce conflit. Safoura Tork Ladani confirme ce point de vue en précisant que

> le spectacle est créé au début de l'évolution des coutumes religieuses et des rites. En fait, chez les Indiens et les Grecs qui croyaient en des religions polythéistes, l'organisation des spectacles était plus forte. Car les dieux avaient des états [d'âme] plus humains. Les spectacles propres aux Indiens, joués dans leurs temples, étaient la danse, la musique et la représentation. Mais en Perse monothéiste (zoroastrien ou islamique), où l'on croit à un seul Dieu que l'on peut représenter, il n'y avait aucun de ces arts. Car le Dieu iranien n'appelait pas la musique ni la danse, même alors que les prêtres zoroastriens avaient orné la religion de ces faits 25.

Cette argumentation est également utilisée par Ghotbedine Sadeghi, spécialiste des études théâtrales persanes. Ce dernier présente parallèlement une autre thèse pour justifier cette absence de la tragédie et de la comédie grecques en Perse. En effet, il croit que

> le despotisme oriental dont la meilleure représentation s'inscrit socialement par une hiérarchie de « castes », à l'époque pré-islamique en Iran, et se fonde sur le principe même de la monarchie absolue où le

[25] TORK LADANI (Safoura), *Le Ta'zié[Ta'zièh]. Représentation du drame de Kerbélâ dans le théâtre populaire persan*. Presses universitaires de Limoges, 2014, p. 22.

> roi est auréolé d'un pouvoir divin, a été maintenu et renforcé plus tard par les despotes arabes, turcs, tartares et mongols ; cet état de fait est complètement contradictoire avec la démocratie grecque. La comédie grecque a débuté par des chants bucoliques et sensuels à la gloire de Dionysos ; à sa résurrection, à l'époque de la démocratie athénienne, elle finit par offrir une critique des dieux et des personnalités importantes de la société. Au contraire, personne n'aurait osé proférer ce genre de contestation dans la société croyante et sans merci de la période pré-islamique en Iran. En conséquence, ni la tragédie, ni la comédie grecque, faute d'avoir un fondement matériel ou spirituel, n'avaient la possibilité d'être absorbées par les Iraniens [26].

Ainsi, contrairement à la Grèce où la démocratie a été le facteur principal de la naissance et du développement de la comédie, en Perse, c'est l'absence de la démocratie qui a créé au cours des siècles les traditions théâtrales persanes. Malgré la représentation' classique, qui voit la Perse antique comme un empire des Mille et une nuits, paradis terrestre splendide que la conquête arabe aurait aussitôt détruit, il convient de noter que lors de cette conquête, en Perse, régnait la dynastie sassanide, fortement liée à la religion, et que la société était plus que jamais refermée sur elle-même. De ce fait, la comédie et la tragédie persanes présentent dans leur forme et leur contenu une facture originale de « réaction » en l'absence de la démocratie. Bref, aucun texte authentique prouvant l'existence du théâtre dans la culture ancienne de la Perse n'a été retrouvé. Il existait pourtant des cérémonies rituelles ou des spectacles divertissants à portée symbolique, qui, en évoluant dans le temps, ont constitué des formes dramatiques indépendantes. Concernant le théâtre grec, nous savons que le personnage historique et chef d'État antique, 'Alexandre, avait emmené quelques acteurs en Iran, et il avait même fait construire des théâtres en Iran, probablement détruits par la suite par les Sassanides[27].

---

26 SADEGHI (Ghotbedine), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien : Rou'Haouzi*. Thèse soutenue sous la direction de Anne Ubersfeld à l'Université de la Sorbonne Nouvelle en 1984. Monsieur Beyzayi a également analysé cette question dans son célèbre ouvrage : *Némayech dar Iran [Le Théâtre en Iran]*. Téhéran : Roshangaran, 2003, p. 22-24.

27 TORK LADANI (S.), *Le Ta'zié, op. cit.* p. 23.

Selon les recherches et les fouilles archéologique, certaines statues, des bas-reliefs et des empreintes anciens de 4000 ans et trouvés dans les régions occidentales et méridionales de la Perse démontreraient qu'une croyance a existé, en une divinité prenant la forme d'un cerf : c'était un dieu tutélaire du spectacle et de la danse ou un magicien légendaire jouant le rôle d'une bête ou d'un homme métamorphosé en bête[28]. Conservées au *Brooklyn Museum* et à l'*Albright-Knox Art Gallery* à Buffalo, aux États-Unis, ces statues représentent des hommes à tête de bouc cornu, couverts de poils, portant des chaussures à pointe retournée et des habits à col large, affublés dans leurs dos de queues d'oiseau[29]. De même, une représentation de deux danseurs en plein rite collectif, ornés de masques de bouc et serrant dans leurs mains des branches d'arbre à feuilles symétriques, a été découverte sur un petit morceau d'ardoise datant de la première moitié du deuxième millénaire av. J.-C. Le motif de cette danse révèle probablement une croyance religieuse répandue au cours de cette période, comprenant le rite de l'adoration de l'arbre de vie et la danse-prière exécutée par deux hommes-boucs. Des empreintes similaires ont été découvertes aussi dans d'autres régions de la Perse antique, par exemple à Kharazm[30].

> Dès la fin du IVe millénaire apparaissent des figurines d'hommes déguisés en boucs ou en ibex, célébrant des cycles saisonniers et des rites de fertilité. Certains de ces rituels se perpétuent encore dans les villages d'Iran[31].

Une autre cérémonie religieuse de la Perse antique se rapporte à l'époque où la religion zoroastrienne était la religion majoritaire dans le pays [32]. Lors de ces rites religieux, des prières en forme poétique [33], nommés *Gâthâ*, étaient récités par les prêtres zoroastriens, ou plutôt chantées à deux voix. En effet, un groupe lisait un verset sous forme d'une question et l'autre groupe répondait à cette question en lisant le deuxième verset. Selon Beyzayi, cette alternance de questions et de réponses

---

28 GAFFARI (F.), « Evolution of Rituals and theater in Iran », *art. cit.*, p. 361.

29 *Ibid.*

30 BEYZAYI (B.), *Némayech dar Iran [Le Théâtre en Iran]*. Téhéran : Roshangaran, 2003. p. 28.

31 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 1-2.

32 Sous les Achéménides, et sous les Sassanides jusqu'en 651.

33 *Avestâ*, le livre sacré des Zoroastriens contient des poèmes.

suivait un rythme dramatique [34]. Comme nous le constatons, les performances théâtrales en Perse tirent leurs origines des rites et des cérémonies religieuses.

> Les premières formes de théâtre en Iran sont une dramatisation de la relation de l'homme avec la nature, les divinités, la société, et elles s'appuient sur les mythes et les légendes. Même le théâtre populaire (mimes, farces, marionnettes), dont on estime habituellement qu'il n'est pas d'origine rituelle, naît dans un contexte rituel, puisqu'il est effectué à l'occasion de fêtes religieuses ou de rites sociaux (mariage, naissance) [35].

Ainsi, ces cérémonies rituelles qui remontaient à la période de la Perse antique, ont enfanté les premiers spectacles persans.

En 522 av. J.-C., à l'époque achéménide, Darius Ier a renversé le mage mède Gaumâta, qui se 'considérait comme le roi de l'empire perse et qui avait usurpé le trône. Cet épisode a donné lieu plus tard à la fête du « massacre des Mages », qui célébrait régulièrement la mise à mort de Gaumâta et de ses proches. Cette cérémonie d'allure carnavalesque reconstituait symboliquement la mise en scène ritualisée et parodique de ces évènements. Clésias et Hérodote ont témoigné de l'existence de cette fête. Ghotbedine Sadeghi, le grand spécialiste du théâtre persan, livre plus d'informations à ce sujet dans sa thèse intitulée *L'analyse du genre comique dans le théâtre iranien : Rou'Haouzi* :

> C'est un événement historique qui a été à l'origine du carnaval […], on le retrouve même gravé sur la pierre du mont Bistoun au Kurdistan iranien. Il s'agit de l'histoire d'un mage zoroastrien mède qui s'est substitué au roi perse pendant son absence, et qui, peu de temps après, a été tué dans un coup d'Etat mené par sept féodaux perses sous la direction de Darius. A ce propos, Hérodote écrit ceci : « Quand les Perses apprirent à la fois l'acte des sept et la supercherie des Mages, ils jugèrent légitime d'en faire autant de leur côté, tirèrent leurs couteaux et frappèrent tous les mages qu'ils trouvèrent. La tombée de la nuit les arrêta, sans quoi ils n'en auraient pas laissé vivre

---

34 BEYZAYI (B.), *Némayech dar Iran [Le Théâtre en Iran], op.cit*., p. 30.

35 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 1.

> un seul. Aujourd'hui encore, toute la Perse commémore particulièrement cette journée : c'est une grande fête qu'ils appellent la Magophonie, le massacre des Mages ; ce jour-là, pas un Mage n'a le droit de se montrer en public, ils restent tous enfermés chez eux. » [36]

Ainsi, les Perses ont considéré ce jour comme le plus sacré ; toutes les hiérarchies sociales s'entendaient pour y assister. Ce carnaval célébrait la victoire des rois face aux clercs ; or, l'aristocratie et le clergé étaient les deux couches de la classe dominante ; les rois parthes, ainsi que les rois sassanides, tentaient d'affaiblir le pouvoir des religieux en profitant des mécontentements des castes inférieures ; à tour de rôle, les prêtres zoroastriens essayaient réciproquement de museler le pouvoir royal en s'appuyant sur le mécontentement du peuple. De toute façon, cette fête était un autre représentation de l'appropriation du pouvoir par le peuple au cours d'une fête populaire où se déroulait une sorte de performance théâtrale selon les conventions de l'art du spectacle. Cette festivité rituelle paraît avoir été à l'origine de la plupart des performances dramatiques et religieuses dans l'Iran pré-islamique et islamique [37]. En effet, le spectacle de l'assassinat de ce faux roi a été transformé plus tard en culte *Dibémehr*, où le peuple tuait symboliquement un roi.

> Dibémehr est le nom du quinzième jour de chaque mois solaire, et le jour de carnaval – la grande fête du peuple – se tenait le quinzième jour du mois de Dey (premier mois d'hiver). Ce jour-là avait lieu la fête durant laquelle la population façonnait une effigie en pâte à pain ou de boue, qu'elle honorait comme un roi avant de la brûler [38].

Il se peut que ces festivités soient à l'origine des cortèges servant à ridiculiser Crassus [39] ou du carnaval grotesque pré-islamique de *Kuseh Bar Néshin* (la cavalcade de l'Imberbe) [40]. Nous savons que ce dernier devient à la période islamique *Mir-é-*

---

36 SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.,* p. 25.

37 BEYZAYI (B.), *Némayech dar Iran [Le Théâtre en Iran], op.cit.*, p. 33.

38 SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.,* p. 24.

39 BEYZAYI (B.), *Némayech dar Iran [Le Théâtre en Iran], op.cit.*, p. 33

40 La « cavalcade de l'Imberbe » permettait d'annoncer la fin de l'hiver et l'arrivée du printemps. Ainsi, les Persans fêtaient le premier jour du printemps. Pendant ce rite printanier, on intronisait un roi parodique dont le règne comique durait une journée. Nous pouvons voir les traces de cette fête jusqu'au début du XIXe siècle dans les régions

Nowroozi (le Prince du Nouvel an) [41] ; ensuite, plus tard, celui-ci s'est métamorphosé en *Omar kochân* (Carnage d'Omar) chez les Persans chiites [42]. Samuel G.W. Benjamin croit que le *T'aziéh*, le théâtre religieux persan, trouve probablement ses origines dans la fête du « massacre des Mages » :

---

du nord et de l'ouest de l'Iran, surtout chez les Kurdes. La parade, accompagnée de musique, allait devant chaque maison pour des danses représentant la mort et la résurrection de ce faux prince. Ensuite, les membres de la maison offraient les mets et les petits présents à ce prince factice et à son défilé. Cela nous rappelle une fête religieuse chiite qui est encore vivante dans notre ville natale Yazd. Pendant cette fête, les enfants de chaque quartier se réunissent et ensuite en chantant, s'arrêtent devant chaque maison ; ils attendent que la maîtresse de maison leur donne des petits cadeaux ou des gâteaux. D'après nous, cette ville a encore gardé les traces de ce qui était la vieille Perse, non seulement dans l'apparence, mais aussi dans l'esprit de ses habitants. Yazd est la seule ville persane qui n'a jamais vécu l'invasion étrangère, cela est bien évident dans l'honnêteté naturelle de ses habitants. Néanmoins, par ce phénomène de mondialisation et cette tendance à l'uniformisation des différentes cultures, nous voyons avec un grand regret que Yazd, « cette noble ville » selon Marco Polo, est en train de rejoindre ce « village mondial ». Hélas ! Nous citons également les propos de Jallal Alé Ahmad : « Il est dit que Yazd n'a été ni endommagée pendant les attaques arabes, ni lors de l'invasion mongole. C'est la première chose que vous devez retenir à propos de Yazd. Il est vrai que ce fait ne se remarque pas actuellement en scrutant le visage de la ville, car la planification de la nouvelle ville et des rues n'a pas occasionné moins de dégâts que les invasions mongoles, mais vous pouvez voir 'l'absence d'impact de l'invasion dans la culture et les traditions des gens. C'est un fait que les zoroastriens et des musulmans vivent confortablement et paisiblement ensemble, c'est un fait que vous voyez moins de voleurs et de mendiants, ou encore que vous entendez moins des insultes et des conflits dans les rues, et il y a bien d'autres faits évidents» ; voir : Alé Ahmad(Jalal), « Safary be shahr'e badgir-ha[un voyage vers la ville des tours de vent] » dans *Arzyabi Shetabzadeh [un rapport de toute vitesse]*, Amir Kabir, 1979, 249 p.

41 Ce spectacle est une sorte de carnaval au cours duquel un roi fantoche est élu pour quelques jours. Ce rite, qui s'est perpétué jusqu'en 1946 à Bonjnurd, une petite ville située au nord de l'Iran, ressemble beaucoup à la *Fête des vignerons* ou à la *Fête des fous* dans l'Europe de l'Ouest du Moyen Âge avec son Pape des Fous. Voir : GAFFARY (Farrokh), *et alii*, « Iran », in : *The World Encyclopedia of contemporary Theatre*. Ed. Don Rubin. Vol. 5 : *Asia / Pacific*. London and New York : Routledge, coll. Routledge Reference, 1998, p. 192.

42 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 2. voir également : BEYZAYI (B.), *Némayech dar Iran [Le Théâtre en Iran]*, *op.cit.*, p. 40.

> I venture to suggest that possibly the persians may have borrowed the idea of such annual commemoration from a practice which seems to have obtained ages before of celebrating the slaughter of Smerdis the Magian by king Darius, the annual celebration being called by the Greeks the Magophonie. What form of celebrating this event was in vogue among the shiahs before the safavean period, we can only imagine from what occurred with more pomp and pageantry during that dynasty [43].

Néanmoins, d'après nous, il faut chercher les sources de *T'aziéh* dans un spectacle tragique persan qui se nomme *le deuil de Siavosh*. Nous allons en parler plus loin.

Lors de sa campagne militaire en Perse (330-320 av. J.C), Alexandre III de Macédoine était accompagné ''de nombreux comédiens. 'Il avait fait organiser des spectacles et des festivités à plusieurs reprises après sa victoire. En effet, l'armée d'Alexandre se présentait comme un cirque ambulant, car les bateleurs, les danseurs, les chanteuses et les musiciens suivaient les soldats. D'après Plutarque, Alexandre a découvert des édifices érigés pour le théâtre sur le territoire de l'Iran actuel, plus particulièrement dans les villes Hamadan et Kerman [44]. De plus, étant donné qu'Alexandre n'a pas trouvé de livres de dramaturgie grecque en Asie, il a fait entrer en Perse les œuvres de Philiste, un grand nombre de tragédies d'Euripide, de Sophocle et d'Eschyle et des dithyrambes de Teleste et de Philoxène [45].

Par ailleurs, il existait un théâtre amateur dans la haute noblesse achéménide de l'époque.

> La description d'un banquet donné en l'honneur d'Alexandre le Grand par le prince iranien Oxyartes, en témoigne. Trente jeunes filles se joignirent à Roxane, fille d'Oxyartes et future épouse d'Alexandre,

---

43 BENJAMIN (Samuel Green Wheeler), *Persia and the Persians*. London : John Murray, 1887, p. 376 ; cité dans : EMAMI (Iraj), *The Evolution of traditional theatre and the development of modern theatre in Iran*. Thèse soutenue sous la direction de G.R. Sabri-Tabrizi à l'Université d'Edimbourg en 1987.

44 REZVANI (Majid), *Le Théâtre et la danse en Iran*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1962, p. 26.

45 REZVANI (M.), *Le Théâtre et la danse en Iran*, *op. cit.*, p. 32.

> pour donner un spectacle pendant les fêtes du mariage qui était célébré selon le rite iranien [46].

Parallèlement, selon Majid Rezvani, l'armée persane se déplaçait elle aussi avec ses musiciens, ses acteurs et ses danseurs, et cette armée, sur ce point, n'était pas en reste avec celle d'Alexandre [47]. De toute façon, Alexandre le Grand a fait introduire en Perse le théâtre de style grec. Ainsi, durant le règne d'Alexandre (334-323 av. J.-C.), des acteurs et danseurs grecques jouaient des auteurs de leur pays à la cour royale de Perse. Ce théâtre d'origine grecque était encore présent sous les Parthes (de -247 à 225) ; il a ensuite décliné complètement avant la conquête arabe [48]. Certes, les performances théâtrales persanes ont subi les influences du théâtre grec avec la conquête d'Alexandre, mais elles ont réciproquement nourri le théâtre grec, notamment avec le mythe de Dionysos, héros d'origine indo-iranienne. Il convient également de noter qu'Alexandre le Conquérant a été séduit par la culture persane vers la fin de son règne. En effet, il appréciait beaucoup l'éthique élevée des Persans, leur amour de la vérité et leur pureté religieuse.

> Il [Alexandre] prit tous les aspects d'un potentat oriental. Il adopta le costume iranien, se maria à quatre princesses iraniennes. Son attitude changea, alors, il exigea un rituel dont le Proskenèse était le premier geste. […] L'encens qu'il faisait brûler devant son trône n'était rien de moins que les feux sacrés iraniens qui, autrefois, brûlaient devant le trône des rois achéménides. Son intégration à la pensée persane le poussa vers le zoroastrisme, il fit traduire l'Avesta en grec [49].

---

46 *Ibid.*, p. 30.

47 *Ibid.*, p. 31.

48 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 2. Voir également FLOOR (Willem M.), *The History of Theater in Iran*. Washington D.C. : Mage Publishers, 2005, pp. 21-23.

49 *Ibid*. p. 33.

Bref, son désir de faire connaître la culture persane était tel qu'il commanda des représentations des spectacles religieux persans. De plus, la littérature et le théâtre grecs puisent souvent leur inspiration dans l'histoire de la Perse [50].

Concernant les performances théâtrales de la période pré-islamique, Plutarque mentionne aussi une autre cérémonie qui a eu lieu, selon lui, à l'époque des Parthes (Ashkanides), en 53 av. J.-C. Il s'agit d'une cérémonie carnavalesque populaire présentant des aspects fort comiques. Ce spectacle représentait l'échec et le meurtre de Crassus, consul romain, par Suréna, chef de l'armée persane. Ainsi, ce dernier a utilisé une performance théâtrale pour faire allusion à la défaite des Romains, et s'en réjouir avec le peuple. Ce carnaval consistait à festoyer et à ridiculiser l'ennemi étranger par le biais de la danse, de la musique, des plaisanteries et des quolibets. Plutarque écrit à propos de cette fête :

> Suréna envoya la tête et la main de Crassus à Ordès en Aeménie. Puis, il fit répandre en Séleucie, par des messagers, le bruit qu'il amenait Crassus vivant et il prépara une procession burlesque qu'il appela par dérision un triomphe. Un des prisonniers, celui qui ressemblait le plus à Crassus, C. Paccianus, vêtu d'un habit royal de femme et dressé à répondre aux noms de Crassus et d'Imperator, était conduit à cheval, précédé des trompettes et des licteurs montés à dos de chameaux. Aux faisceaux pendaient les bourses et, des haches, des têtes de Romains fraîchement coupées. Derrière venaient des courtisanes et des musiciennes de Séleucie, qui faisaient entendre des chansons railleuses et bouffonnes sur le caractère efféminé et la lâcheté de Crassus. Ce spectacle était destiné à la foule. […]. [On pouvait voir] un grand nombre de chariots pleins de concubines. D'un aspect correspondant, pour ainsi dire, à celui des animaux appelés vipères et scytales, les parties antérieures et en vue de son armée étaient redoutables et sauvages : c'était un rempart de lances, d'arcs et de chevaux ; mais la

[50] A titre d'exemple : *Les Perses* d'Eschyle, ou *Le Traité sur Isis et Osiris* de Plutarque qui comprend un exposé du dualisme iranien. Voir : REZVANI (M.), *Le Théâtre et la danse en Iran*, *op. cit.*, p. 36.

> queue de la phalange se terminait en chœurs de danse, castagnettes, airs de cithare et débauches nocturnes avec des femmes [51].

Ainsi, la passion du théâtre se révélait même durant la guerre, comme nous pouvons en juger par cette histoire. L'État a profité du théâtre comme instrument de propagande. De plus, l'organisation d'une telle représentation théâtrale implique la participation et la collaboration des comédiens et des clowns [52]. Lors de ces spectacles populaires, les individus voués au divertissement exerçaient aussi leur art à la cour royale. En effet sur certains bas-reliefs ou certaines fresques sont peints des musiciennes et des danseurs qui jouent devant le roi. De même, un épisode de la vie de Tiridates, roi parthe d'Arménie, demandant à Néron un clown en guise de cadeau, témoigne bien qu'il existait des spectacles comiques à la cour des Parthes. Ghotbedine Sadeghi écrit à ce propos :

> Dans l'ouvrage de Jacob M. Landau, on découvre des traces de mimes à la cour des Parthes, et dans une description que Ghirshman donne de la cour royale sassanide, on peut lire des précisions sur les artistes de la cour : « une organisation aussi minutieusement établie régissait la vie de la cour où régnait une étiquette élaborée et strictement observée. Les courtisans étaient groupés en trois classes, suivant leur origine ou le poste qu'ils occupaient : les plus en vue étaient les parents du souverain et les chevaliers que suivaient l'entourage du roi et ses intimes ; enfin venaient les bouffons, les jongleurs et les saltimbanques. Les musiciens, dont le rôle à la cour était très important, étaient eux aussi divisés en trois groupes, suivant leurs talents ou les instruments dont ils jouaient [53].

Parallèlement, des spectacles de récitation de vers lyriques, accompagnés par des instruments de musique. Les chanteurs de ces spectacles se nommaient *Goshâns* ; ils récitaient des épopées ou contaient des histoires satiriques en jouant d'un instrument de musique. *Le Goshân* a rempli un rôle important dans la vie culturelle des Parthes

---

51 PLUTARQUE, *[Crass.]*. Ch. VIII, T. VII, pp. 251-252 dans SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.,* p. 27. Pour lire la citation entière voir également : REZVANI (M.), *Le Théâtre et la danse en Iran, op. cit.,* p. 45.

52 BEYZAYI (B.), *Némayech dar Iran [Le Théâtre en Iran], op.cit*., p. 38.

53 SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.,* p. 19.

et de leurs voisins jusqu'à l'époque sassanide. Très estimé à la cour royale, il rencontrait également beaucoup de succès auprès du peuple. Présent aux fêtes ainsi qu'aux deuils, il possédait à la fois les qualités élégiaques mais aussi de clown, de conteur et de joueur. Le terme *Goshân* est devenu plus tard, à l'époque sassanide, *Khonyâgar*, ce qui signifie : musicien, chanteur ou échanson. Or

> ce *Goshân* ou *Khonyâgar*, avec ses spécificités, correspond exactement à l'image prototype de tous ceux qui plus tard, à l'époque islamique et contemporaine, dans la culture populaire, ont été connus sous le nom de Louti ou le Motrébe ; une sorte de musicomédiens devenus les principaux auteurs du genre comique dans le théâtre iranien [54].

Safoura Tork Ladani confirme également que cette tradition s'est perpétuée à l'époque islamique et que ce *Goshân* qui était adroit dans l'art de conter

> prend les noms de *naqqâl* (spécialisé dans les récits à épisodes s'étalant sur de nombreuses soirées), *qavvâl*, *râvi* ou *qessegu* (spécialiste des histoires courtes). La teneur des récits peut être religieuse, mythique, légendaire, profane ou fondée sur l'histoire et le passé. La performance se déroule sur les places publiques ou dans les maisons de thé, et s'accompagne d'une gestuelle élaborée avec l' usage de quelques accessoires [55].

Dans l'histoire des spectacles rituels persans, il nous semble important de mentionner ici les cérémonies d'initiation au culte du Dieu Mithra. L'accès à la hiérarchie diversifiée du mithriacisme débouchait sur un rituel mystérieux et symbolique au cours duquel les croyants se cachaient le visage avec des masques d'animaux (lion, corbeau, taureau, faucon, etc), portaient des habits particuliers et imitaient la voix et les gestes des animaux qu'ils représentaient en souvenir de l'immolation du taureau par cette divinité [56]. Comme nous l'avons déjà signalé, une autre cérémonie de la Perse pré-islamique donnant naissance au théâtre religieux persan est liée au rituel funèbre retraçant la mort de Siâvosh, héros épique persan. Nous allons présenter brièvement le mythe de Siâvosh et les cérémonies qui célèbrent

---

54 *Ibid*., p. 22.

55 TORK LADANI (S.), *Le Ta'zié, op. cit.* p. 28.

56 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 2.

son deuil dans la section suivante avant d'aborder un chapitre sur le théâtre religieux persan, le *T'aziéh.*

B : le mythe de *Siâvosh*

Un exemple éminent de la persistance d'une culture à travers des formes nouvelles est la similitude qui existe entre deux épopées nationales-religieuses iraniennes : l'histoire du meurtre de Siâvosh dans *le Shah-Naméh* de Ferdowsi [57] (*Livre des Rois*) et l'histoire du meurtre d'Emam Hossein dans le drame religieux persan. En effet, la vraie racine du Ta'zieh doit être étudiée dans la Perse avant l'arrivée de l'islam. Car Hossein, martyr de la Perse chiite, est en réalité une transfiguration du martyr Siâvosh, prince assassiné de la Perse mythique. Dans tous les cas, il s'agit du meurtre d'un innocent auquel le peuple s'identifiait ou identifiait la patrie opprimée. En effet, les cérémonies de deuil de ces martyrs permettaient au peuple de crier sa révolte au ciel, de se soulever d'une manière religieuse lorsque cela n'était pas envisageable d'une manière politique.

> Cette idée du martyr – avec l'avènement de l'islam, et la vision du monde iranien – se modifie ; son héros idéal qui renferme en lui tous les idéaux, désirs et les forces non accomplis, prend la figure du martyr Hosseyn à la place de Siâvosh, mais malgré cette transformation dans l'histoire, la pensée iranienne continue d'exister [58].

Ferdowsi donne un récit très détaillé de l'événement dans le *Shâh Naméh* en racontant également l'histoire de sa vengeance, à l'initiative de son fils Key Khosrow qui envoie Rostam [59] accomplir cette réparation. Mohammad Reza Khaki donne un

---

57 Il s'agit d'un poète persan du Xe siècle. Surnommé « le Recréateur de la langue persane », il a écrit la plus grande épopée en langue persane, intitulée *Shâh Nâmeh* (ou *Livres des rois*). Il est né dans le village de Badji à côté de la ville de Tous (Khorassan, Iran), vers 940. Il est mort probablement vers 1020. Voir l'article de Wikipedia à propos de ce poète:https://fr.wikipedia.org/wiki/Ferdows%C3%AE

58 SADEGHI (Ghotbedine), *Théâtre et éducation en Iran.* Mémoire de maîtrise spécialisée dirigée par Richard Monod. Paris : université de la Sorbonne Nouvelle, juin 1978, p. 57.

59 Héros mythique de la Perse antique, symbole de force et de virilité, né des amours de Zâl et Rubâbe, immortalisé par Ferdowsi dans *Le Livre des Rois,* il accomplit de nombreux

très bon résumé de cette histoire mythique dans sa thèse intitulée *L'évolution du Ta'zièh vers le terrain séculier* :

> Giv et Goudarz, deux héros et chevaliers iraniens rencontrèrent un jour une belle femme alors qu'ils chassaient près de la frontière entre l'Iran et le Tourân. Chacun d'eux se croit alors le maître de cette femme au beau visage, cependant, comme leur discussion demeure vaine, les deux rivaux demandent à Kâvous Shâh de prononcer un jugement pour que justice soit établie. Kâvous Shâh offre alors des chevaux, de l'or et des bijoux aux deux rivaux, prend la femme, et l'épouse. Sa belle épouse donne naissance à un fils qui sera appelé Siâvosh. Les voyants lui prédisent un destin tragique ; Kâvous Shâh confie l'éducation de son fils Siâvosh à Rostam, le plus grand héros du pays. Siâvosh, sous la tutelle de ce dernier, est initié aux règles de la chevalerie, de la générosité et de la bravoure. Lorsqu'il revient vers son père, il est devenu un remarquable chevalier. C'est alors que Soudâbeh, la belle et ravissante femme de Kâvous, tombe amoureuse de son beau-fils. Elle avoue sa passion à Siâvosh qui la repousse. Effrayée des conséquences de son geste, elle inverse la situation à son avantage et va se plaindre auprès du roi des soi-disant avances amoureuses de Siâvosh. Le roi Kâvous, suivant en cela les traditions et afin de connaître la vérité, demande que Siâvosh subisse l'épreuve qui consiste à traverser le feu. Siâvosh se voit dans l'obligation d'accepter cette épreuve et d'obéir à l'ordre de son père. Mais comme il est pur et innocent, il monte à cheval, traverse les flammes et en sort indemne et souriant, avec la joie au cœur. Malgré le fait qu'il soit reconnu non coupable, après cette épreuve, au lieu de se venger, il pardonne à Soudâbeh. Mais celle-ci, toujours pleine de rancune, prépare sa revanche. Lorsque l'armée de Tourân commandée par Garsivaz attaque l'Iran, Siâvosh se porte volontaire pour assurer le commandement de l'armée iranienne. Il désire s'éloigner des complots, de la malveillance et de la mauvaise foi de Soudâbeh et de quelques autres de la cour de Kâvous Shâh. Siâvosh après trois jours de combats, remporte la victoire et s'empare de la ville de Balkh. Les prédicateurs prédisent un mauvais sort à Affrâssiâb,

---

exploits et finit tragiquement après avoir tué par méprise son propre fils Sohrâb. Voir : FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 8.

le roi de Tourân, si la guerre devait continuer. Par conséquent, ce dernier négocie la paix ; Siâvosh accepte à condition qu'il puisse garder un groupe de fidèles d'Afrâssiâb en otage en Iran. De son côté, lorsqu'il apprend la nouvelle, le roi Kâvous veut continuer la guerre et tuer les otages. Mais Siâvosh refuse de rompre sa promesse et de trahir le traité de paix qu'il a déjà accepté. Il décide donc de quitter le pays et prie Affrâssiâb de lui permettre de passer par le Tourân pour gagner la Chine. Affrâssiâb l'accueille chaleureusement et le traite avec tous les égards, lui donne sa fille Franguisse en mariage, et lui confie le gouvernement de la partie du Tourân se situant aux frontières de la Chine. Siâvosh entreprend la restauration des villes de « Ganj Dej » et « Siâvosh Guerd », son œuvre est couronnée de succès et il s'attire ainsi un respect et une affection grandissants de la part d'Afrâssiâb. Cependant les coups du destin et de la fatalité qui guettent depuis longtemps Siâvosh s'abattent au fur et à mesure. Dans l'entourage d'Afrâssiâb, des hommes de mauvaise foi deviennent jaloux, notamment Garsivaz, son frère ; celui-ci entreprend de discréditer Siâvosh aux yeux d'Affrâssiâb par la médisance et la ruse, afin que ce dernier change peu à peu d'avis. Ils ne cessent leurs manigances que le jour où le roi donne l'ordre d'arrêter Siâvosh ; ils le tuent alors en faisant preuve de la plus grande cruauté. Ils le couchent sur le côté, lui tranchent la tête dans une cuvette en or. Selon la vision mythique du monde, si le cours de la vie d'un innocent est soudain interrompu avec cruauté, il sera vengé et son meurtrier condamné à une terrible destinée. Le martyr d'ailleurs sera réincarné, en quelque sorte ressuscité. […] En ce qui concerne Siâvosh, le symbole même de l'innocence, il renaît sous la forme d'une plante dans la mythologie. A l'endroit où son sang a été versé, une plante apparaît ; on la nomme « Par-é-Siâvoshân ». C'est une plante qui ne meurt jamais et qui repousse à chaque fois que sa tige est coupée. Cette plante est la preuve d'innocente de Siâvosh, elle est bien sûr aussi symbole d'une vie éternelle après la mort [60].

---

60 KHAKI (Mohammad Reza), *L'Evolution du Ta'zieh vers le terrain séculier*. Thèse soutenue sous la direction de Michel Corvin à l'Université de la Sorbonne Nouvelle en 1991, pp. 24-26.

Ferdowsi indique dans son livre que le mythe de Siâvosh remonte à l'époque sassanide [61], mais ce mythe a certainement ses racines à une époque antérieure, car nous voyons le nom de Siâvosh dans l'*Avesta*, le livre sacré des Zoroastriens. Narshakhi écrit dans *Tarikh-é-Bokhârâ* (*l'Histoire de Bokhârâ)* que tous les ans, on sacrifiait un coq avant le lever du soleil, le jour de Now Rouz (le 21 mars, premier jour de l'année solaire persane), et que les gens de Bokhârâ se lamentaient sur la mort de Siâvosh. Les musiciens interprétaient des mélodies funèbres. Il précise que les narrateurs appelaient ces litanies « les pleurs des mages » et que cette tradition remonte à plus de trois mille ans [62]. D'ailleurs, dans son célèbre roman intitulé *Souvachoun*, Simin Daneshvar a décrit le déroulement de la commémoration du deuil de ce héros qui avait lieu chaque année, après les moissons, jusqu'à une date récente dans certaines tribus aux confins de l'Iran. Les populations faisaient monter un homme à cheval qui représentait Siâvosh au moment de son meurtre. Durant cette cérémonie, les femmes pleuraient, s'arrachaient les cheveux, se griffaient le visage et les hommes se lamentaient. D'autre part, la cérémonie du *Nakhl gardâni*, littéralement traduit par la « procession du palmier », qui se déroule chaque année à Yazd pour célébrer le deuil du martyr Emam Hossein, est en réalité une cérémonie qui a ses racines dans le mythe de Siâvosh [63]. Ainsi, les Persans avaient toujours un très grand attachement voire une grande compassion pour les héros dont le sang a été versé injustement et de manière déloyale comme Siâvosh ou encore Emam Hossein durant la période islamique [64]. En effet,

> les martyrs sont les produits d'une société et d'une époque d'injustice ;
> dans le monde des citoyens libres, il n'y aurait plus besoin de martyr.

---

61 Les Sassanides régnèrent sur la Perse de 224 jusqu'à l'invasion des Arabes en 651.

62 *Tarikhé Bokhârâ* de Narshakhi, Téhéran, 1938, p. 28 ; cité dans EGHBAL (Zahra), *Ta'zie : théâtre religieux en Iran à l'époque Ghadjar*. Thèse soutenue sous la direction de Gilbert Lazard et Jacques Berque à l'Université de la Sorbonne Nouvelle en 1981, p. 31. Voir également la traduction de ce passage de l'*Histoire de Bokhârâ* dans TORK LADANI (S.), *Le Ta'zié, op. cit.* p. 27. Aussi, Mohammad Reza Khaki a argumenté à plusieurs reprises en faveur de l'existence et de la continuité du Mythe de Siâvosh en Iran, dans *L'Evolution du Ta'zièh vers le terrain séculier, op.cit.*, pp. 26-34.

63 Voir deux ouvrages à ce sujet : HASSOURI (Ali), *Siâvoshan*. Téhéran : Cheshmeh, 2009, p. 105-106 ; et également TORK LADANI (S.), *Le Ta'zié, op. cit.* p. 27.

64 TORK LADANI (S.), *Le Ta'zié, op. cit.*, p. 27.

> Bien que le mythe de Siâvosh ne se place pas à une époque où régnait la liberté, il fait allusion aux aspirations de la population et à leur résistance à une époque d'oppression [65].

De ce fait, la mort de Siâvosh ainsi que celle de Hossein témoignent de la lutte réelle d'un héros qui paye de son sang sa résistance contre un souverain injuste. En conséquence, les cérémonies liées au deuil de Siâvosh et d'Emam Hossein sont une manière de vivre un destin en le jouant ; elles permettent à la population d'exprimer l'oppression, de crier son attente d'un monde meilleur qui fera que ces martyrs ne seront pas morts en vain

Avec l'invasion arabe et l'introduction de l'islam dans la société iranienne, la structure sociale, les rapports de classes et la religion des Persans se transforment. Par conséquence, la vision du monde de l'homme persan évolue. Celui-ci, récemment devenu musulman, est confronté à de nouvelles règles et lois. De ce fait, il est obligé d'oublier sa manière de vivre antérieure, y compris ses croyances et ses coutumes du passé. Néanmoins, il essaie d'associer nombre de ses traditions profondément enracinées dans son subconscient avec les préceptes et les dogmes de la nouvelle religion. Ainsi, un certain syncrétisme religieux est engendré, qui crée une nouvelle âme chez l'homme iranien. En conséquence, et au fur et à mesure, une mythologie nouvelle se fait jour, dont le martyr de l'Emam Hossein constitue une des histoires essentielles. Ce martyr rappelle Siâvosh, le prince innocent de la Perse antique. Les rituels de meurtre de ce héros épique cédent leurs places aux cérémonies invoquant le martyre de l'Emam Hossein, et les symboles utilisés dans le spectacle du deuil de Siâvosh, tels les anges de la terre, du vent et du feu, sont repris plus tard dans le *Ta'zieh*, le drame religieux persan [66]. En somme, un homme réel et historique comme Hossein prend la place d'un personnage légendaire et mythique comme Siâvosh.

> Les Iraniens qui haïssaient les Arabes de tout leur cœur, surtout Omar [67] à qui ils ne pouvaient pardonner la destruction de la culture

---

65 KHAKI (M.R.), *L'Evolution du Ta'zièh vers le terrain séculier, op.cit.*, p. 32.

66 TORK LADANI (S.), *Le Ta'zié, op. cit.*, p. 27.

67 La raison pour laquelle les Iraniens n'aiment pas Omar réside dans le fait qu'il est considéré comme le premier envahisseur de la patrie. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà signalé, il existait une coutume populaire consistant à brûler sur la place publique

> iranienne, sentirent leur âme se pénétrer de sympathie à l'égard de la maison d'Ali, surtout parce que Hossein était marié à la princesse sassanide Chèhrebanou [68], et aussi parce que grâce à son courage, il était devenu l'idole religieuse des Iraniens. Son meurtre servit de sujet à presque tous les mystères [69].

Pour comprendre comment un théâtre religieux a pu se développer en Perse et devient ensuite un symbole de la résistance populaire devant les envahisseurs de la patrie, ses oppresseurs, il nous semble important de donner un bref récit concernant les événements tragiques qui ont marqué les vicissitudes de la succession du Prophète. Sans connaître la triste histoire d'Emam Hossein, on ne peut pas comprendre les événements qui se déroulent dans le drame religieux persan *Ta'zieh*. Dans le chapitre suivant, nous allons d'abord présenter cette histoire et ensuite, nous allons brièvement étudier le théâtre religieux persan et son évolution vers un théâtre religieux comique au XIXe. Nous examinerons également le théâtre séculier persan, notamment les farces improvisées. Nous allons voir comment les Iraniens, qui ont souvent au cours de leur histoire été les civilisateurs de leurs envahisseurs, subissent aussi fortement l'influence occidentale à tel point que le théâtre traditionnel persan va tomber dans une sorte d'agonie avec l'arrivée du théâtre européen.

---

une statue d'Omar incarnant l'oppresseur pour les Iraniens. Cette tradition était encore vivante dans certains villages iraniens jusqu'à une époque récente.

68 Elle était la fille Yazd Gerd III, le roi sassanide détrôné et vaincu par l'invasion arabe en Perse. Parmi les prisonniers de haute lignée, un certain nombre de princesses et de femmes de la noblesse iraniennes ont été emmenées à Médine pour y être vendues comme esclaves. Parmi elles se trouvait la fille du Roi, Shahr Bânou. Ali s'oppose à cette pratique et dit que les filles de sang royal n'étaient pas à vendre. Et pour donner un exemple, il a fait de la princesse royale l'épouse de son fils Hossein. C'est de ce mariage que sont issus les neufs Imams chiites. Un des personnages principaux du *Ta'zieh*, drame religieux persan, est précisément cette princesse persane. Elle est aussi la mère de Zeyn al Abédine, quatrième Emam chiite et autre personnage important du théâtre religieux persan.

69 REZVANI (M.), *Le Théâtre et la danse en Iran*, *op. cit.*, p. 79.

CHAPITRE 2. LE THÉÂTRE TRADITIONNEL DANS LA PERSE CHIITE

Après l'avènement de l'islam, les califes arabes se sont fortement inspirés des modèles persans en matière de culture, de protocole et de spectacle. Ainsi, les cours de Damas et Bagdad accueillaient des chanteurs persans, et les farces étaient jouées pour le Nouvel An par des acteurs masqués persans [70]. En effet, l'art dramatique en Perse a évolué suivant deux directions différentes durant la période islamique, le spectacle religieux et les jeux folkloriques trouvant graduellement des formes et des titres particuliers et indépendants les uns des autres au cours des siècles. Parmi les différents genres de spectacle, le théâtre religieux et la comédie improvisée ont atteint leurs apogées au cours du XIXe siècle durant le règne des *Qâjârs*. À la fin de ce siècle, ce théâtre traditionnel est pourtant tombé dans l'oubli. Il va être remplacé par le théâtre occidental ou à l'occidentale, auquel l'élite persane s'est intéressée. Dans ce chapitre, nous présenterons ce théâtre traditionnel persan, y compris le drame religieux. Ce dernier paraît occuper une place plus importante par rapport aux spectacles séculiers tels que les marionnettes et les farces improvisées. En effet,

> la littérature et la religion sont liées par d'étroits rapports […]. La littérature grandit au souffle de la religion ; la religion elle-même multiplie ses forces, sous l'égide des lettres […]. L'histoire littéraire et religieuse de la Perse contemporaine corrobore d'une manière absolue ces affirmations. Cette histoire dans sa phase islamique n'est même que l'illustration de la thèse que nous avons posée. Dans aucun pays, en effet, la vie nationale, qui se manifeste dans tous les domaines, et dans celui des lettres en particulier, n'a été et n'est plus fusionnée avec la vie religieuse que dans la patrie des Perses [71].

En 651, l'Iran a été conquis par les Arabes qui ont imposé l'islam. Mais en adoptant progressivement le chiisme – plus proche aux yeux des Persans des valeurs de spiritualité, d'éthique et de pureté, implantées en Perse depuis le zoroastrisme, valeurs nouvellement symbolisées par l'imam Ali, et correspondant mieux à leur identité

---

70 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 3.

71 MONTET (Edouard), *La Religion et le théâtre en Perse.* Paris : Ernest Leroux, 1887, p. 3-4.

nationale puisque l'imam Hossein, fils de Ali et de Fatéméh, a épousé une princesse sassanide – les Persans ont insufflé à la nouvelle religion une partie de l'héritage de la culture persane [72]. De ce fait, les formes théâtrales antérieures perduraient et se transformèrent en Iran chiite, notamment à travers le *Ta'zieh*, le drame religieux persan [73].

> Envahi de nombreuses fois (Alexandre au IVe siècle av. J.-C., les Arabes au VIIe siècle et les Mongols au XIIe siècle), à chaque fois l'Iran, grâce à son fort héritage culturel a su rétablir son identité nationale. Contrairement à d'autres pays qui ont perdu tout lien avec leur passé, l'Iran a toujours gardé la mémoire de son ancienne civilisation […] [74].

A. Le drame religieux persan et son évolution au XIXe siècle

« Profondément enraciné dans les valeurs socioculturelles de l'Iran, le théâtre religieux persan *Ta'zieh* constitue l'une des formes les plus fortes du monde islamique que l'on dit souvent dépourvu de traditions théâtrales » [75]. Ainsi, le *Ta'zieh* est la seule forme traditionnelle du théâtre d'inspiration religieuse dans le monde islamique. Comme nous l'avons déjà dit, il est fortement enraciné dans les traditions nationales et religieuses persanes. Il a été codifié sous les Safavides (1501-1722), qui ont établi le chiisme comme religion nationale, s'est développé au cours du XVIIIe siècle sous les Afchars et les Zands, et est arrivé à son apogée au XIXe siècle sous les *Qâjârs*. Ce théâtre s'inspire fortement des événements tragiques survenus à Karbalâ, en 680 de l'ère chrétienne. Le drame tourne autour du destin tragique de l'imam Hossein (petit-fils du prophète Mohammed), de sa famille et de ses fidèles, tués injustement et cruellement à Karbalâ par l'armée du calife ommeyade de Damas, Yazid. Les Chiites considèrent cet évènement comme le symbole le plus significatif

---

72 NICOT (Fabrice), *Le Théâtre expérimental en Iran*. Mémoire de master 2 soutenu sous la direction de Georges Banu à l'Université de la Sorbonne Nouvelle en 2009, p. 17.

73 *Ibid*.

74 GAFFARY (F.), *et alii*, « Iran », in : *The World Encyclopedia of contemporary Theatre*, *op. cit.*, p. 191.

75 CALMARD (Jean), GHAFFARY (Farokh), « Iran (le théâtre en) », in : CORVIN (Michel), dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991, p. 437.

de leur relation avec le reste du monde musulman. Un résumé des faits va nous permettre de mieux comprendre le drame religieux persan.

> Si les historiens comprenaient la vérité du jour de l'Achourâ, ils ne considéraient pas comme bizarre cette cérémonie de deuil, pour laquelle les partisans de l'Imâm Hossein ne doivent pas se soumettre à la colonisation, l'exploitation et l'humiliation, car ne pas se rendre à l'oppression et au despotisme était le cri de guerre de l'imâm [76].

1. Historique du chiisme,de Karbalâ et de Ta'ziéh

Substantif verbal féminin d'origine arabe, le mot *Ta'ziyéh* signifie tout d'abord « témoignage de condoléances » [77]. L'Orientaliste A. Chodzko donne une traduction française de ce vocable :

> Le substantif arabe *Téazié[Ta'ziyéh],* que nous traduirons par « mystère », à cause de la ressemblance des drames ainsi nommés avec nos mystères du Moyen Âge, dérive du verbe *azâ* « se chagriner après une perte, pleurer la mort de personnes amies, faire des doléances, porter le deuil » [78].

Pour les Chiites, ce terme a pris le sens restreint du spectacle joué en l'honneur des martyrs de Karbalâ. Ce thème donne lieu à diverses représentations durant les dix premiers jours du *moharram* (premier mois de l'année hégirienne lunaire) à l'occasion de l'anniversaire des événements tragiques qui frappèrent le petit-fils de Mohammed, sa famille et ses fidèles. Bref, le *Ta'ziéh* est une sorte de poésie dramatique qui raconte la passion d'Emam Hossein dans la plaine désertique de Karbalâ.

Après la mort de Mohammed, les musulmans ne savaient pas quel successeur lui donner. Le prophète n'avait laissé aucun document écrit à ce sujet. Les discussions s'aggravaient entre les croyants. Néanmoins, on sait que pendant son dernier voyage à

---

76 MARASHI (Elhâm), *Étude comparative de Ta'zié[Ta'ziyéh] et de Mystère à travers les théâtres chiites et français.* Ispahan : Université d'Ispahan, 2011, p. 13 ; cité dans TORK LADANI (S.), *Le Ta'zié, op. cit.* p. 12.

77 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 9.

78 CHODZKO (Al.), *Le Théâtre persan : choix de tazie, op. cit.*, p. 19.

La Mecque, le prophète avait choisi son gendre et cousin Ali comme successeur. Devant tous les croyants, il avait appelé Ali en disant : « Ceux pour qui j'ai été le maître, pour ceux-là, Ali sera le maître ». Cependant, après la mort du prophète, les adversaires d'Ali choisirent pour lui succéder Aboubakr, le beau-père de Mohammed. Aboubakr transmit ensuite son pouvoir à Omar. Ce dernier tomba sous les coups d' un patriote iranien nommé Abou-Lolo-Firouz. On choisit alors Osman en tant que calife. À la suite d'une série de discordes intestines durant lesquelles Osman fut tué par les insurgés, le pouvoir passa aux mains d'Ali [79]. Pourtant, un de ses adversaires, nommé Moavieh, accusa Ali de l'assassinat d'Osman et provoqua une insurrection qui aboutit au meurtre d'Ali. Devenu calife, Moavieh tenta de fonder une nouvelle dynastie pour assurer le pouvoir à toute sa lignée. De ce fait, il fit par force prêter serment au profit de son fils Yazid en dépossédant parallèlement les descendants directs du prophète, Hassan et Hossein, fils d'Ali et de Fatimeh, fille du prophète. D'autre part, les Persans avaient beaucoup de sympathie pour l'imam [80] Ali dont la famille s'était rapprochée des Persans par le mariage de Hossein avec une princesse persane. Cela peut expliquer pourquoi son meurtre a servi de sujet à presque tous les spectacles de *Ta'zieh*. D'ailleurs, Edward Browne, l'un des grands érudits des études persanes, a cité le *Ta'zieh* de cette princesse persane, Sharbanou, fille légendaire du dernier roi sassanide Yazdgerd III et épouse d'Hossein qui était particulièrement populaire auprès des Persans :

> Je suis née de la race de Yazdgerd le roi,
> Et c'est à Nushirwan que remonte mon sang.
> Au temps où la fortune n'apportait que la joie
> C'est dans Rhagès la fière que j'avais ma maison.
> Une nuit vint à moi au palais de mon père,
> Tandis que je dormais, Fatima « la brillante ».
> « Ô Shahrbanu »-ainsi parla la vision-
> « Je te donne à Hossein pour être son épouse ! »
> J'ai dit : « Regarde, Mada'in est ma patrie.
> Comment pourrais-je aller si loin, jusqu'à Médine ?

---

79 Il convient de noter que les chiites ne reconnaissent pas les trois premiers successeurs de Mohammed et les considèrent comme des usurpateurs.

80 Chez les chiites, le terme *imam* veut dire « chef » ou « guide ».

Impossible ! » Mais Fatima s'écria : « Si ! Hossein viendra ici sous ses armes de guerre,
Et il t'enlèvera comme sa prisonnière
De cette Mada'in à Médine lointaine,
Où, unie comme épouse à mon garçon Hossein,
Tu porteras des fils qui seront mon bonheur.
Car c'est à toi que neuf Emams devront la vie
Dont jamais on n'a vu le pareil sur la terre ! » [81]

Majid Rezvani, dans son célèbre livre intitulé *Le Théâtre et la Danse en Iran*[82], donne un récit détaillé des faits tragiques qui ont eu lieu dans le désert de Karbalâ. Nous avons consulté plusieurs versions de cet événement triste, mais nous avons particulièrement apprécié la sienne. C'est d'ailleurs celle qui a servi aux travaux de plusieurs chercheurs.

Lorsque Yazid prit le pouvoir, il obligea tous les gouverneurs, les religieux et le peuple à lui prêter serment. Pourtant, l'imam Hossein refusa de lui prêter allégeance et se dirigea alors avec sa famille et quelques fidèles, deux cent partisans, vers Kouféh [83], dont la population était favorable à sa cause. Mais le gouverneur Ibn-Ziad lui barra la route et l'affronta dans le désert de Karbalâ, non loin des rives de l'Euphrate, avec une armée de quatre mille hommes dont la plupart craignaient de faire la guerre contre Hossein, le petit-fils du prophète. À ce moment, il ne restait que soixante-douze partisans dans l'armée de Hossein, car un grand nombre, effrayé par cette grande armée, était passé du côté de Yazid. Une chaleur torride assoiffait les enfants, mais l'ennemi gardait l'accès vers les rives nuit et jour. Des volontaires, l'un après l'autre, tentèrent de parvenir à l'Euphrate et d'en rapporter de l'eau pour les enfants et les femmes. Mais ils furent tous tués. Abbas, frère de Hossein, lui aussi, fit des efforts pour avoir de l'eau, mais dans le combat, il perdit ses deux bras et fut ensuite cruellement tué. Enfin, au matin du 10 moharram (10 octobre 680), le combat commença. Dans une lutte inégale, l'armée de Yazid se jeta sur Hossein et sur ce qui restait de sa suite. Ils furent tous massacrés. Les soldats s'emparèrent des femmes et des enfants, les enchaînèrent en les conduisant à pied jusqu'à Damas. Les têtes de

---

81 *Ta'zieh* cité dans SARKHOSH CURTIS (Vesta), *Mythes perses*. Paris : éditions du Seuil, 1993, pp. 137-138.

82

83 Une ville en Iraq actuel.

tous les martyrs furent rapportées à Yazid. Selon les légendes, ce dernier outragea la tête tranchée de Hossein. On dit également que l'envoyé d'un prince européen, en voyant cette scène et en prenant pitié des prisonniers, se fit musulman à la manière de Hossein. Cela est représenté dans différents *Ta'ziéh*.

> Il y a une téazié où l'on voit un ambassadeur des chrétiens de l'Europe (frengui) venir appuyer les droits de l'imam au Khalifat [84].

D'après l'hagiographie chiite, ces actes atroces ont engendré une grande compassion pour la famille du prophète et ont été la cause de plusieurs révoltes des musulmans contre les Omeyyades.

> Abandonnés pendant trois jours dans le désert de Karbala, les corps des martyrs furent enterrés par de pieux habitants d'un village voisin. Quarante jours après le massacre, les fidèles allèrent se recueillir sur leurs tombes : la commémoration des martyrs de Karbala était née. Amplifiés par les « traditionnistes » et les narrateurs, les épisodes de ce martyre devinrent un élément important de la piété populaire chiite. La commémoration s'inscrit sous le signe de la déploration (d'abord celle des Ahl al-Bayt, famille du prophète), du repentir (celui des chiites de Kufa qui ont abandonné Husayn), de la vengeance (celle d'une lignée de vengeurs des Imams dont Mukhtâr est le premier) [85].

Tels sont les faits que narre le *Ta'ziéh*, comparables à ceux des mystères du théâtre occidental. Cette affinité a été remarquée par Ad. Thalasso, qui écrit à ce propos :

> 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 Emams : 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 [86].

---

84 CHODZKO (Al.), *Le Théâtre persan : choix de tazie*, *op. cit.*, p. 19.

85 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 11.

86 THALASSO (Adolphe), « Le Théâtre persan », dans *La Revue théâtrale*, Paris : 1905, p. 881. Voir également au sujet de ce rapprochement entre le théâtre religieux persan et

Il faut également ajouter à cela que l'action de célébrer annuellement les cérémonies du deuil, surtout dans la première décade du mois de moharram en l'honneur des martyrs de Karbalâ, est l'occasion pour les chiites de se purifier et de se faire pardonner leurs péchés. Pourtant, il est impossible de dater sur le plan historique les premières manifestations théâtrales et les premiers textes écrits pour être joués. Néanmoins, selon Ghotbedine Sadeghi[87], l'évolution du *Ta'zieh* s'est produite grosso modo en trois étapes : la première, *Rowzé Khani* ou conte religieux [88] ; la seconde, où les figurants, déguisés en saints de l'histoire chiite, accompagnaient les processions de pénitents, a abouti, vers la fin de l'époque des *Zands* [89], par le biais d'un jeu codifié très élaboré, à une forme cohérente qui constitue le genre tragique dans la culture persane.

Les premières indications sur l'existence du *Ta'ziéh*, au sens commun dans l'Iran islamique, remontent à l'époque des *Bouyides* (934-1058) qui réussirent à installer un État indépendant persan. Selon Ibn al-Athir, le prince chiite Mo'ezzu'ol-Dowlé, qui s'était emparé de Bagdad en 945, ordonna pour la première fois, en 963, que, pendant les dix premiers jours du mois de moharram, tous les bazars soient fermés et tendus de noirs et que les gens célèbrent le deuil de l'imam Hossein. Cette coutume se poursuivit jusqu'à la chute des *Bouyides* en 1055 [91]. Ensuite, lorsque le pouvoir des *Seldjoukides* sunnites s'affaiblit, au XIIe siècle, les Persans recommencèrent à célébrer cette commémoration [92]. Des Mongols aux Safavides (XIIIe-XVe siècle), les thèmes chiites, plus précisément celui du culte et du mythe de Hossein, pénétrèrent dans les ordres soufis [93]. Sous la dynastie des Safavides qui

---

les mystères du Moyen Âge : CHODZKO (Al.), *Le Théâtre persan : choix de tazie, op. cit.*, p. 7.

87 SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.*, p. 133.

88 Safoura Tork Ladani croit que les conteurs persans qui narraient autrefois les récits épiques du *Livre des Rois* de Ferdowsi ont commencé à déclamer les récits concernant cet événement sur les places publiques, dans les cafés ou les salons de thé. Au fil du temps, la narration du drame de Karbalâ est passée de l'oral à l'écrit. Les conteurs et les poètes ont écrit et collecté les textes qui prennent la forme d'un genre littéraire : le *Ta'ziéh*. Voir TORK LADANI (S.), *Le Ta'zié, op. cit.* p. 12.

89 La dynastie Zand règne sur la Perse de 1750 à 1794.

91 EGHBAL (Z.), *Ta'zie : théâtre religieux en Iran à l'époque Ghadjar, op. cit.*, p. 37.

92 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 11.

93 CALMARD (J.), GHAFFARY (F.), « Iran (le théâtre en) », *art.cit.*, p. 437.

instaura le chiisme comme la religion d'État, la commémoration du martyre de Hossein devint une véritable « fête nationale » :

> Les Safavides (1501-1722) officialisent le chiisme et ses commémorations : processions, cortèges, déplorations, mortifications, jeux sur chars se développent et aboutissent, au cours du XVIIIe siècle, aux représentations dramatiques de plus en plus élaborées sous le patronage des notables et de la cour sous les *Qâjârs* (1794-1925). Célébrée durant la première dizaine de *moharram*, la commémoration atteint son paroxysme le 10e jour (*âchourâ*) […] [94].

En 1641, Jean Calmard écrivit une lettre dans laquelle un voyageur français de Montheron décrit une sorte de représentation dramatique donnée dans le square royal d'Ispahan. Il la nomme *Tamacha* ou *Spectacle de douleur* [95]. En 1722 et 1735, deux voyageurs, Salamons et Van Goch, observèrent des chariots à roues qui montraient des personnages silencieux du drame de Karbalâ. Plus tard, en 1770, Gmelin, un voyageur russe, se servit du terme « théâtre », pour la première fois, pour parler de ces représentations religieuses. Néanmoins, c'est en 1787 qu'un Anglais, William Franklin, décrit ce qui peut être considéré comme une des premières représentations de *Ta'ziéh* [96].

La composition et la représentation de la tragédie de Karbalâ ont eu lieu à l'initiative des *Qâjârs* (1794-1925). Sous le patronage de la cour royale, on a édifié de plus en plus de lieux de représentations nommés les *tékiés*. La plus remarquable de ces constructions était celle de *Tékiyé Dowlat* (Tékiyé d'État), le plus grand théâtre jamais bâti durant toute l'histoire de l'Iran, situé à côté du palais du roi, édifié à Téhéran vers 1870. En réalité, à ce moment, l'organisation et la modernisation de l'architecture des salles de spectacle étaient liées à l'introduction du théâtre occidental en Perse. Nasseradin Chah, un roi despote, mais modernisateur de la dynastie *qâjâr*, ordonna la construction de *Tékiyé Dowlat* après avoir visité les théâtres européens en Russie, en Angleterre et en France.

---

94 *Ibid.*

95 Voir : GAFFARY (F.), *et alii*, « Iran », in : *The World Encyclopedia of contemporary Theatre*, *op. cit.*, p. 194

96 *Ibid.*

Le drame religieux persan, qui était au départ une forme théâtrale liturgique populaire et dispersée, jouée par des amateurs, revêtit une forme étatique et professionnelle à cause de la centralisation du pouvoir *qâjâr*. En effet, dans le premier cas, les croyances et le culte étaient touchés ; mais dans le second cas, il s'agit plutôt du pouvoir et de ses manifestations politiques. L'exemple de ce rapport entre la stabilité du régime et le drame religieux persan se trouvait dans la fondation de *Tékiyé Dowlat* (Tékiyé d'État). Le rôle de ce théâtre consistait à fasciner un public essentiellement populaire par un étalage de la richesse de la cour dans les bâtiments et par le thème même des représentations. Cette somptuosité royale se révélait également sur scène par des défilés militaires en grand équipage qui se déroulaient juste avant le spectacle. En d'autres termes, à l'époque des *Qâjârs*,

> avec le temps, le culte des saints est remplacé par des cérémonies royales ; ainsi se dissipent toutes sortes de conflits idéologiques entre le *Ta'zieh* et le règne *Qâjâr*. Pour la même raison, le *Ta'zieh* devient l'art le plus officiel de la classe dominante, considéré non seulement comme un moyen de divertissement aristocratique, mais aussi comme un des moyens les plus efficaces pour des visées politiques intérieures ou extérieures [97].

Concernant l'organisation spectaculaire du rite, les *Ta'ziéh* se déroulaient en plein air, sur les places publiques ou dans les *tékiyés*. Les représentations duraient des heures. Le nombre des acteurs dépendait des moyens des organisateurs et du sujet choisi. De ce fait, on voyait parfois plus de cent personnes qui jouaient dans le spectacle. Pendant la représentation, les acteurs incarnaient si bien leurs rôles qu'ils pleuraient réellement, provoquant ainsi une grande compassion de la part du public, lui faisant ainsi également couler des larmes durant tout le spectacle. Même l'interprète du rôle de Chémr (l'assasin de l'imam Hossein), qui devait être méchant et sanguinaire, pleurait en tuant Hossein.

Les rôles n'étaient pas appris par cœur. Les acteurs avaient une feuille de papier dans la main et récitaient, voire chantaient les vers épico-lyriques courts et souples. J. Calmard donne un bref résumé de l'organisation du théâtre religieux persan :

---

[97] SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.,* p. 133-134.

> Les séances sont données dans un espace circulaire polyvalent. Processions, cortèges, combats se déroulent autour d'une plate-forme centrale (*sakou*) symbolisant le camp des assiégés ; les « spectateurs » s'installent autour de cet espace, les notables dans des loges, le peuple par terre ou sur des gradins, hommes et femmes étant séparés mais se voyant. Très adaptable, le lieu scénique s'est agrandi : utilisation de scènes annexes (*Sakou* « éclaté »), de loges d'apparat (*tâqnémâ*), de traversées du public. Les rites déambulatoires précèdent la séance qu'ouvre le sermon du *rowzéh-khân*. Des boissons (eau, thé, café) et des mets appropriés au deuil (dont des lentilles grillées, adjuvant des pleurs), sont distribués. Décors et accessoires sont très réduits : une bassine d'eau pour l'Euphrate, une branche d'arbre pour une palmeraie ; chevaux, armures, armes, étendards sont toutefois indispensables. Les « bons » sont vêtus de vert, couleur sacrée de l'islam, les « méchants » de rouge, symbole de cruauté mais aussi de sang innocent clamant vengeance (couleur de l'étendard de Hossein). Les acteurs sont choisis en fonction de leur voix ou de leur physique. Les rôles féminins (dont Zaynab, sœur de Hosseyn, aux célébres imprécations) sont tenus par des hommes voilés ou de jeunes garçons. Des séances de déploration et de Ta'zieh exclusivement féminines étaient aussi organisées [98].

Ainsi, le drame religieux persan était l'occasion pour les Persans de se libérer de leurs refoulements, et aussi le moyen de se purger l'âme chaque année, en se référant à Emam Hossein, héros national qui s'est sacrifié pour défendre le monde contre l'injustice et le despotisme. « La tragédie persane est l'expression parfaite du sentiment religieux des schiites » [99].

Néanmoins, au cours du XIXe siècle et grâce à un esprit de distraction et de fantaisie aristocratiques, une évolution s'est opérée dans le sens de la diversification des sujets et de la structure des *Ta'ziéhs*. En d'autres termes, outre les sujets tragiques, les sujets comiques, voire satiriques, se sont infiltrés dans le drame religieux persan. Certains s'approchaient de la farce et n'avaient rien à voir avec le sérieux du *Ta'ziéh*, comme par exemple Le calife d'Omar qui revêtait absolument le

---

98 CALMARD (J.), GHAFFARY (F.), « Iran (le théâtre en) », *art.cit.*, p. 438.

99 MONTET (Ed.), *La Religion et le théâtre en Perse, op. cit.*, p. 7.

caractère d'une farce [100]. Ainsi, nous pouvons dire que lors de l'introduction du théâtre moliéresque en Perse, le *Ta'ziéh* avait déjà évolué vers une forme comique, dont les caractéristiques s'approchaient, pour une part, de celles des pièces de Molière.

> Outre les Taziyés [*Ta'ziéh*] décrits, il existe des représentations de sujets religieux, mais ayant un caractère satirique. On y montre, en les ridiculisant, les ennemis du prophète et surtout Omar auquel les Iraniens vouent une haine, non seulement religieuse, mais encore nationale [101].

2. L'apparition du Ta'ziéh comique au XIXe siècle

L'apparition du *Ta'ziéh* comique au XIXe siècle résulte d'une série de traditions comiques et religieuses persanes, dont *Omar kochân* (Carnage d'Omar) est la meilleure représentation dans la période chiite. Nous avons déjà précisé que la fête du « massacre des Mages » et la domination fictive du peuple sur la figure d'un prêtre zoroastrien lors d'un carnaval avaient cédé la place à *Omar kochân* après la conquête par les Arabes. En effet, selon Ghotbedine Sadeghi, Omar a détruit la Perse surtout sur le plan culturel. Il a continué à déraciner les Persans même après qu'ils se sont convertis à l'islam. Là où il a vu des traces de culture et de science, il a tout ravagé au nom de l'expression : « selon le livre de Dieu » [102]. La date exacte du glissement de la fête du « massacre des Mages » vers *Omar kochân* demeure inconnue. Mais avec l'avènement des Safavides chiites sur le trône, *Omar kochân* est devenu une fête nationale officielle [103]. Plus tard, à l'époque des *Qâjârs*, cette fête a pris des accents plus populaires, et s'est répandue de sorte qu'à la fin du XIXe siècle, dans une ville comme Kâchân, on ne célébrait aucune autre fête autant que celle-ci et les gens ne connaissaient aucun moment aussi gai [104]. On trouvait les effigies d'Omar partout et on s'en moquait en chantant et en dansant. La fête durait quelques jours. Au moment

---

100 SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.,* p. 135.

101 REZVANI (M.), *Le Théâtre et la danse en Iran, op. cit.,* p. 105.

102 SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.,* p. 138.

103 *Ibid.*

104 *Ibid.*

de sa clôture, on brûlait l'effigie d'Omar. Cette cérémonie gaie, à la fois persane et chiite, nous semble être à l'origine de la création du *Ta'ziéh* comique. De la sorte,

> la tradition carnavalesque religieuse du meurtre d'Omar avec sa vocation comique, glisse peu à peu vers le *Ta'zieh*. Dans cette série de *Ta'zieh* comique, en dehors d'Omar – le héros principal – et d'Aboubakr le 1er calife, on rencontre encore d'autres ennemis de la religion chi'ite comme Ibn Moldjam le meurtrier d'Ali, le démon, le djin, ou le diable. Tous sont ridiculisés et satiriques, et apparaissent en fonction d'un événement religieux sérieux [105].

Les *Ta'ziéh* comiques consistaient en deux parties distinctes avec deux registres différents. À titre d'exemple, *le Ta'ziéh* intitulé *Fatéméh va à la Noce* commençait avec un contenu triste, mais, dans sa deuxième partie, provoquait le rire. Etémad ol Saltanéh, érudit et homme politique persan dont nous allons parler dans la dernière partie de notre étude, a écrit à propos de ce spectacle dans son journal :

> Le 4 moharam 1299 Hégir (1881 ap. J-C.) : hier soir il y a eu au *Tékié-Dowlat* la représentation du *Ta'ziéh* intitulé *Fatéméh va à la Noce*. Ils ont beaucoup abaissé ce *Ta'ziéh*, surtout hier soir. Les comédiens hurlaient. C'était très insolent et déshonnorant surtout qu'on entendait les rires des femmes du harem. Les gens qui avaient assisté à ce *Ta'ziéh* disaient que ce spectacle était beaucoup plus drôle que le théâtre comique européen [106].

Il faut ajouter que l'apparition du *Ta'ziéh* comique provient également des représentations parallèles de la farce persane (*Taghlid*) et du *Ta'ziéh*. C'est ce qu'Etémad ol Saltanéh a souligné dans son journal :

> Vendredi le 7 moharam 1306 Hégire (1888 ap. J-C.), au Tékiyé Dowlat, s'est déroulé un *Ta'ziéh* auquel les ambassadeurs de l'Angleterre et de l'Italie ont assisté. Après le *Ta'ziéh*, Esmail Bazaz, le célébre bouffon, accompagné environ de deux cents comédiens et musiciens, est entré dans le *Tékiyé Dowlat* avec des fausses barbres et

---

105 *Ibid.*, p. 40.

106 ETÉMAD OL SALTANÉH (Hasan Khan), *Rooznameye Khaterat [le journal des mémoires]*, éd. 1, Afchar, Téhéran : Amirkabir, 1977, p. 132 ; notre traduction.

> des costumes européens, romains et persans. Ils ont joué des pièces très burlesques. Le *Ta'ziéh* est ainsi devenu pire que le théâtre [107].

Bien que la citation soit courte et que l'écrivain n'ait pas donné plus d'informations sur les pièces jouées, il semble que le *Ta'ziéh* ait tellement évolué, à la fin du XIXe siècle, qu'il ait donné à la comédie une place dans le *Tékiyé Dowlat*. Ainsi, les apports du *Ta'ziéh* comique ne se sont pas limités uniquement à un glissement de registre, mais ils ont aussi favorisé les conditions de représentation de la comédie, de sorte qu'un endroit consacré au théâtre religieux persan a été ouvert au théâtre comique séculier.

Si le *Ta'ziéh* comique, « un peu simpliste, est exclusivement dirigé contre les Arabes, il existe aussi une forme de spectacles auto-critiques : c'est le *Taghlid* ou "théâtre sur bassin". Ce théâtre fait songer à la *commedia d'ell arte*, mais il reste typiquement iranien » [108]. Dans la section suivante, nous allons présenter les formes théâtrales séculières persanes incluant ce genre comique.

B. Le théâtre séculier persan et son évolution au XIXe siècle

Outre le *Ta'ziéh*, qui est considéré comme la base de la littérature dramatique persane, il existe également d'autres formes théâtrales comme les marionnettes et la comédie traditionnelle persane. Dans cette section, nous allons présenter ce théâtre séculier persan.

1. Les marionnettes

En Iran, nous ne trouvons aucune trace de ce genre de spectacle avant le Xe siècle [109]. Originaire de l'Asie de l'Est, le théâtre de marionnettes

> arrive en Iran et le poète Omar Khayyam[Khayâm] (mort en 1123) fait d'admirables quatrains sur le *Fânus-e Khiyâl* (lanterne de

---

107 *Ibid*., p. 591.

108 AZIZI SOLDOOZ, *Le Théâtre traditionnel iranien et sa survivance*. Mémoire soutenu sous la direction de Richard Monod à l'Université de la Sorbonne nouvelle en 1976, p. 40.

109 SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.,* p. 78.

> l'imagination et des ombres) et sur les marionnettes (*lo'bat*) : Nous sommes des marionnettes et la destinée est notre montreur/ nous jouons sur les tréteaux de la vie et retournons dans le coffre du néant [110].

Ghotbedine Sadeghi a également analysé l'origine de ce théâtre. Il considère que :

> Après l'invasion des tribus turques, ghaznavide et saldjoukide, et plus tard celle des Mongols puis des Tartares, apparaîtront les premières traces du théâtre de marionnettes, et son nom (même de nos jours), kheymé-chab-bazi, se traduit littéralement par : tente-nuit-jeu, ce qui évoque le théâtre d'ombres, rattaché aux nomades. La plupart des poètes des Ve, VIe et VIIe siècles de l'Hégire (11e, 12e, 13e siècles ap. J.-C.) essentiellement mystiques, utilisèrent le théâtre de marionnettes de façon métaphorique dans leurs œuvres, ce qui démontre le succès et le développement de ce genre parmi le peuple [111].

Nous croyons qu'outre ces influences, l'une des raisons du succès du théâtre de marionnettes est la tolérance religieuse envers ce genre. Bref, la Perse a connu le théâtre d'ombres et le théâtre de marionnettes. Une des formes de ce genre de spectacle utilisait des poupées à gaines : elle est nommée *Ketchel Pahlévan (*le héros chauve). Le répertoire populaire habituel de cette forme théâtrale a été caractérisé par cinq personnages principaux : *Ketchel Pahlévan*, le mollah, le diable, la femme et Rostam. Étant donné que ce spectacle a été bâti sur un canevas à cinq personnages, on l'appelait aussi *Pandj*, terme qui signifie cinq en persan. D'ailleurs, le personnage *Ketchel Pahlévan* existait déjà dans le théâtre d'ombres sous le nom de *Pandj* [112].

> *Pendj* est le mot persan qui désignait ce théâtre, car il signifie le chiffre cinq et que ce théâtre avait cinq personnages obligatoirement présents dans toutes les représentations. *Pendj* était aussi le nom du principal de ces cinq personnages, sorte de polichinelle. Ajoutons que

---

110 CALMARD (J.), GHAFFARY (F.), « Iran (le théâtre en) », *art.cit.*, p. 439.

111 SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.*, p. 78.

112 AZIZI SOLDOOZ, *Le Théâtre traditionnel iranien et sa survivance, op.cit.*, p. 17.

> *Pundj* est la traduction persane de *Punch* issu de *Punchinelle* qui est la prononciation anglaise de *Polichinelle* [113].

En outre, Reinhart Dozy, essayiste français, a également comparé le héros chauve persan [114] avec le Polichinelle du théâtre européen dans son ouvrage intitulé *Essai sur l'histoire de l'islamisme* [115]. Le polichinelle du théâtre persan est un profond hypocrite, un Tartuffe [116]. Alexandre Chodzko a aussi donné une analyse très intéressante du théâtre des marionnettes persan et de son héros. D'après lui, cette sorte de spectacle très comique est

> connu en Perse, de toute antiquité. Elle y est nationale […] On a déjà fait en Europe des essais d'histoire comparative du drame populaire. On a remarqué que les héros des marionnettes des différents peuples représentaient fidèlement des types nationaux, pris dans la vie vulgaire. Ces héros, qui forment une transition entre ceux d'Europe et ceux de Thespis et de Molière, […] se ressemblent tous sous certains rapports. […] le héros populiare persan […] s'appelle *Kétchel Pehlévan* (héros chauve). Il n'a pas de costume particulier. La calvitie est son attribut distinctif, comme la bosse celui de Polichinelle. Quant au caractère, *Kétchel Pehlévan* ressemble beaucoup au *Pulcinello* de Naples. Mais ce qui le distingue, soit du *Pulcinello* napolitain, soit du Mapatacco romain, soit de l'Arlequin bolonais, et du Polichinelle français, diseur de calembours, c'est son éducation éminemment religieuse et sa profonde hypocrisie. *Kétchel Pehlévan* fait le dévot, il est lettré, il est même poète, comme tout le monde l'est plus au moins en Perse. Son occupation favorite consiste à tromper les mollahs et à faire la cour aux dames et parfois aux mignons.

Nous pouvons donc dire que ce personnage entretient une certaine familiarité avec les personnages des farces européennes, notamment ceux de la *commedia dell'arte* qui sont, pour une part, une source des comédies de Molière.

---

113 *Ibid.*

114 CHODZKO (Al.), *Le Théâtre persan : choix de tazie, op. cit.*, p. 9.

115 DOZY (Reinhart), *Essai sur l'histoire de l'islamisme.* Traduit du hollandais par Victor Chauvin. Leyde : Brill; Paris : Maisonneuve, 1879, p. 472. En ligne sur le site: http://www.mehdi-azaiez.org/Essai-sur-l-histoire-de-l

116 *Ibid.*

En somme, *Kétchel Pehlévan* représente un rusé qui ne recule devant rien pour parvenir à ses fins. De plus, comme il est Persan, il se sent supérieur à tout le monde. « Mais *Ketchel Pahlévan* n'est pas foncièrement mauvais : s'il est hypocrite, c'est souvent pour démystifier les hypocrites. S'il s'attaque aux prêtres, c'est davantage pour nous montrer leurs mensonges. Au fond de lui-même, *Ketchel* est un sincère » [117].

Le personnage nommé mollah est un prêtre pieux. Il peut être aussi professeur, théologien, et même le maire du village. Il joue le rôle d'un père ou d'un mari noble. Quant au diable, il incarne la tentation. C'est une représentation du mal qui vole et disparaît à volonté. Il intervient presque toujours pour préparer des catastrophes. La femme est un autre personnage principal, dans le rôle de l'épouse ou de la fille du mollah. Elle est vertueuse et pieuse, mais aussi objet des désirs de *Ketchel Pahlévan.* Rostam aussi la convoite. Elle est ainsi l'axe autour duquel tournent les autres personnages. Enfin, Rostam est le héros issu du *Livre des Rois* que nous avons déjà évoqué. Il incarne la force et la virilité. Sain de cœur et d'esprit, c'est un séducteur plus raffiné que *Ketchel Pahlévan*.

La caractéristique essentielle de ce spectacle est son côté comique. De plus, ce théâtre donne une version comique de sujet sérieux. Pour définir brièvement ce théâtre, nous pouvons relever quelques points :

1. Tous les personnages sont des types fixes.
2. Les dialogues sont axés sur l'improvisation.
3. La musique et la danse des marionnettes sont des parties inséparables de la représentation.
4. Sa liberté afin d'attaquer les riches et les gens au pouvoir est totale.
5. Il s'agit de la première tentative de théâtre comique indépendant proposé par des joueurs ambulants.

Nous pouvons dire que le théâtre de marionnettes est en réalité antérieur au théâtre traditionnel persan. Autrement dit, ce sont des joueurs de bois qui ont ouvert la voie aux acteurs en chair et en os [118]. Plusieurs types du théâtre de marionnettes et leurs

---

117 AZIZI SOLDOOZ, *Le Théâtre traditionnel iranien et sa survivance, op.cit.*, p. 17.

118 SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.,* p. 81.

sujets ont été absorbés plus tard par la comédie persane intitulée *Rou-Houzi* (théâtre sur bassin) [119].

Nous allons présenter maintenant la comédie traditionnelle persane y compris *Rou-Houzi* dans la dernière section de cette partie.

2. Taghlid : la comédie traditionnelle persane

Il est difficile d'indiquer la date précise à laquelle est apparue la comédie traditionnelle persane nommée *Taghlid*. Mais nous savons qu'à la cour persane il a toujours existé des bouffons et des clowns appelés *Maskharé*, ce qui veut dire ridicule et farceur. Or, dans les livres d'histoire et dans la littérature classique persans, on rencontre aussi d'autres vocables [120] attribués aux clowns des rois persans comme *Dalghak* [121], *Nadime* [122], *Zarif* [123], *Bâzigar* [124] et enfin *Moghaled* [125]. Ces bouffons faisaient partie de l'entourage intime du roi, ils partageaient ses voyages et ses chasses, et étaient présents dans la vie quotidienne de la cour. Autrement dit, ils étaient au service de l'appareil despotique du roi, bien qu'ils se permettent de railler leur maître de temps en temps. Or, ces bouffons étaient des précurseurs des clowns nommés *Louti* (comédien) qui faisaient des jeux mimés, puis dialogués. C'est vers l'époque des Safavides que le *Taghlid* est devenu structuré. Comme dans *la commedia dell'arte* [126], le *Taghlid* est un théâtre oral d'improvisation collective sur un canevas donné et en général axé sur un personnage type. Ainsi, malgré la différence des cultures, la comédie traditionnelle persane semble partager certaines caractéristiques avec la *commedia dell'arte*. Au départ, la comédie populaire persane

---

119 *Ibid*.

120 *Ibid.* p. 44.

121 Ce terme est un dérivé du terme *Talkhak* qui est le diminutif de l'adjectif « amer » ; il s'agit d'une antiphrase destinée à insister au contraire sur les qualités comiques du clown. Voir à ce sujet SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.*, p. 44.

122 Qui veut dire : confident, intime et favori.

123 Qui veut dire : fin, subtil, bel esprit et humoriste.

124 Qui signifie : joueur et acteur.

125 Qui se traduit par : imitateur, bouffon et comédien. Le terme *Taghlid* désigne également le théâtre d'imitation mimétique. Or, l'imitation est par excellence l'art des bouffons.

126 CALMARD (J.), GHAFFARY (F.), « Iran (le théâtre en) », *art.cit.*, p. 439.

avait plusieurs formes, mais celle qui est devenue la plus célèbre se nommait *Le jeu de l'épicier (Baqqâl Bâzi)* [127]. On jouait ces comédies dans les maisons des particuliers pour leurs cérémonies familiales, ou bien dans les maisons de thé pour attirer la clientèle et l'inciter à consommer davantage. Au milieu du XVIIIe siècle [128], pour gagner de la place, on recouvre de planches et de tapis le bassin au centre de la cour des grandes maisons, et ce théâtre en rond a dès lors pris le nom de *Rou-Houzi* (théâtre sur bassin). Le chauve (*kachal*), le serviteur noir (*siyâh*), le maître (*Hâji Âghâ*), l'occidentalisé (*fokoli*), la dame (*khânom*), la servante (*kaniz*), le juif (*yahud*), et surtout l'épicier (*baqqâl*, qui a donné naissance au genre le plus célèbre : le « jeu de l'épicier »), étaient les personnages codifiés et typiques de ces comédies. Le spectacle narre souvent

> l'histoire d'un riche marchand qui prétend avoir effectué le pèlerinage et que sa femme trompe, tandis que sa fille voit son galant en cachette. Face à ce personnage ridicule, le vrai héros est le serviteur noir, barbouillé de suie, qui parle avec un accent caractéristique et se fait passer pour un simplet, ce qui lui autorise une grande liberté de langage; il n'hésite d'ailleurs pas à fustiger vertement les riches, les mollahs et les plaies sociales du moment [129].

À travers les différents personnages, cette comédie persane touchait presque toutes les classes sociales de la Perse. Le maître représentait le pouvoir, et le serviteur noir incarnait le peuple. À travers l'occidentalisé (*fokoli*), l'on visait les intellectuels et les snobs ainsi que les Européens ou les Iraniens qui se faisaient passer pour tels. La dame (*khânom*) et la servante (*kaniz*) permettaient d'évoquer les problèmes de la femme et des thèmes qui la concernaient comme l'amour, le mariage et la sexualité [130]. Néanmoins, il faut préciser que la comédie traditionnelle persane était un théâtre pour faire rire. La critique sociale qui s'y trouvait était davantage au service du comique que d'une volonté d'inciter le public à la réflexion.

---

127 *Ibid.*

128 *Ibid*.

129 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 4.

130 AZIZI SOLDOOZ, *Le Théâtre traditionnel iranien et sa survivance, op.cit.*, p. 43.

Selon Ghotbedine Sadeghi, l'installation du régime *qâjâr* à la fin du XVIIIe siècle a stabilisé politiquement et économiquement le pays. De ce fait, tout comme à l'époque safavide, une prospérité relative est apparue dans la société persane. Selon Monsieur Sadeghi, c'est pendant cette période et grâce à une paix sociale relative que la culture populaire incluant le *Taghlid* a pu s'épanouir et que le théâtre comique a pris son envol. La pièce *Baqqâl bâzi*, qui était la forme la plus complète du *Taghlid,* a été développée au début de cette époque durant la période pré-bourgeoise en Perse [131]. Karim Chiréï et Esmaïl Bazâz, les bouffons de la cour de Nasseradin Chah, dirigeaient les groupes qui exécutaient des *Baghâl Bâzi*. Farokh Gaffary écrit à propos de ces bouffons :

> Le châh Nâseredin [Nasseradin Chah](1848-1896) a deux bouffons célèbres et s'intéresse à la comédie. Le premier, Karim Shire'i (Karim le sucré), est le personnage d'un *Baqqâl Bâzi en présence du châh* (vers 1872), écrit apocryphe, violent et fort drôle, très utile pour connaître la manière dont s'exécutait ce genre d'improvisation. Le second Ésmâ'il Bazzâz (Esmâ'il le drapier), entre 1880 et 1892, sous l'influence de Molière dont il a entendu parler, donne des saynètes telles que *le Médecin de la cour*, *le Colonel forcé* ou *le Chef de la police malgré lui* […] [132].

Néanmoins, il convient de dire que, malgré le soutien du roi qui a favorisé le développement de la comédie traditionnelle persane, les intellectuels persans, fascinés par la culture européenne, ont ignoré ce théâtre traditionnel et ont eu recours au théâtre à l'occidentale comme seul modèle prestigieux. Il n'empêche que la dramaturgie de cette élite progressiste a puisé dans le répertoire traditionnel afin de mieux adapter le théâtre moliéresque aux habitudes de son public persan. D'ailleurs, les orientalistes comme Alexandre Chodzko, Arthur de Gobineau et Alphonse Cillière ont étudié le *Taghlid* dans leurs travaux en lui attribuant une grande valeur. Or, Gobineau a souligné l'importance et l'ancienneté de ce théâtre en ajoutant que si les

---

131 SADEGHI (G.), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien, op. cit.*, p. 132.

132 CALMARD (J.), GHAFFARY (F.), « Iran (le théâtre en) », *art.cit.*, p. 439.

Baqqâl bâzis avaient continué à se développer, cette comédie aurait pu parvenir au vaudeville, voire à la comédie de caractère [133].

> 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 [134].

L'influence théâtre traditionnel persan, qui est tombé dans l'oubli sous l'influence occidentale à la fin du XIXe siècle, s'est exercée essentiellement dans les villes où la multiplicité des échanges augmentait au cours du XIXe siècle et favorisait ainsi un développement culturel intense. Les étudiants faisant leurs études en Europe ont importé le théâtre occidental qui avait pour eux une forme de prestige supplémentaire les consacrant comme élite de la société persane [135]. Par conséquent, ils ont abandonné le théâtre populaire de tradition orale, symbole de l'analphabétisme, avec le concours de l'État, qui a également favorisé le développement de ce théâtre élitaire.

Mais comment pouvons-nous expliquer que les Persans, qui ont souvent été au cours de leur histoire les éducateurs de leurs envahisseurs, ont aussi largement subi l'influence occidentale ? Cette dernière était forte à tel point que la comédie traditionnelle persane a cessé de se développer et a été remplacée par le théâtre occidental. Azizi Soldooz, dans son mémoire de master, essaie de répondre à cette question :

> C'est que l'influence occidentale est sournoise. Elle est amie. Lorsque la Perse est conquise, les Iraniens forment un bloc contre l'oppresseur. L'Occident lui n'est pas un oppresseur, même s'il exerce

---

133 GOBINEAU (Joseph Arthur, comte de -), *Les Religions et les philosophies dans l'Asie centrale*. 3e édition. [Préface de L. Schemann]. Paris : E. Leroux, 1900, p. 454.

134 *Ibid*.

135 AZIZI SOLDOOZ, *Le Théâtre traditionnel iranien et sa survivance*, *op.cit*., p. 49.

> une pression. Au contraire, il apporte une civilisation nettement plus en avance que la civilisation islamique qui s'est sclérosée depuis le xve siècle. Il n'y a donc aucune nécessité pour les Iraniens de se regrouper. Mieux que cela, certains Iraniens qui veulent conserver leur statut d'élite sociale et intellectuelle du peuple iranien favorisent l'occidentalisation. L'agonie du théâtre traditionnel iranien devant l'essor du théâtre institutionnel à l'européenne est un triste reflet de la politique de prestige, et de la division socio-économico-culturelle de la population en Iran [136].

Moins pessimiste que ce chercheur, nous voyons plutôt dans la comédie traditionnelle persane l'embryon de formes plus évoluées dont le théâtre moliéresque va cultiver le modèle en fournissant le moyen d'une évolution plus accélérée. Autrement dit, selon nous, la référence au théâtre de Molière va faciliter l'évolution « normale » du genre comique en Perse. Bref, quand on connaît Molière et ses œuvres, on connaît en effet la moitié des qualités et des modalités du théâtre en Iran [137]. Cette implantation du théâtre européen, et plus exactement français se révèle dans un corpus divers contenant les pièces théâtrales calquées sur le modèle moliéresque, les traductions et les adaptations. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que même en France, avant Molière, la comédie n'était pas très éloignée de la farce et demeurait un divertissement très stéréotypé. C'est Molière qui a hissé la comédie à un niveau comparable à celui de la tragédie sur l'échelle des valeurs littéraires. Plus généralement, c'est lui qui a fait du

> théâtre un art à part entière et de la comédie un genre universel, accessible à tous […] Avec lui les personnages prennent une tout autre dimension, portés par des dialogues et un jeu qui leur donne véracité et consistance, la comédie se libère de la farce [138].

Parallèlement, en Perse aussi, l'introduction du théâtre moliéresque a fait évoluer la farce persane vers un genre comique épanoui. Néanmoins, le théâtre « est un des miroirs d'une culture, et le choc peut être violent lorsqu'il est transporté dans

---

136 *Ibid*. p. 50.

137 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 313.

138 NETTER (M.-L.), *Du théâtre à la liberté, op.cit*, p. 22.

une autre culture » [139]. C'est la raison pour laquelle les traditionnalistes iraniens, plus précisément le clergé, n'ont pas supporté l'introduction du théâtre à l'occidentale qui devenait un instrument majeur de la diffusion des idées nouvelles venant de l'Europe au cours du XIXe siècle.

Dans la partie suivante, nous allons énoncer les enjeux qui ont accéléré la modernisation de la Perse selon un modèle français durant le XIXe siècle. Cette modernisation a été introduite dans tous les domaines, y compris la littérature et le théâtre.

---

139 CHEVREL (Yves), *La Littérature comparée*. Paris: Presses universitaires de France, 2006, p. 35.

DEUXIÈME PARTIE

LES SOURCES DE L'INFLUENCE FRANÇAISE : CONTEXTE ET CIRCONSTANCES

CHAPITRE 1. APERÇU HISTORIQUE : LA PERSE ET SES INTERACTIONS AVEC L'OCCIDENT

Avant d'entreprendre une recherche sur l'introduction de la langue et de la culture françaises en Perse, il nous semble indispensable de donner, dans le premier chapitre, un aperçu historique général de ce pays avant le XIXe siècle ; et ensuite d'étudier brièvement l'histoire de l'Iran au XIXe siècle, et de ses relations avec l'Occident qui ont favorisé la modernisation de la Perse. Autrement dit, la grande nouveauté de cette période est l'influence de l'Europe, de ses puissances, de son économie comme de sa culture dans la société iranienne. En effet, cette rencontre a permis le développement du pays, qui a été influencé par la culture européenne, par l'enseignement des langues européennes, et plus particulièrement du français.

> Au XIIIe siècle de l'Hégire, c'est-à-dire vers la fin du XIXe siècle de l'ère chrétienne, la Perse subit un choc comparable à la conquête arabe : celui de la culture occidentale. La rupture qui en résulta fut grave et profonde et il n'est pas exagéré d'en voir les lointaines conséquences dans les actuels bouleversements de la société iranienne [140].

Nous voulons ainsi mettre en perspective les éléments historiques de cette rencontre. Autrement dit, nous voulons brièvement remonter aux origines de cette relation afin d'extraire et d'analyser plus justement, dans notre deuxième chapitre, la place de la langue et de la culture françaises en Perse. Il convient de noter que la langue française, qui était très appréciée par les intellectuels et les aristocrates de toute l'Europe jusqu'au XVIIIe siècle, est devenue la langue diplomatique et culturelle au cours du XIXe siècle. Cette dimension prédominante du français a également été introduite en Perse. L'élite iranienne l'a considéré comme le véhicule privilégié et prestigieux de la culture européenne.

---

[140] BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 8.

A. Quelques clés pour commencer

L'Iran est le nom que nous, les Iraniens, avons toujours donné à notre pays. Les Occidentaux ont préféré, jusqu'à l'ère moderne, utiliser le nom que leurs ancêtres grecs lui avaient attribué, celui de la grande tribu qui a construit l'Empire achéménide, les Perses. Nous réservons ce dernier terme aux Iraniens de l'Antiquité. Pourtant, les diplomates et les voyageurs occidentaux ont toujours usé de ce vocable jusqu'en 1935. De ce fait, nous pouvons très bien parler de la Perse et de Persans. En 1935, Rézâ Chah a prié les Occidentaux d'abandonner ce nom qui gardait des connotations liées aux contes, aux légendes et à la culture ancienne ; il souhaitait en effet présenter son pays comme une grande puissance tournée vers l'Occident et la modernisation [141].

En 1989, Ehsan Yarshater, professeur iranien en études persanes, a préconisé de revenir à l'usage ancien, qui était associé à une image culturelle positive dans le monde entier, que l'on songe aux évocations enchantées de la poésie persane, à la peinture persane ou encore à l'architecture persane. En effet, il était navré de voir que l'Iran n'inspirait aux Occidentaux que des images de violence et de fanatisme [142]. Nous avons pris la liberté d'utiliser dans cette étude les deux termes sans les différencier en attendant qu'un jour, un usage définitif s'impose [143].

B. La singularité persane : genèse d'une nation moderne

L'histoire plusieurs fois millénaire de la Perse est profondément mouvementée. Elle est faite de nombreuses ruptures éclatantes et de continuités cachées. Autrement dit, l'évolution historique de ce pays a été marquée par les multiples invasions étrangères aux conséquences souvent funestes, par les nombreux changements de dynastie, par les insurrections tribales, les troubles intérieurs et les conflits extérieurs. Pourtant, malgré tous ces chamboulements, ce pays a conservé une forte identité et le caractère propre de sa culture nationale :

---

141 RICHARD (Yann), *L'Iran de 1800 à nos jours.* Paris : Flammarion, 2009, p. 14.

142 *Ibid.*, p. 14.

143 *Ibid.*

> Insigne privilège de l'Iran depuis Darius, ce pays a préservé des éléments d'une identité plus de deux fois millénaire : sa langue (du vieux perse au persan moderne avec une évolution comparable à celle d'autres langues indo-européennes), le nom même du pays (l'Iran, le pays des Aryens) et les frontières du cœur de l'Empire (délimitées par deux mers, deux chaînes montagneuses et des plaines ou des déserts) sont restées à peu près identiques. Quelle que soit la discontinuité des dynasties et des régimes qui ont dominé cette terre, nul ne nie la continuité d'une nation [144].

Ces profondes mutations, mais aussi la continuité et la perpétuation de l'identité nationale montrent clairement le paradoxe persan. En effet, depuis la plus haute Antiquité, ce pays représente une nation à part, distincte des peuples voisins. De plus, la singularité persane trouve sa force non seulement dans sa position géopolitique privilégiée mais aussi dans la diversité de sa population :

> […] musulman mais chiite, sous-développé mais riche en pétrole, dominé par les grandes puissances mais jamais colonisé, despotique mais parcouru par tous les courants de pensée, peuplé de Persans, mais aussi de Turcs Azéris, de Kurdes, d'Arabes, de Lors, de Baloutches et de Turkmènes. Entre les mondes arabe, indien, turc et européen, la Perse forme un ensemble ethnique hétérogène mais bien distinct, qui a toujours revendiqué sa différence et réussi à conserver sinon sa liberté, du moins une indépendance formelle. A la manière de la Grande-Bretagne en Europe, la Perse est pour ainsi dire une île dans le Moyen-Orient [145].

Comme nous le voyons, une belle mosaïque multicolore est née de cette pluralité ethnique, de ce brassage subtil de populations diverses, tant indigènes qu'allogènes. Les différents groupes ethniques ont apporté leurs contributions à la culture persane [146]. Alexandre Chodzko confirme également la continuité d'une nation fort

---

144 *Ibid.*

145 DIGARD (J.P.), HOURCADE (B.), RICHARD (Y.), *L'Iran au XXe siècle*. Paris : Fayard, 1996, p. 10.

146 De plus, il ne faut pas oublier la diversité religieuse de ce pays. Si la majorité de la population est chiite, il existe aussi des minorités religieuses en Iran.

soucieuse de son identité au cours du XIXe siècle, lorsqu'il présente le héros de la comédie populaire persane (les marionnettes) :

> Kétchel Péhlévan est la personnification du peuple de l'Iran, peuple supérieur en civilisation à ses voisins, et cependant, depuis treize siècles, sans cesse envahi, opprimé et dominé par des races étrangères. Toujours esclave, mais conservant le sentiment de sa supériorité, il oppose à ses maîtres une résistance intérieure qui dégénère en hypocrisie. À force de patience, d'habileté, et de ruse, aidé par les charmes de sa langue et de sa poésie, ce peuple, comme Kétchel Péhlévan, finit par vaincre ses vainqueurs. Voyez les généraux macédoniens, les apôtres arabes et les khans tartares, il les corrompit tous et leur imposa ses mœurs, son langage et sa littérature. Les races des envahisseurs se sont fondues avec le peuple vaincu ; aujourd'hui on prie, on boit, on chante ensemble. On vit à la manière de Kétchel Péhlévan […] [147]

Goethe lui aussi confirme cette idée dans son ouvrage intitulé *West-Östlicher Diwan*, où il conduit son lecteur à tourner « ses regards vers un peuple paisible et civilisé, les Perses », ajoutant que « ce sera toujours un sujet d'étonnement pour l'historien que, même si un pays a été maintes fois conquis par ses ennemis, soumis et même anéanti, un certain noyau de la nation se maintient néanmoins avec son caractère propre, en sorte que des traits depuis longtemps connus reparaissent à l'improviste » [148].

Bref, nous voulons dire que si l'Iran est le plus souvent perçu dans le reste du monde à travers le prisme des mutations qu'il a connues ces dernières années après la révolution islamique, il ne faut pas oublier, pourtant, qu'il a surtout réussi à s'affranchir de l'Occident alors que ses richesses en pétrole et sa situation géographique exceptionnelle en avaient fait l'objet de toutes les convoitises. Ce pays a surmonté de nombreuses périodes éprouvantes au fil de son histoire plusieurs fois millénaire, de sorte que son histoire tumultueuse a, malgré tout, favorisé la continuité d'une forte identité persane. Cette unité du pays s'est formée autour de la langue et de la culture persanes, en dépit d'une diversité ethnique qui favorise la pluralité

---

147 CHODZKO (Al.), *Le Théâtre persan : choix de tazie, op. cit.*, p. 9.

148 BONNEROT (Olivier H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle. De l'image au mythe*. Paris : Honoré Champion, 1988, p. 317.

linguistique et culturelle. Bref, les spécificités de sa civilisation, de sa culture et de sa langue distinguent clairement ce pays de ses voisins.

Dans l'optique de reconstituer le décor de la rencontre de Iran avec l'Occident, nous allons d'abord rappeler brièvement l'histoire tumultueuse de ce pays.

C. La Perse avant le XIXe siècle

Nous savons que la Perse a été conquise au VIIe siècle par les Arabes. A la chute de l'Empire sassanide, la Perse était déjà riche d'une civilisation brillante :

> Elle avait connu deux millénaires de civilisation élamite (2500-640 av. J.-C.), l'empire des Mèdes et celui des Achéménides (VIIe-IVe siècle av. J.-C.), la conquête d'Alexandre le Grand et la domination de la dynastie hellénistique des Séleucides (IVe-IIIe siècle av. J.-C.), la réaction nationale des Parthes arsacides (IIIe siècle av. J. C.-IIe siècle ap. J. C.) et enfin l'empire des Sassanides (IIe-VIIe siècle ap. J.-C.) sous lequel la Perse vécut quatre siècles parmi les plus prestigieux de son histoire [149].

Pourtant, la Perse est restée pendant deux cents ans sous l'autorité directe des Arabes. Bien que les Iraniens aient été vaincus et que la Perse perdit alors son indépendance, le désir de liberté des Iraniens est resté fort vivant. De ce fait, durant plus d'un siècle, les califes arabes de la dynastie *Bani Oumayeh* envoyaient continuellement des troupes pour contrôler les révoltes indépendantistes de la population sans réellement y parvenir [150].

À partir du Xe siècle, les Iraniens sont devenus parties prenantes et acteurs de la culture islamique. De même, ils ont pu au fur et à mesure renverser le pouvoir des Arabes en Iran avec la venue au pouvoir de la dynastie *Bouides* (Al-é Bouyeh). Dès lors, l'Iran est tombé dans une quasi-féodalité et a été gouverné par des dynasties souvent nationales comme les Samanides, les Saffarides, etc., qui ont régné parfois

---

149 NARAGHI (Ehsan), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, Paris : La Maison des Sciences de l'Homme, 1992, p. 3.

150 PIRNIA (Hassan), *Tarikhé Iran [L'Histoire de l'Iran]*. Téhéran : Khayâm, 1983, p. 239.

parallèlement [151]. Cette situation politique a perduré jusqu'à l'apparition des Mongols. Les Iraniens se redressaient à peine après l'invasion arabe lorsque celle des Mongols a de nouveau tout remis en cause en 1238. Selon Ebn Assir, environ sept cent mille Iraniens ont été tués à Nichâbour, et, selon Djoveyni, ce chiffre s'élèverait même à un million trois cent mille. En effet, l'invasion des Mongols a porté un coup décisif à notre pays et a laissé, comme l'invasion arabe, des traces désastreuses dans la société iranienne. La civilisation et la culture persanes, qui étaient parvenues jusqu'à un certain point à se soustraire à l'emprise arabe, ont subi un coup fatal des Mongols. Cette invasion a de nouveau perturbé l'âme indépendante persane qui était parvenue à s'épanouir. Les conséquences de la défaite devant ce peuple nomade n'ont été que destruction, guerre, exil, et enfin une dérive mystique qui coupait les liens de cet homme vaincu avec la vie terrestre et le laissait en quelque sorte flotter dans le ciel. L'art changea ainsi radicalement d'apparence, s'évertuant à représenter l'Iran sous les traits de cet homme, perdu et ruiné. La musique joyeuse persane s'est transformée en une lamentation déchirante [152]. Les soupirs, les plaintes, les gémissements ont remplacé les accents réjouissants. La littérature et la musique qui privilégiaient la vitalité et la passion de la jeunesse ont cédé la place à des textes et des chants discréditant le monde terrestre et minimisant la valeur de la vie. Nous pouvons retrouver ces thèmes souvent chez les poètes de cette époque [153]. Ainsi, le grand poète Sa'adi [154], influencé par les événements de cette époque, écrit :

> Heureux le peuple qui est à la recherche d'un ailleurs [155]

Les Iraniens ont trouvé leur sérénité dans la croyance d'un bonheur dans l'au-delà, sérénité qu'ils n'avaient pu trouver dans leur existence dévastée et opprimée. Ghotbedine Sadeghi écrit à ce propos :

---

151 SIASSI (Ali Akbar), *La Perse au contact de l'Occident.* Paris : Ernest Leroux, 1931, p. 10.

152 MASHHOON (Hassan), *Moussighié Mazhabié Iran [la musique religieuse iranienne]*, Téhéran : Festival d'art de Chiraz, 1971, p. 4.

153 *Ibid.*

154 1209-1292.

155 SA'ADI (Sheikh Mosleheddin), *Divan [œuvre complète]*. Téhéran : Amirkabir, 1981, p. 587.

> Soixante cinq ans durant d'invasions incessantes, d'expéditions sur expéditions, de carnages, incendies, destructions, viols, et la terreur effroyable perpétrée par les Mongols et les Tartares, laissèrent des séquelles terribles sur la mentalité des gens, la déchéance morale fut de loin la plus sinistre, car elle a continué jusqu'à nos jours dans le comportement et les agissements des gens.
>
> Durant ces périodes troublées, le seul refuge des Iraniens se trouvait dans la religion ; la fuite mystique du monde, la croyance en un au-delà se renforcèrent pour devenir une des bases de l'idéologie de tout Iranien. Le seul avantage résultant de ces invasions fut de supprimer la domination de la langue arabe et l'emprise spirituelle des Arabes. La langue persane retrouva un nouvel essor [156].

Néanmoins, après le règne des dynasties mongoles (1258-1500), l'Iran retrouva la dimension et la richesse culturelle d'une puissante nation grâce à l'empire safavide (1500-1722) qui fut fondé par Ismail 1er [157]. Ce pays connaît alors sa période la plus prospère. Les témoignages artistiques de cette époque ont jusqu'à présent toujours fait l'admiration de l'Occident. Sous le règne de cette dynastie, l'Iran a retrouvé la force de se relever, revivre, s'ouvrir à la curiosité des Européens et tisser ainsi des liens avec eux en envoyant des messagers dans ces pays lointains et puissants :

> L'empire safavide atteindra son apogée sous le Châh Abbâs le Grand (1587-1629), grand politique, organisateur, qui s'installa à Ispahan, sut refondre toute l'administration, et doter le pays d'une armée régulière.
>
> Il établit la relation avec toutes les puissances de l'époque, et envoya de nombreux messagers en mission en Occident. L'art persan prit sous les Safavides un nouvel essor. En particulier dans les domaines de la peinture murale, de la miniature, de la tapisserie et de l'architecture. Ispahan devint une très grande ville et un lieu de passage extrêmement fréquenté [158].

---

156 SADEGHI (G.), *Théâtre et éducation en Iran, op. cit.*, p. 10.

157 1488-1524.

158 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle, op. cit.*, p. 75.

L'époque safavide est celle de l'officialisation et de la divulgation de l'islam chiite duodécimain par cette dynastie et ainsi celle de la naissance d'un État chiite.

> Sur le plan historique, avec l'avènement de l'empire safavide en Iran au XVIe siècle, le chiisme prit le pouvoir en se greffant sur le système politique. Les Safavides instituèrent un État chiite, symbole de l'« unité » d'un pays […] [159]

Les Safavides ont entrepris une politique d'encouragement du chiisme afin de fonder un État fort et centralisé pour rivaliser avec les Ottomans sunnites et montrer ainsi leur puissance politique indépendante. En effet, à cette époque, l'indépendance de la Perse était menacée par les Ottomans, car ceux-ci bâtirent en 1453, à partir de l'occupation de Constantinople, les fondements d'un puissant royaume islamique dont le Soltan se déclarait calife (successeur de Mahomet). Le calife est ainsi en principe le dirigeant légitime de tous les musulmans qu'il veut réunir sous un même Empire. Il a pour rôle de préserver l'unité de l'islam et tout musulman lui doit obéissance. Cela relève d'une liaison étroite entre la religion et la politique qui perdure depuis le décès du prophète. Ainsi, le calife représente à la fois le chef spirituel et temporel. Cette volonté des Ottomans constituait un danger sérieux pour l'indépendance de la Perse. Se rendant compte de cette menace, les Safavides ont trouvé, avec sagesse, un prétexte légitime pour échapper à l'autorité du calife ottoman et ont ainsi gardé l'unité persane.

> Dans aucun pays, en effet, la vie nationale, qui se manifeste dans tous les domaines, et dans celui des lettres en particulier, n'a été et n'est plus fusionnée avec la vie religieuse que la patrie des Perses. Schiite est le synonyme de Perse ; parler de l'un, c'est parler de l'autre ; on est musulman schiite, parce qu'on est Perse, on est Perse, parce qu'on est schiite ; vous ne pouvez sortir de ce dilemme, par la raison qu'il résume l'histoire de la Perse, depuis sa conversion à l'Islamisme.
>
> Lorsque la Perse, se courba sous la loi du prophète, elle retrouva comme un semblant d'indépendance dans le schiisme auquel elle ne tarda pas à se rattacher […]. Les Perses, vaincus et écrasés par les Arabes, ont pris fait et cause dans leur schiisme […]. Leur religion a

159 PAIVANDI (Saeed), *Religion et éducation en Iran*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 20.

> donc une couleur politique et nationale des plus vives : c'est la confusion de l'ordre civil et de l'ordre religieux [160].

Ainsi, à l'époque des Safavides, le sentiment national et le sentiment religieux se mêlèrent et se confondirent. Autrement dit, cette nouvelle foi, du fait qu'elle séparait la Perse du reste de l'islam, créa, par son caractère exclusif même, un lien d'homogénéité entre les différentes ethnies de l'Iran, favorisant de cette façon l'unité nationale persane. Pourtant, cette période florissante fut écourtée par l'invasion afghane et la chute de la dynastie safavide en 1722. Cette défaite laissa de nouveau le pays dans le chaos :

> Avec la chute des Safavides en 1722, commence une période de décadence accompagnée de crises politiques et sociales qui durèrent deux siècles : le pays est en « vacances » dans l'histoire. [161].

La suprématie afghane fut assez brève, car Nader Chah Afchar chassa les Afghans du territoire iranien et prit le pouvoir en 1736. Il a rétabli l'intégrité de la nation en reconquérant tout le territoire iranien depuis la Géorgie et l'Arménie jusqu'à l'Afghanistan. De plus, il est parvenu à mener ses campagnes militaires jusqu'à Delhi en 1739. Malgré ses efforts pour réunifier politiquement la Perse, il est resté impopulaire à cause de ses campagnes militaires incessantes qui suscitèrent beaucoup de taxations. Il a été assassiné en 1747 par des chefs de sa propre tribu.

À partir de cette date, les invasions successives des tribus nomades, la naissance et la chute rapide des dynasties, et les multiples guerres intérieures entre les prétendants au trône ont mené le pays au bord de la désagrégation. Du fait de ces évènements, non seulement la stabilité politique, mais aussi la stabilité économique ont été ébranlées. C'est finalement le chef de la tribu Zand, Karim Khan, qui prit le pouvoir en 1750. Il réussit à rétablir la paix et à réunifier presque toute la Perse sauf Khorasan, la partie orientale du pays. Souverain éclairé, il refusa de prendre le titre de Chah. Il se nomma *Vakil ar- Ra'âyâ*, ce qui signifie le « Régent des paysans ». Karim Khan Zand favorisa les activités littéraires et artistiques. Dans l'histoire de l'Iran, il est considéré comme un dirigeant modéré et bénéfique pour le pays. A sa mort en 1779, les luttes de succession entre les groupes tribaux déclenchèrent de nouveau une

---

160 MONTET (Ed.), *La Religion et le théâtre en Perse, op. cit.*, p. 4.

161 PAIVANDI (S.), *Religion et éducation en Iran, op.cit.*, pp. 21-22.

longue période d'anarchie dans le pays. C'est finalement le fils d'un des généraux de Nader, Agha Mohammad Khan, qui s'empara du pouvoir. Il se proclama Chah en 1786, fonda la dynastie *qâjâr*, et fit de Téhéran la capitale en 1796. Il fut assassiné l'année suivante, par un serviteur condamné à mort, qui avait été imprudemment laissé en liberté.

Au cours du XVIIIe siècle, les soulèvements et les rivalités intérieures des tribus nomades transformèrent la Perse en un champ de bataille perpétuel. Les campagnes se dépeuplèrent progressivement. L'armée étant constituée majoritairement de la population rurale ; l'économie qui était essentiellement basée sur l'agriculture connut de grandes difficultés. Les villages se vidèrent et les réseaux d'irrigations furent détruits. Le déclin économique de la Perse entraîna également le déclin politique. Ces événements se produisirent en Iran, au moment où se produisait la Révolution industrielle en Occident. Toujours est-il que le déclin économique et social de la Perse, débuté à la fin du XVIIe siècle, atteignit son paroxysme au XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle :

> À la fin de la période safavide, l'activité économique se ralentit et ne connut plus que de brèves reprises jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. À l'extérieur, la révolution industrielle en Europe, avec l'apparition du machinisme et des nouvelles techniques, brisa l'expansion et la personnalité de l'artisanat iranien. Étant donné l'établissement de comptoirs et d'autres mesures économiques favorables aux Européens, la production iranienne se vit avantageusement remplacée par les objets manufacturés de ces derniers. À l'intérieur, dès la dernière année des Safavides, le soulèvement afghan, la chute d'Ispahan, et leurs conséquences (insécurité des routes, instabilité de l'industrie et du commerce dans les villes, bouleversements douaniers) contribuèrent au déclin économique. Il y avait sporadiquement des améliorations dans certaines régions, de graves difficultés dans d'autres. Ainsi, au commencement de l'époque *qâjâr*, l'organisation économique obéissait encore à une orientation traditionnelle et aux nécessités de la vie sociale intérieure [162].

---

[162] NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 79.

Les *Qâjârs* ont régné en Iran tout au long du XIXe siècle jusqu'en 1925. L'Iran à cette période a connu une évolution difficile bien que le pays n'ait jamais été colonisé [163]. C'est à cette époque que les Européens ont commencé à s'intéresser à l'Iran et à l'entraîner dans les transformations du monde moderne. Pour les historiens iraniens, cette époque reste avant tout celle des confrontations de leur pays avec l'Europe, des humiliations et des blessures. Néanmoins, cette époque incarne également le réveil des Iraniens car cette présence européenne, tout en sapant les fondements de la société traditionnelle, a ouvert des perspectives nouvelles au pays [164]. Autrement dit, l'influence occidentale, qui a déclenché le mouvement de la modernisation de l'Iran, est considérée comme la source à la fois d'expériences enrichissantes et de déceptions douloureuses. Ce résultat contrasté nécessite également de déterminer l'origine de cette rencontre.

D. La Perse à la rencontre de l'Occident au XIXe siècle

Nous allons étudier, dans cette section, les origines des contacts entre la Perse et l'Occident et ensuite le développement de leurs relations au XIXe siècle. Nous allons en particulier évoquer les relations franco-persanes qui étaient alors principalement culturelles.

1. Les origines des contacts

La recherche de nouveaux débouchés constitue toujours l'un des soucis essentiels pour les pays dont l'industrie et le commerce sont prospères et florissants. C'est en vertu de ce principe qu' à partir du XIIIe siècle, des Vénitiens, des Portugais, des Hollandais, des Anglais et des Français se rendirent, tour à tour, en Perse. Ces contacts se concluaient, presque toujours, par l'échange de missions officielles ou par un traité. Ce rapprochement persano-occidental commença donc au XIIIe siècle, époque de la montée des Mongols sur le trône de Perse. Comme nous l'avons dit, le pays avait été conquis au VIIe siècle par les Arabes, et il était resté sous leur

---

163 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 12.

164 DJALILI (Mohammad-Reza), KELLNER (Thierry), *Histoire de l'Iran contemporain*. Paris : La Découverte, 2010, p. 3.

domination pendant deux siècles. Du VIIIe au IXe siècle, les Persans tentèrent de s'affranchir de cette domination, ils parvinrent à établir une quasi-féodalité. Ainsi, le pays était gouverné par quelques dynasties, mais qui étaient incapables d'instaurer une sécurité suffisante, susceptible d'attirer les commerçants des pays occidentaux. Par ailleurs, un autre facteur freina les rapports diplomatiques et commerciaux entre l'Europe et la Perse. Il s'agit de l'Empire islamique, considéré comme la bête noire des Occidentaux [165]. Ces derniers hésitaient à s'y aventurer tant que les califes étaient les seuls chefs de l'Orient. Cette situation perdura jusqu'à l'arrivée des Mongols. Leur vaste conquête embrassait toute l'Asie centrale et occidentale, la Pologne et la Hongrie. Quand ces barbares nomades montèrent sur le trône en Asie, les Européens espérèrent que le fléau atteindrait l'islam et l'effacerait de toute l'Asie. De plus, d'après les rumeurs de l'époque, quelques tribus de religion chrétienne étaient présentes parmi les Mongols, ce qui fut considéré comme un bon signe par les Européens [166]. Dans ce contexte, le concile de Lyon, organisé par le pape Innocent IV en 1245, décida d'envoyer des missionnaires à la cour des Mongols afin de les convertir au christianisme. Le franciscain Jean du Plan Carpin et Anselme de Lombardie, accompagnés d'autres franciscains et de quelques dominicains, présentèrent leurs mandats à Guyuk Khan [167] qui venait d'être élu empereur des Mongols. Ce dernier reçut ces missionnaires, mais les exhortations du pape étaient bien loin de le satisfaire. Même si la voie de la Perse était ouverte aux messagers du Christ pour accéder à d'autres pays comme en Chine, les Mongols ne se contentaient pas d'attirer chez eux ces missionnaires [168].

Les Mongols, au cours du temps, s'intégrèrent de plus en plus aux mœurs et aux coutumes des Persans, et finirent même par accepter leur religion. D'un autre côté, les tentatives des rois chrétiens cherchant à établir des liens au moins commerciaux ne les laissaient pas non plus indifférents, car ce genre de contact pouvait favoriser l'économie du pays :

> Les Mongols […] laissèrent leurs frontières ouvertes à tous ceux qui voulaient bien les franchir […]. On sait quelles atrocités avaient

---

165 SIASSI (A.A.), *La Perse au contact de l'Occident*, *op. cit.*, p. 10.

166 *Ibid.*

167 Petit-fils de Gengis Khan qui règne de 1245 à 1247.

168 SIASSI (A.A.), *La Perse au contact de l'Occident*, *op. cit.*, p. 13.

> commises les premiers Mongols. On a évalué à des chiffres fantastiques le nombre des gens massacrés et des villes détruites par Tchiguiz Khan (Gengis-Khan) en Perse seulement. Des pays qu'ils avaient conquis, il ne restait, pour ainsi dire, que des ruines. Leurs descendants, au contact des peuples vaincus, devinrent de mœurs plus douces et pensèrent même à réparer les ruines et à travailler à la prospérité de leur Empire. C'est pourquoi ils y attirèrent les étrangers, auxquels ils accordèrent toutes sortes de facilités, tant pour leur séjour que pour l'exercice de leur commerce. Les voyages de Marco Polo et la satisfaction qu'il en exprima, offrent une illustration éclatante de ce sage politique [169].

La relation de la Perse avec l'Occident se développa sous la dynastie des Safavides au XVII^e^siècle. Cela résulta d'une politique ingénieuse suivie par la cour des Safavides, qui avaient l'intention d'éloigner le peuple iranien chiite des autres musulmans soumis au calife. De ce fait, ils favorisèrent le contact avec l'Europe chrétienne en l'encourageant à venir en Iran par les facilités qu'ils accordaient aux hommes d'affaires et aux missionnaires européens, surtout pendant le règne de Chah Abbas 1er. Quand il monta sur le trône de Perse, le pays était ouvert aussi bien aux commerçants qu'aux messagers du Christ, dépêchés par le cardinal Richelieu auprès de la cour safavide, sur ordre de Louis XIII. De plus, Chah Abbas hébergea dans la capitale prospère des Safavides, Ispahan, plusieurs milliers d'Arméniens venus de l'Empire ottoman en 1606 et leur fit construire des maisons et des églises. Il fonda également le faubourg de Jolfâ qui devint le siège officiel du représentant du Pape [170].

> […] pendant près d'un demi-siècle que dura son règne (1587-1629), Shah-Abbas le Grand, le plus fameux des Safavis et l'un des plus grands rois de Perse, reçut avec une égale cordialité, à Ispahan, cité qui lui doit sa gloire passée, les missionnaires, les ambassadeurs, les commerçants et les bijoutiers, les artistes, venus des différents pays d'Europe, leur accordant les mêmes encouragements et les mêmes faveurs, sans que cela l'empêchât d'affecter une piété rigide, comme prince musulman chiite. Les commerçants, en particulier, étaient assurés de bon nombre de privilèges. Ni les gouverneurs ne se mêlaient

---

169 *Ibid*.

170 *Ibid.*, p. 24.

> de leurs affaires, ni les gens de religion ne les inquiétaient, ni les droits de douane ne pesaient sur eux. En résumé, tout ce qui était possible, était fait pour que l'étranger se sentît le bienvenu en Perse [171].

Les échanges commerciaux furent ainsi les premiers vecteurs de l'introduction de la culture européenne ; il s'agissait en particulier d'éléments de médecine, du mécanisme d'horlogerie, de l'utilisation du tabac et des principes d'artillerie [172]. En outre, au milieu du XVIIe siècle, à l'époque de Chah Abbas II, un prêtre français appelé Raphaël du Mans introduisit pour la première fois l'enseignement du français à la cour des Safavides [173]. En effet, les missionnaires avaient de multiples tâches : évangéliser les infidèles, établir un contact diplomatique et accomplir des travaux scientifiques divers parmi lesquels l'étude de langues, la recherche de manuscrits, ou encore l'apport en Perse des ressources de la médecine européenne. De ce fait, les messagers du Christ servaient de guides et d'informateurs aux missions proprement scientifiques. L'imbrication entre le christianisme et le commerce revient en tant que leitmotiv dans les récits de voyage des missionnaires et des hommes d'affaires. Autrement dit, le prosélytisme religieux et commercial paraissait être la meilleure façon de s'implanter en Orient et plus particulièrement en Perse :

> De même que ces chrétiens, vivant librement au milieu des Persans qui les apprécient, renforcent les liens entre la Perse et l'Europe, par des œuvres profitables à la vie, de même l'exemplaire Chardin, déclare nettement que la civilisation et l'intérêt ne sont pas incompatibles. Il s'est rendu en Perse et aux Indes non seulement « pour étendre ses connaissances sur la langue, sur les mœurs, sur les religions, sur les arts » des Orientaux, mais aussi pour « travailler à l'établissement de sa fortune » [174].

De nombreux voyageurs, comme le chevalier Chardin, qui ont visité la Perse des Safavides, ont donné de multiples témoignages de ces relations prospères.

---

171 SIASSI (A.A.), *La Perse au contact de l'Occident*, *op. cit.*, p. 25.

172 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 80.

173 *Ibid*.

174 BONNEROT (Ol. H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 317.

2. Le siècle des Qâjârs

La dynastie *qâjâr* est issue d'une tribu turcomane d'éleveurs nomades originaires d'une région qui s'étend du Mazandaran au bord de la mer Caspienne à la grande province du Khorasan, qui se trouve au nord-est de l'Iran. Ce groupe turcoman comptait environ dix mille personnes quand il accéda au pouvoir en Perse [175]. Le fondateur de la dynastie *qâjâr*, Agha Mohammad Khan [176], était le chef d'un clan appartenant à cette tribu. Il fut emprisonné et châtré à l'âge de six ans à Chiraz par les Zand pour l'empêcher de régner un jour. Il passa quinze ans de sa vie comme otage auprès de la dynastie des Zand [177]. Après la mort de Karim Khan Zand, il réussit à s'échapper. Il se lança dans la lutte contre d'autres tribus et enfin il imposa son autorité sur l'ensemble de ce qui forme presque le territoire iranien actuel, plus le Caucase du sud. Il prit Tiflis (Tbilissi) en Géorgie en 1795. Par ses campagnes militaires, il étendit son emprise sur la quasi-totalité des territoires autrefois dirigés par les Safavides, sauf des villes afghanes. Agha Mohammad Kahn fut assassiné, comme nous l'avons déjà indiqué, le 19 juin 1797, environ une année après son couronnement. Par conséquence, il n'arriva pas à entreprendre des réformes en profondeur. Ensuite, son neveu, Baba Khan, lui succéda. Il régna sur la Perse sous le nom de Fath Ali Chah [178] . Contrairement à son oncle qui préféra avoir une vie simple d'un chef de tribu, Fath Ali Chah était très soucieux de promouvoir l'image de la monarchie. De ce fait, il remit à l'honneur les anciennes titulatures de l'empire de Perse, en particulier *Shahanshah*, « Roi des rois ». Il fit faire de multiples portraits de lui, où l'on pouvait le voir avec sa longue barbe pointue et ses habits d'apparat, portraits qu'il envoyait en tant que présents aux gouverneurs étrangers [179]. De plus, il essaya de renforcer le caractère religieux de sa monarchie en faisant construire de nombreuses mosquées et en décorant les coupoles des tombeaux d'imams et de saints chiites à Qom et à Mashhad. En outre, il invita à la cour des théologiens réputés de l'époque comme Sheykh Ahmad Ahsaai [180], avec pour conséquence la montée en

---

175 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 20.

176 1742-1797.

177 La dynastie règne de 1750 à 1794 en Perse.

178 1797-1834.

179 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 43.

180 *Ibid.*

puissance du clergé chiite. D'un autre côté, son règne fut marqué par l'absence de guerre civile et le retour d'une certaine prospérité économique. De même, pendant son règne surgit un homme éclairé, Abbas Mirza, prince héritier, qui prit des mesures intelligentes pour développer le pays et ainsi le sortir de l'ornière. Abbas Mirza est le premier des *Qâjârs* qui entreprit des réformes en Perse. Il modernisa l'armée, fit introduire l'imprimerie et envoya quelques étudiants en Europe pour recevoir une formation militaire et technique.

> La poussée colonialiste russe et les rivalités franco-anglaises invitèrent le Shah de Perse ou plutôt le prince héritier, gouverneur de Tabriz, à cette ouverture sur l'Occident. Le génie d'Abbas Mirza – trop méconnu en Perse et trop tôt disparu puisque ce Prince mourut avant son père et n'accéda pas au trône- fut de prendre conscience avec une lucidité sans exemple parmi les siens de l'évolution fantastique qu'avait subie le monde sous la domination croissante d'une Europe en plein essor industriel, du retard catastrophique où se trouvait la Perse et des dangers imminents qui la menaçaient si elle ne sortait pas au plutôt de son ignorance. Les échecs réitérés des armées persanes en Georgie et à Hérat convainquirent le prince héritier de l'urgence de ce réveil [181].

En effet, dans le cadre des guerres napoléoniennes, les puissances européennes et plus précisément l'Angleterre, la Russie et la France, s'intéressèrent à la Perse et aux possibilités géopolitiques qu'elle offrait dans leur jeu [182]. Or, à la suite du contrôle par la Grande-Bretagne des voies de communication de l'Inde avec l'Europe, la Perse, au vu de sa position géographique, présentait un intérêt particulier pour cette puissance européenne. De ce fait, l'Angleterre chercha à atteindre ses objectifs en signant différents accords avec l'État iranien [183]. Les alliances anglo-persanes variaient selon les différents enjeux liés aux relations anglo-russe et franco-russe, et à l'évolution des conflits au sein de l'Europe. Face à Napoléon qui souhaitait envahir l'Inde, les Anglais dépêchèrent un envoyé pour signer avec la Perse un traité qui assurait la réorganisation de l'armée persane et l'assistance d'équipements militaires, en échange d'un soutien de la Perse dans l'hypothèse d'une invasion française vers l'Inde. D'un

---

181 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 28.

182 DJALILI (M.-R.), KELLNER (Th.), *Histoire de l'Iran contemporain*, *op.cit.*, p. 9.

183 Politique et commercial en 1801, d'amitié et d'alliance en 1809.

autre côté, la Perse cherchait une alliance contre la Russie tsariste qui avait ôté la Géorgie de son contrôle. En conséquence, la Perse signa le traité de Finkenstein avec la France en 1807. Par ce traité, la France s'engageait à aider la Perse à reconquérir la Géorgie et à moderniser l'armée persane. Ainsi, celle-ci envoya en Perse une mission militaire dirigée par le général Gardane afin d'instruire l'armée selon les méthodes militaires modernes. Mais ce rapprochement fut de courte durée et la diplomatie joua contre la Perse, puisque la même année, Napoléon, après ses victoires européennes, conclut la paix avec Saint-Pétersbourg. Ce renversement conduisit à une nouvelle alliance anglo-persane, en 1809, suivies de deux autres traités qui, à partir de 1814, annulèrent tout lien entre la France et la Perse et prévoyèrent une aide financière et militaire de l'Angleterre à la Perse en cas d'attaque d'une puissance européenne. Les *Qâjârs* signèrent ces traités dans l'idée de reconquérir la Géorgie, cause de la guerre avec la Russie (1804-1813). Cette lutte désastreuse apprit à la Perse, qui avait vécu jusqu'alors sur ses propres acquis éducatifs et militaires, qu'elle avait besoin de se familiariser avec les techniques modernes en se référant à l'Occident. Ainsi, les *Qâjârs* prirent conscience que la résistance et l'existence impliquaient d'aller au-delà des simples échanges commerciaux et d'acquérir non seulement des marchandises commerciales, mais également les produits techniques, militaires, administratifs et culturels de l'Europe.

Après la mort de Mohammad Chah en 1848, son fils aîné, Nasseradin, succéda à son père à l'âge de dix-sept ans. Ce prince reçut une excellente éducation. Tout comme son père, il fut élevé par une gouvernante française. De même, il s'intéressa à l'histoire, à la littérature et aux nouvelles techniques comme la photographie. Il caricaturait aussi son entourage avec une main habile et pleine d'humour. Nasseradin Chah régna sur la Perse pendant quarante-huit ans jusqu'en 1896. Le jeune roi fut lancé dans sa carrière par Mirza Taghi Khan Amirkabir [184], son grand Vizir modernisateur :

> Les premières années de Nasser-ed-Din Shah [Nasseradin Chah] sont marquées par les réformes entreprises à l'initiative de son grand vizir, Mirza Taqi [Taghi] Khan Farhani, plus connu dans l'histoire sous le nom d'Amir Kabir. Elles touchent à la réorganisation de l'armée, à la

[184] Fils d'un cuisinier au service de la cour princière à Tabriz, apprécié par son intelligence (1807-1852).

> lutte contre la corruption par l'assainissement des finances de l'État, à la réduction des dépenses de la cour, à l'interruption des versements de pensions aux courtisans et aux membres du clergé. Amir Kabir introduit des améliorations dans l'agriculture et essaie de créer quelques industries. Il envoie des étudiants en Europe, engage des conseillers étrangers et soutient la création du premier journal persan publié en Perse. Il fonde en 1851 la première école polytechnique du pays (*Dar al-funun*) avec pour objectif de former des officiers, des ingénieurs civils et militaires, des médecins et des interprètes. Elle emploie des professeurs persans et étrangers et compte trois cent cinquante étudiants en 1900. Mais ces changements mécontentent les courtisans et des membres de la famille royale, surtout la mère du jeune monarque. Amir Kabir est démis de ses fonctions et mis à mort en 1852 [185].

Malgré le court gouvernement de ce vizir, Amir Kabir est resté dans la mémoire iranienne comme un héros, de par son extraction populaire, du fait de son œuvre de réforme du gouvernement et dans la défense de ses nobles convictions jusqu'au martyre devant l'absolutisme royal.

Un autre événement marquant de l'histoire de la Perse sous le règne de Nasseradin Chah fut le retrait peu glorieux du Chah devant les Anglais avec le traité de Paris en 1857. En effet, au début des années 1850, les *Qâjârs* envisagèrent de prendre Hérat. Ils croyaient que cette ville était une partie de la Perse parce que cette ville persanophone prestigieuse avait appartenu autrefois aux Safavides. Ils profitèrent de l'affaiblissement anglais dans le contexte de la guerre de Crimée. Les Iraniens s'emparèrent de cette ville en 1856 après un siège de neuf mois. Pourtant les Anglais, qui voulaient maintenir un État tampon en Afghanistan afin de protéger leurs intérêts en Inde, occupèrent le sud de l'Iran en menaçant de conquérir l'intérieur du pays. Cette défaite obligea finalement le Chah à retirer ses forces de Hérat et à abandonner définitivement toute revendication de souveraineté sur cette ville. L'affaire se termina ainsi avec le traité de Paris. La perte de Hérat et des provinces caucasiennes trois décennies plus tôt incarne pour les Iraniens la faiblesse et l'impuissance de la dynastie *qâjâr*.

---

185 DJALILI (M.-R.), KELLNER (Th.), *Histoire de l'Iran contemporain, op.cit.*, p. 14.

Néanmoins, les contacts de la Perse avec les pays européens se développèrent sous Nasseradin Chah. Le nombre de voyageurs occidentaux, d'hommes d'affaires, de militaires, de conseillers techniques, de médecins, de missionnaires et de diplomates augmenta :

> Outre les relations avec Londres et Saint-Pétersbourg, dont les interventions dans les affaires de Perse s'intensifient pendant cette période, les liens avec d'autres États européens continuent à se mettre en place. La Prusse installe une légation royale en Perse en 1860. Des relations diplomatiques sont établies avec l'Allemagne en 1873 et Berlin inaugure une ambassade permanente à Téhéran en 1885. Les Pays-Bas nomment un consul à Bouchehr en 1868, puis un consul général en Perse en 1879. La Belgique dispose d'un agent diplomatique en Perse entre 1868 et 1872. Elle établit une légation permanente en 1893. L'Autriche-Hongrie envoie un ministre plénipotentiaire à partir de 1878. Le premier chargé d'affaires permanent de l'Italie arrive à Téhéran en 1886. Du côté de la France, une légation permanente est établie en 1854. Joseph Arthur de Gobineau y séjourne comme diplomate à deux reprises (1855-1858 et 1861-1863). Des consulats français sont installés en Perse à Rasht en 1864 et à Tabriz en 1866. La Perse et les États-Unis échangent des représentants diplomatiques en 1883. C'est également sous Nasse-ed-Din Shah que des contacts se nouent avec le Japon [186]

En plus des contacts politiques et commerciaux, les idées inspirées de l'Occident et l'influence culturelle des Européens se diffusèrent en Perse. Les *Qâjârs* firent traduire et imprimer des chefs-d'œuvre classiques de la littérature occidentale, des ouvrages d'histoire ou de sciences.

> De nombreuses œuvres furent traduites en persan, notamment celles de Descartes, Montesquieu, Voltaire et Rousseau. Lors des conversations, les gens citaient fréquemment Danton et Mirabeau. Ce mouvement d'idée prit une grande ampleur au retour du premier groupe d'étudiants persans envoyés en France, en 1860. Ces derniers, pleins

[186] *Ibid*., p. 16.

> d'enthousiasme, contèrent à leurs compatriotes les merveilles du progrès de l'Occident [187].

D'autre part,

> la confrontation de la Perse avec les nations d'Europe fut aussi brutale pour les envoyés persans ; constatant la supériorité indiscutable des puissances occidentales et fascinés par la société ouverte et tournée vers le progrès qu'ils découvraient, certains d'entre eux se tournèrent vers les loges maçonniques [188].

En conséquence, la franc-maçonnerie fut introduite en Perse, et la première loge fut fondée en 1858 [189]. En outre, le Chah fit trois voyages en Europe (1873, 1878, 1889). La première de ces visites fut aussi la première d'un gouverneur iranien en terre non musulmane, chose alors inédite. Il visita la Russie, l'Allemagne, la Belgique, la Grande-Bretagne, la France, la Suisse, l'Autriche-Hongrie et l'Italie. Ces voyages étaient une source d'inspiration pour les réformateurs persans et pour le Chah. En effet, Nasseradin Chah souhaitait vraiment moderniser son gouvernement, mais il ne savait pas comment y arriver. Sa vision arbitraire du pouvoir l'empêchait d'intégrer véritablement les esprits éclairés dans son royaume [190]. A cela s'ajoutaient les courtisans peu soucieux de l'avenir national du pays qui entouraient le Chah. Enfin, il fut assassiné en 1896 par Mirza Reza Kermani, réformateur, auteur et éditeur du journal *Akhtar*. Ce dernier pensait que la seule solution pour faire évoluer le pays se trouvait dans l'élimination du « despote » favorisant la misère, l'injustice et la corruption dans la société persane. Ainsi, le Roi modernisateur, esprit cultivé et

---

187 BEIKBAGHBAN (Hossein), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine*. Thèse Université de Strasbourg, 1971, p. 21.

188 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 40.

189 Il a été fondé par Mirza Molkom Khan, homme de politique qui a fait ses études en France. Il propageait des idées sur la nécessité de réformes à l'instar du Tanzimat turc. Nasseradin Chah avait, au début, acquiescé à cette innovation, puis finit par s'en inquiéter. Il ordonna alors la fermeture de cette association et menaça ceux qui oseraient en prononcer le nom. Molkom Khan fut une figure contestée et contestable qui devint plus tard ministre de Perse à Londres. Il se fit courtier de plusieures concessions obtenues par les Anglais, dont le fameux achat, sans lendemain, de Perse par Reuter, en 1872.

190 *Ibid*., p. 73.

curieux mais aussi despote, disparut. Ensuite, le fils de ce dernier, le prince Mozaffaredin [191], lui succéda. Ce nouveau roi était plus ouvert aux réformes que son père. Il supprima la censure et encouragea le développement des associations culturelles et éducatives. De même, il associa les réformateurs à son gouvernement, comme Amin ol Dowleh, son premier ministre.

Néanmoins, cette ouverture favorisa aussi la diffusion de discours dirigés contre la monarchie *qâjâr*. Les libéraux, les nationalistes, les socialistes et les réformateurs islamiques, tous influencés par les idées progressistes émanant de l'Europe, croyaient que la seule façon de faire évoluer la société persane corrompue était la création d'un État démocratique. Ce mouvement de contestation continua jusqu'à l'émergence des mouvements constitutionnels qui aboutirent à la Révolution constitutionnelle persane en 1906. Cette dernière transforma la Perse en monarchie parlementaire, dotée d'une constitution, et progressivement le droit de vote fut effectivement accordé aux hommes [192].

En somme, au cours du XIXe siècle, l'histoire des *Qâjârs* se distingue par un recul régulier de la domination territoriale iranienne face aux Russes et aux suprématies commerciales et économiques anglaises. Ainsi, avec le traité de Golestan [193], la Perse perdit toutes les provinces du Caucase au profit de la Russie ; avec le Traité de Turkmanchaï [194], elle abandonna sa souveraineté au nord de l'Araxe. Avec le traité de Paris [195], la Perse renonça à la province de Herat en Afghanistan sous la pression des Britanniques ; et enfin, avec le traité du 9 décembre 1881, les Russes s'attribuèrent la zone-frontière à l'est de la Mer Caspienne, qui contenait de vastes régions. Bref, le destin de la Perse tomba entre les mains des puissances européennes, techniquement mieux adaptées à la conquête. C'est dans cet état de décomposition et de dépendances politiques et économiques que la Perse entra en contact avec l'Occident :

> Lorsqu'on aborde l'étude de la dynastie Qajar, il est fréquent de lire ou d'entendre l'histoire d'un Iran anarchique où règne en maître le

---

191 1853-1907.

192 DJALILI (M.-R.), KELLNER (Th.), *Histoire de l'Iran contemporain, op.cit.*, p. 14.

193 Octobre 1813.

194 1828.

195 1857.

> désordre politique, où la corruption de l'administration est érigée en principe de gouvernement, un pays sans cesse divisé par des luttes tribales et dont la faiblesse ne fait que croître sous les coups redoublés des Russes et des Anglais, un pays, enfin, miné par l'intolérance et le fanatisme religieux [196].

C'est donc dans ce contexte que des hommes politiques éclairés comme Abbas Mirza, le prince héritier, tentèrent de faire sortir le pays de l'ornière en se rendant compte que la seule solution devait être cherchée dans l'ouverture du pays à l'Europe :

> Jusqu'alors, l'Iran avait vécu sur ses propres acquis culturels, économiques, artisanaux et agricoles. Ce furent les conflits avec les puissances européennes qui l'obligèrent à une ouverture, non plus seulement commerciale, mais aussi technique et militaire d'abord, administrative et industrielle ensuite. Le mouvement d'emprunt culturel à l'étranger se développa donc à la cour avec l'apprentissage des langues européennes, ce qui favorisa l'adoption de manières, de vêtements, de comportements européens. La conscience d'un retard, en particulier technique, de l'Iran fit naître un désir d'aller au-delà des simples échanges commerciaux qui permettaient à l'Iran de se procurer les produits des pays occidentaux. Les Iraniens devaient aller plus loin, il leur fallait s'approprier les techniques modernes et s'inspirer des institutions occidentales, tout en trouvant des mécanismes pour adopter ou adapter certaines d'entre elles [197].

Il convient également d' ajouter qu'« à travers cette évolution chaotique de la politique persane une vraie révolution s'opère dans cette société au plan des idées et des mœurs et à celui d'une conception globale d'une société iranienne sclérosée qui subit de le plein fouet le choc de l'Occident »[198]. D'autre part, les élites iraniennes trouvent dans leur identification au modèle européen une source de fierté et une finalité en soi. Elles étaient fascinées par un modèle étranger qu'elles connaissaient pourtant mal :

---

196 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 23.

197 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 84.

198 *Ibid*. p. 16.

> L'Europe devint un objet d'admiration et fut imitée, peu de temps après, dans la haute aristocratie. On abandonna les anciens costumes au profit du col et de la cravate [199].

Ces élites ne se rendaient pas compte que l'application de ce modèle pouvait se heurter à des obstacles. Elles étaient persuadées de la nécessité de diffuser la culture européenne en Perse pour lutter contre le despotisme et le fanatisme. Parallèlement, dans les milieux libéraux et réformistes persans, la France du siècle des Lumières incarnait un modèle particulièrement fascinant pour toute une nouvelle intelligentsia, d'autant plus que le français était considéré comme une langue de prestige, de culture et de diplomatie dans toute l'Europe et toute l'Asie. A cela s'ajoute la tendance générale des couches aisées à apprendre les langues européennes, et plus particulièrement le français. Comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, la présence culturelle de la France en Perse est primordiale. En effet, la langue française était, au XIXe siècle, la première langue étrangère utilisée dans la plupart des écoles et des ministères persans ; elle a toujours été considérée comme la langue des élites. La présence de cette langue en Perse ne provient pas d'une subordination politique de type colonial. Elle résulte plutôt, d'une part, de la suprématie culturelle de la France à cette époque dans de nombreux pays et, d'autre part, des affinités d'esprit, relatives aux idées progressistes et à l'idéal de la démocratie associés à la Révolution de 1789, qui reliaient alors intellectuels français et réformateurs persans. De plus, la France n'a jamais cherché à intervenir en Perse, à la différence de l'Angleterre et de la Russie, considérées par l'État et par les intellectuels persans comme deux pays colonisateurs malhonnêtes ; c'est plutôt grâce aux missions et à l'enseignement dans le pays que la France a largement influencé la Perse. D'autre part, la France représentait aussi une puissance protectrice des chrétiens et des juifs de l'Orient. C'est ainsi qu'en Perse, l'activité française, dans le domaine culturel, se manifeste souvent en rapport avec l'œuvre des missions religieuses. Les Lazaristes, les sœurs de Charité, mais aussi l'Alliance israélite universelle ont développé une activité considérable surtout sur le plan éducatif. Les écoles françaises, tant religieuses que laïques, et, en conséquence, la langue française, bénéficiaient d'une grande popularité. Même dans les écoles iraniennes, comme *Dar-ol-fonoun*, le français a été considéré comme la langue

---

199 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine, op.cit.*, p. 21.

obligatoire du cursus, nécessaire pour comprendre les professeurs européens qui ne communiquaient que dans cette langue.

> La langue française fut en vogue […]. Aucune force ne saurait effacer ce pli. Le français dut figurer dans le programme de toutes les écoles persanes ou étrangères, telles que les écoles allemandes et américaines de Téhéran [200].

Dans le chapitre suivant, nous allons développer l'histoire de cette diffusion de la langue et de la culture françaises dans Iran du XIXe siècle.

CHAPITRE 2. LA DIFFUSION DE LA LANGUE ET DE LA LITTERATURE FRANÇAISES EN IRAN

La rencontre avec la France paraît, pour la Perse, l'opportunité d'un contact plus large avec la civilisation occidentale. Il s'agit moins des liens politiques entre deux États que d'une rencontre entre les civilisations : chrétienne et moderne d'un côté, musulmane et traditionnelle de l'autre.

La présentation dans le premier chapitre, du contexte socioculturel et politique de la Perse où progresse la connaissance de la civilisation occidentale nous permet, à présent, un examen plus précis de l'introduction de la langue et de la culture françaises et son parcours dans la Perse du XIXe siècle. Cette étape de notre étude nous permettra de mieux cerner notre sujet à travers les enjeux et les acteurs principaux qui ont favorisé l'introduction de Molière dans notre pays. Ainsi, nous allons donner un aperçu général, tant historique, politique que culturel, des relations entre la Perse et la France. Nous examinons d'abord l'histoire de l'implantation de cette langue dans notre pays avant d'entreprendre l'étude de son développement au XIXe siècle. En outre, si c'est bien la France, sa langue et sa culture, qui les premières

[200] BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine, op.cit.*, p. 18.

ont exercé leur pouvoir fascinant en Perse, nous allons également constater que la Perse ne laissait pas non plus les Français indifférents.

A. Les origines des contacts franco-persans

Dès les premiers siècles du Moyen Âge, la Perse, qui apparaissait pleine de mystères, séduisait l'imaginaire des Français, influencé par la représentation flatteuse des récits de la Bible. La connaissance des Français quant à la Perse s'appuyait sur ce qu'ils lisaient dans les ouvrages grecs ou romains ainsi que dans le Nouveau et l'Ancien Testament. Un passage de la Bible évoquait l'édit publié par Cyrus le Grand à la suite de la destruction de Jérusalem par Nabuchodonosor II [201] qui avait fait enchaîner et déporter les Juifs. Ces derniers restèrent esclaves du roi et de ses fils jusqu'à ce que Cyrus les libérât. Ainsi, Cyrus, le roi de la Perse, a laissé une image positive dans la Bible.

Plus tard, pendant les Croisades, les chrétiens envahirent Jérusalem. Les pays musulmans incluant la Perse étaient considérés comme des terres infidèles. Néanmoins, les Persans évitèrent de se mêler à ces guerres et ne côtoyèrent pas davantage les Croisés. Quand les Mongols prirent le pouvoir en Perse, en 1231, les Chrétiens éprouvèrent une grande sympathie pour eux puisque les premiers Ilkhans n'étaient pas musulmans et s'entendaient bien avec les chrétiens. En conséquence, des missionnaires partirent en Perse, mais ils ne purent réaliser leurs objectifs car la France était engagée dans la guerre de Cent Ans. De même, l'Empire mongol s'affaiblissait au fur et à mesure en Perse et il abandonna finalement, le pouvoir à ses adversaires. Les premiers rois safavides, par leur fanatisme aveugle, considéraient les Français comme des infidèles, d'autant plus que les Ottomans, se méfiant du rapprochement franco-perse, ne cessaient d'ourdir des intrigues pour éloigner les deux pays l'un de l'autre.

---

[201] Nabuchodonosor II est un personnage de la Bible hébraïque et de l'Ancien Testament. Plus précisément, le deuxième *Livre des Rois*, le livre de *Jérémie*, le livre de *Daniel* contiennent des évocations de ce personnage. L'image qu'il a laissée dans les œuvres juives et chrétiennes est souvent négative, compte tenu de l'occupation de Jérusalem et la déportation des Juifs en Babylonie dont il est le responsable.

Le lien s'établit enfin en 1587, quand le Chah Abbas 1er de dynastie safavide monta sur le trône du pays. Deux ans plus tard, Henri IV était sacré roi de France. Tous les deux établirent des relations avec les puissances de l'époque et envoyèrent plusieurs missionnaires dans les pays étrangers. Ainsi, Henri IV dépêcha le père Juste de Beauvais, à la cour d'Ispahan. Il fut très bien reçu par le Roi de Perse, qui le renvoya en France, chargé d'un message d'amitié pour le Roi. Cet accueil chaleureux de la part des Persans incita de nombreux missionnaires catholiques à se rendre à la cour du Roi de Perse pour y jouer un rôle à la fois politique et religieux pendant les premières années du XVIIe siècle. En conséquence, la Perse devint l'un des pays les plus fréquentés de l'Asie :

> Au début du XVIIe siècle, que d'incertitudes encore dans la carte du monde ! En dehors de l'Europe, certaines parties de la terre sont relativement bien connues : ainsi la Perse, admirable carrefour, grâce à la tolérance des Chahs [202].

En outre, dans l'énumération de ces premiers contacts, il ne faut pas oublier l'introduction de la langue française par les premiers missionnaires :

> Les missionnaires s'exprimaient généralement en français et ils l'enseignèrent. Par la suite, la tradition voulut que tout missionnaire, de quelque nationalité qu'il fût, parlât français en franchissant la frontière persane [203].

De plus, la construction des premières églises en Iran datent de cette époque. Vers le milieu du XVIIe siècle, on comptait trois couvents à Ispahan, appartenant à des religieux chrétiens : celui des Augustins, arrivés en 1603, et placés sous la protection du Roi du Portugal, celui des Carmes déchaussés, originaires d'Espagne et d'Italie, arrivés un peu plus tard en 1607, enfin celui des Capucins, protégés par le Roi de France. Les Carmes déchaussés s'étaient installés à Ispahan dans le but de défendre les chrétiens de Perse. Ils favorisèrent l'introduction d'une imprimerie qui, en plus des caractères latins, pouvait utiliser des caractères arabes et persans.

---

202 BONNEROT (Ol. H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 25.

203 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine*, *op.cit.*, p. 8.

En France, Richelieu poursuivit la lutte contre la maison d'Autriche, qui avait été entreprise par François 1er. Ce dernier, depuis la conclusion du Traité de Madrid, avait recherché l'alliance d'un souverain de l'Orient. Ce plan fut suivi également par ses successeurs. Ainsi, Richelieu décida de s'appuyer sur l'alliance du Chah Abbas. Il choisit Louis des Hayes, baron de Courmenin, conseiller et maître d'hôtel du Roi, pour négocier avec la cour des Safavides. Sa mission consistait à faire exécuter à la lettre le firman obtenu de la Grande Porte par M. de Cesy, ambassadeur du Roi à Constantinople. Selon les instructions qui lui avaient été données, en date de 1626, il lui fallait préparer, au moyen d'un traité, la mise en place des relations commerciales entre la France et la Perse, assurer la protection de la religion chrétienne et l'établissement des comptoirs pour l'échange des marchandises. Mais quand il arriva à Constantinople, le grand vizir turc fit obstacle à son voyage et Louis des Hayes se vit obligé de retourner en France. Sa mission ne put aboutir.

Néanmoins, en 1628, un autre missionnaire français nommé le père Pacifique de Provins, fut envoyé en Perse à la suite de l'avènement de Louis XIII. Ce missionnaire était chargé d'un message de la part du Roi de France, exprimant le souhait d'établir des coopérations économiques et militaires avec la Perse contre les Ottomans. L'accord sera obtenu. En conséquence, les hommes d'affaire français bénéficiaient de grands avantages en Perse et, en contrepartie, la France s'engageait à faire introduire une imprimerie à Ispahan. Le père Pacifique de Provins fut tellement bien reçu par la cour des Safavides qu'à son retour en 1631, il publia un beau récit de voyage[204].

En outre, Jean-Baptiste Tavernier et Jean Chardin, deux commerçants français de pierres précieuses, effectuèrent plusieurs longs séjours dans la Perse des Safavides. En se rendant en Inde, Tavernier passa plusieurs fois par la Perse à partir de 1629. Il dépeint les Persans et leurs mœurs dans son œuvre intitulée *Les six voyages*, parue en 1676, en reconnaissant à la Perse des beautés fascinantes :

> Les fleurs de la Perse n'ont rien de comparable à celles que l'on cultive en Europe, ni pour la diversité, ni pour l'éclat. Car depuis qu'on

[204] Le père Pacifique de Provins était un missionnaire capucin français qui séjourna au Proche et au Moyen-Orient surtout à Ispahan durant la première moitié du XVIIe siècle. Il est l'auteur d'une *Relation du Voyage de Perse*.

> a passé le Tigre en tirant vers la Perse, on ne trouve que des roses et des lys [205].

De même, Chardin fut envoyé en 1646 par son père, riche joaillier parisien, à Ispahan où il vécut plusieurs années. Maîtrisant le persan, il était chargé de présenter ses bijoux aux courtisans safavides et au Chah Abbas II. Ses récits de voyages exercèrent une influence remarquable sur les Français, qui disposaient ainsi d'une étude très détaillée et complète sur la Perse de cette époque :

> C'est une beauté que celle de l'air de Perse que je ne saurai oublier ni taire […] et dans ce pays-là, cette bonté de l'air répand sur toute la nature, sur ses productions et sur les ouvrages de l'art un éclat, une solidité, une durée non pareille, sans parler de la sérénité que cet air répand aussi dans la constitution du corps et dans la disposition de l'esprit [206].

Cependant, les relations officielles entre la France et la Perse ne débutèrent que sous Louis XIV. Colbert, le chancelier du Roi, envisagea de créer la Compagnie des Indes Orientales. Dans cette optique, il décida de développer de nouveaux rapports avec la Perse. En conséquence, en 1664, il entreprit un grand voyage pour rendre visite à la cour du Chah Abbas II où il fut cordialement accueilli. Cette initiative favorisa le développement des relations entre deux pays, et aboutit au traité de 1708, premier acte de ce genre passé entre la Perse et un pays européen :

> Sous chah Abbas II (1642-1666), la Perse reçut un ambassadeur de la part de la France. Influencé par cette ambassade, le Chah accorda, par un décret, le privilège d'exemption des droits de douane et de toute autre taxe pour une période de trois années aux Français. Ensuite, des comptoirs furent immédiatement construits à Esfahan et à Bandaré Abbas par les soins de la Compagnie française des Indes Orientales.
>
> Sous le Chah Soltan Hossayn (1694-1722), à l'époque de Louis XIV, le premier traité officiel commercial fut conclu, en 1708, par les

---

205 Tavernier, *Nouv.Rel.…*, 1676-1677, II, 4, 97 et « Voyages en Perse… », éd. P.Pia, Le Carrefour, 1930, p. 13 dans BONNEROT (Ol. H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 28.

206 Chardin, *Voyages.…*, 1811, t. III, p.280 dans BONNEROT (Ol. H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 28.

> deux pays. Cet accord, contenant trente articles, accordait aux Français l'exonération totale d'impôt, la protection des missions chrétiennes et la liberté religieuse. En plus, selon ce traité, la Perse reconnaissait à la langue française un caractère diplomatique et international. Des clauses financières, ainsi que des dispositions concernant le déploiement des navires de guerre français contre les Omanis satisfaisaient les Persans ; mais ce fut inutile parce que, malgré les privilèges accordés aux Français, aucun bateau français n'apparut jamais dans le Golf Persique [207].

La situation économique favorable de la Perse, à l'époque des Safavides, plaça le pays sur un pied d'égalité avec les pays européens en matière d'échanges commerciaux. En outre, la guerre des catholiques contre les protestants provoquait la fuite de ces derniers qui venaient alors chercher la paix dans d'autres contrées. Ces deux facteurs contribuèrent à l'introduction de la langue française à l'époque des Safavides.

Pourtant, à la suite du renversement de la dynastie safavide par les Afghans, qui causèrent de grands désordres dans le pays, les Européens, y compris les Français, quittèrent la Perse. En conséquence, les relations économiques et politiques se rompirent, et durant tout le XVIIIe siècle, les contacts entre la France et la Perse furent réduits à néant. Seuls les Anglais, dont les intérêts étaient très importants en Inde, conservèrent leur position en Perse au cours de ce siècle.

Toutefois, les relations franco-persanes prirent un nouvel essor au XIXe siècle : la Perse revint au centre de la politique étrangère de la France à l'époque napoléonienne, d'autant plus que la France cherchait à concurrencer la Grande-Bretagne dans les Indes. De leur côté, les Persans voulaient créer une alliance forte contre les Russes en se rapprochant des Français. Pourtant, comme nous l'avons déjà dit, le Traité de Tilsit, conclu entre la France et la Russie en 1807, condamna le Traité de Finkenstein à demeurer lettre morte [208]. Napoléon changea sa politique en Perse et demanda au Général Gardane d'éviter de livrer de l'équipement à l'armée persane

---

207 SHAMSI BIDROUNI (T.), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935), op. cit.*, p. 14.

208 *Ibid*. p. 19.

contre les Russes. Gradane quitta le pays le 13 janvier 1807 en ayant eu, de toute façon, un « impact certain en Iran » :

> Bien que la mission ait échoué dans ses objectifs initiaux, aussi bien du côté de la France, qui avait signé la paix avec la Russie, que du côté des Anglais, qui avaient fait pression pour son départ, elle eut un impact certain en Iran. C'était la première mission de cette importance. En outre, quelques uns de ces membres restèrent en Iran. Ainsi, Lamy, qui fut engagé par Abbas Mirza pour construire des casernes. Dix jeunes Persans, bénéficièrent auprès de lui d'une formation aux règles de la fortification et du dessin topographique. Verdier, de son côté, organisa six bataillons d'infanterie et Fabvier, lui, fit fondre des canons [209].

Plus tard, en 1839, le comte de Sercey, envoyé par le gouvernement français, se présenta à la cour de Perse. Cet ambassadeur reçut des instructions écrites du Maréchal Soult, Ministre des Affaires Etrangères. Sa mission était avant tout une mission de courtoisie [210]. Dans une lettre qui lui avait été adressée par le Ministre des Affaires Etrangères, on lui faisait remarquer :

> Au point de vue politique, vous n'aurez qu'à observer, au point de vue commercial, vous n'aurez qu'à préparer des voies, si vous le jugerez praticables et utiles, pour l'établissement des rapports plus directs, plus étendus et plus réguliers que ceux qui ont existé jusqu'à présent. Vous connaissez trop la nature de nos rapports avec l'Angleterre pour manifester à Téhéran la moindre prévention contre elle [211].

Ainsi, la France ne cherchait plus à intervenir en Perse autrement que sur le volet culturel. Ce caractère non colonial de la France contribua significativement à la pénétration de la langue française comme langue culturelle dans le pays. Elle laissait

---

209 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 84.

210 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine*, *op.cit.*, p. 15.

211 SERCEY (Comte de -), *Une ambassade extraordinaire. La Perse en 1839-1840*. Avec une lettre de M. Émile Senart, et un avant-propos du Cte Laurent de Sercey. Paris : l'Artisan du livre, 1928, pp.31-33 ; cité dans BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine*, *op.cit.*, p. 15.

la scène politique aux rivalités russo-britanniques et privilégia avec la Perse des relations intellectuelles et scientifiques. De toutes manières, depuis la Révolution de 1789, la France représentait pour les Persans les valeurs de la démocratie et des idées progressistes :

> La France se désintéressa dès lors de la politique persane. Elle se tourna vers le domaine intellectuel qui lui ouvrit ses portes. Les Persans toujours avides de connaissance, eurent hâte d'accueillir des nouvelles idées. Aussi, le Comte de Sercey se fit-il escorter par des hommes de science plutôt que par des diplomates. Parmi, ces premiers, on remarqua Eugène Boré, professeur au collège de France, un médecin, le peintre Flandin, deux orientalistes et un architecte [212].

En conséquence, cette langue exerça une grande influence, qui se répandit par le biais de l'enseignement. Le français commença à connaître un grand succès dans certaines villes, pour devenir le véhicule des relations politiques, diplomatiques et culturelles. C'est vers la même époque que nous voyons s'intensifier l'activité culturelle des missionnaires français en Perse. La création des écoles françaises visait avant tout l'enseignement religieux et l'enseignement des langues étrangères. Néanmoins, ces écoles furent rapidement considérées en Perse comme le lieu de l'enseignement littéraire et scientifique moderne par excellence. Elles étaient fréquentées par les enfants des élites et des minorités religieuses. Les pères lazaristes et les sœurs de la charité furent les premiers à s'installer en Perse. Ensuite, ce fut le tour de l'Alliance Israélite Universelle et de sa mission laïque. Les persans qui fréquentaient ces écoles commençèrent à renier les préceptes traditionnalistes en se penchant sur les écrits de Rousseau, de Molière et de Voltaire [213].

D'autre part, la fondation de l'école polytechnique de *Dar-ol-fonoun*, où la langue française fut la seule langue enseignée pendant de longues années, a joué un rôle incontestable dans les changements socio-politiques aboutissant à la Révolution constitutionnelle de 1906. En effet, cette école fut, surtout dans les premières années, le lieu de formation d'une certaine élite qui, au contact des professeurs étrangers et plus particulièrement français, prit parti pour les idées libérales et progressistes.

---

212 *Ibid*., p. 15.

213 NATEGH (Homa), « L'image des Français en Perse ». Article en ligne URL : Homanategh.e-monsite.com/pages/articles ; consulté le 3juin 2015.

Parallèlement en Perse, de nouvelles élites intellectuelles, aux idées qu'on pourrait qualifier de néo-religieuses, apparurent. Certaines s'exilèrent en Turquie. Elles reprenaient les idées des Lumières et commençaient à se familiariser avec un discours plus ou moins explicite concernant la laïcité, en se référant toujours aux écrivains français.

> Cette classe intellectuelle issue de la bourgeoisie forma les rangs de l'opposition politique qui se développa dans la seconde moitié du XIXe siècle et donna naissance au mouvement de la mašrutiyyat (mouvement politique en faveur d'un régime constitutionnel). Ces opposants politiques, cela se comprend aisément, passèrent le plus clair de leur temps en exil, à Istanbul surtout où ces mouvements réformistes avaient déjà quelque ancienneté. Ce fut pour les intellectuels iraniens une occasion supplémentaire de côtoyer des milieux francophones et d'assimiler la culture française [214].

Ainsi, la langue française jouissait d'un grand prestige auprès de ces Persans qui cherchaient à réduire l'absolutisme monarchique et le fanatisme religieux. Ils s'inspiraient des écrivains français transmettant les idées de justice sociale, de liberté, de démocratie et de tolérance :

> Le deuxième sujet digne d'attention comprenait le personnage de Voltaire prononcé *Valatère* par les Persans […] Les Persans avaient aussi entendu parler d'un certain Voltaire, alors que pas un seul ouvrage de cet écrivain, n'avait encore été traduit en persan.[..]Ainsi tout au long du 19e siècle, inspiré par leur propre situation sociale, les Persans évoquaient le nom de Voltaire, sans avoir lu ses écrits afin de combattre le despotisme religieux fortement encouragé par les Anglais [215].

En somme, la Perse et la France traversèrent les époques en maintenant des échanges culturels qui s'intensifièrent fortement au cours du XIXe siècle. Cela créa un lien d'amitié entre les deux pays, placé sous le signe de la langue-culture française.

---

214 BALAY (Ch.), *La Genèse du roman persan moderne*, *op. cit.*, p. 10.

215 NATEGH (H.), « L'image des Français en Perse », *art. cit.*, n.p.

> La Perse constitue en tout cas, dans une étude d'ensemble sur la diffusion de la langue française à l'étranger, le cas presque unique d'un État entièrement indépendant qui a fait à un autre État, situé à quelques 5000 kilomètres, l'honneur de se mettre presque exclusivement à son école, et d'invoquer, pour ce faire, de profondes affinités spirituelles. C'est évidemment à cette marque extraordinaire d'amitié pour la France bien plutôt qu'au « dynamisme » congénital attribué par plusieurs à la langue française que celle-ci doit être singulièrement vivante au cœur de l'Iran [216].

Réciproquement, les Français s'intéressaient aux mœurs et à l'esprit raffiné persan. En 1855, Prospère Bourrée arriva en Perse, accompagné par Arthur de Gobineau, son première secrétaire. Ce dernier résida trois ans dans le pays. Vivement intéressé par l'Iran, il s'attacha à comprendre la pensée persane [217]. Il observa de près le mode de vie de ce peuple dont il s'éprit vivement. Dès son retour en France en 1859, il publia une œuvre intitulée *Trois ans en Asie.* En 1861, il retourna à Téhéran en tant que ministre et resta deux ans dans son pays préféré. En 1865, il publia son célèbre ouvrage *Les Religions et les philosophies dans l'Asie Centrale.* Ces deux livres, avec *les Nouvelles asiatiques*, proposent une analyse approfondie de la mentalité orientale.

En outre, les savants français étaient attirés par les ruines historiques de la Perse qui représentaient pour eux un champ d'études archéologiques particulièrement intéressant. En 1885, Nasseradin Chah autorisa Jane Dieulafoy, une archéologue française, à effectuer des recherches à Suze dans les ruines des palais de Darius. Plus tard, en 1895, le ministre français en place à Téhéran, M. de Balloy, obtint le monopole des fouilles archéologiques en Perse [218]. Les découvertes des archéologues français dévoilèrent l'existence de la préhistoire persane, totalement ignorée jusque là. De même, de nombreux textes furent déchiffrés grâce à leurs travaux.

En somme, si la Perse faisait connaissance avec la civilisation occidentale par le biais de la langue et la culture françaises, la France et sa littérature paraissaient, elles aussi, fascinées par la littérature persane et s'en inspirèrent.

---

216 SCHOELL (Franck), *La Langue française dans le monde*. Paris : Bibliothèque du Français Moderne, 1936, p. 316.

217 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine, op.cit.*, p. 16.

218 *Ibid*. p. 18.

> […] les Persans sont fort spirituels et fort galants. Ils aiment surtout la poésie où ils font paraitre tout le brillant et le feu de leur esprit ; la musique, la danse, la symphonie dont les gens de condition font leur occupation ordinaire [219].

B. L'influence de la Perse sur la littérature française

Si la langue française eut, dès son implantation dans le pays, une grande influence en Perse, celle-ci ne fut pas à sens unique. De ce fait, les deux nations furent amenées à se connaître réciproquement et à s'apprécier. Les premiers rapprochements socio-politiques, au XVIIe siècle, résultèrent de l'apparition d' œuvres littéraires. Un grand nombre de récits de voyages furent publiés en France par des orientalistes tels que Tavernier et Chardin. Ils fournissaient des renseignements explicites et concrets sur la Perse depuis la deuxième moitié du XVIIe siècle.

> L'influence des récits de voyage de Tavernier et de Chardin au XVIIe siècle, fut énorme. Ces ouvrages furent la source des plus précieuses et plus précises informations sur l'Orient [220].

Nous pouvons également citer les œuvres de Thévenot, intitulées *Récit d'un voyage fait du Levant* et *Suite du voyage au Levant*, qui furent publiées respectivement en 1665 et en 1671. De même, il ne faut pas oublier le rôle primordial des missionnaires qui firent eux aussi connaître la Perse aux Français par le biais de leurs écrits. Ainsi, le père Ange de la Brosse publia en 1684 un dictionnaire en quatre langues (italienne, française, persane et latine). En outre, le père Gabriel de Chinon écrivit une *Nouvelle relation du Levant*, qui parut en 1671 à Lyon [221]. De même, le père Raphaël du Mans rédigea un ouvrage intitulé l'*Estat de la Perse en 1660*, dans lequel il décrivait le contexte culturel, politique et historique de la Perse au milieu du

---

219 Cornelis Le Bruyn, Voyages…t. IV, pp. 89-90 dans BONNEROT (Ol. H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 28.

220 *Ibid*, p. 143.

221 HAYATI ASHTIANI (Karim), *Les Relations littéraires entre la France et la Perse*. Thèse Université de Lyon, 2004, p. 2.

XVIIe siècle. Cet auteur vécut cinquante deux ans (1644-1696) en Perse ; il connaissait ainsi parfaitement les mœurs locales.

> La connaissance directe du pays ressort de la correspondance et des rapports écrits par les missionnaires religieux au XVIIe siècle. Parmi les œuvres des missionnaires français en Iran, citons « État de la Perse en 1660 » de Raphael du Mans, rédigé pour Colbert. Schefert le présente ainsi : « le long mémoire du père Raphaël n'était pas destiné à la publicité, il trace un tableau fidèle de la Perse et des Persans à la fin du XVIIe siècle, et il renferme des appréciations que ne pouvaient se permettre ni Tavernier, ni Chardin, qui étaient en relation d'affaires avec le Chah et les principaux Seigneurs de la cour [222].

Par ailleurs, *Le Gulistan ou l'empire des roses* de Sa'adi fut traduit par André Du Ryer en 1634. Cette traduction servit de modèle à quelques adaptations dans d'autres langues européennes. M. d'Allègre s'intéressa au même livre et publia sa propre traduction en 1704 [223]. Ces œuvres réveillèrent l'intérêt des Français pour la langue et la littérature persanes. Ils commencèrent à traduire les contes persans et ainsi, la traduction de *Kalila et Demna*, à partir du texte d'Ibn al-Muqaffa, fut achevée en France par Gilbert Gaulmin en 1644. La Fontaine a été considéré comme le premier grand écrivain français à s'être inspiré des œuvres persanes pour rédiger ses ouvrages ; il emprunta aux récits de *Kalila et Demna* les éléments ou le canevas général de quelques-unes de ses fables comme *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin*, *Le Chat et le Rat*, *Les Deux Pigeons*, *La Laitière et le Pot au lait.* De leur côté, Fontaine et Saint-Lambert, qui avaient pris goût à la Perse dans les salons littéraires, se servirent également du *Gulistan ou l'empire des roses* de Sa'adi dans les *Fables* et les *Fables orientales* [224]. En 1645, Corneille écrivit *Rodogune* et *Suréna*, deux tragédies sur les Perses. Racine rédigea lui aussi deux tragédies persanes : *Mithridate* et *Esther*. En outre, les *Mille et une nuits* furent traduites en français par l'orientaliste Antoine Galland. Les douze volumes de cette traduction furent achevés en 1717.

---

222 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine, op.cit.*, p. 144.

223 HAYATI ASHTIANI (K.), *Les Relations littéraires entre la France et la Perse, op. cit.*, p. 1.

224 *Ibid.*, p. 4.

Grâce à cette traduction, l'imaginaire français eut le sentiment d'avoir été conduit à la porte magique et raffinée de l'Orient :

> Cette insouciance qui situe l'être hors du temps, combien d'auteurs de contes, de romans, de pièces de théâtre, de livrets l'offrent à leurs personnages, dans une existence qui se déploie dans la volupté et le luxe. La littérature d'imagination va user et abuser des ingrédients persans, que de titres nous frappent à cent égard : *Les Mille et Un Jours, Les Mille et Un Quart d'Heures, Les Mille et une Soirées, Les Mille et Une Faveurs* […] représentent assez bien une littérature de l'évasion enchanteresse, de la Perse séduisante [225].

Par la suite, d'autres orientalistes anglais et allemands réalisèrent également des traductions de cette œuvre. Nous pouvons mentionner les traductions d'Henry Torrens (1838), de Lane (1839-1841), de Payne (1882-1889), de Burton (1885-1888) et en allemand celle de Max Henning (1895-1897) [226]. Ainsi, *Les Mille et une nuits* séduisirent longtemps, et séduisent peut-être encore, l'imaginaire occidental en contribuant à la vision d'un Orient mystérieux. Le chef-d'œuvre persan donna aussi aux Occidentaux des leçons de morale en construisant un univers où l'amour et l'intelligence règnent plutôt que la violence, tout en rendant la lecture agréable :

> La plupart des lecteurs aiment mieux s'amuser que s'instruire. De là vient que cent femmes lisent *les Mille et Une Nuits* contre une qui lit deux chapitres de Locke [227].

Au siècle des Lumières, plusieurs philosophes et penseurs se référèrent à la Perse dans leurs écrits. La France fut atteinte de plein fouet par le mythe persan [228]. En réalité, les hommes des Lumières se servaient souvent d'une « image » de la Perse, transmise par des missionnaires ou des commerçants, pour mieux comprendre

---

225 BONNEROT (Ol. H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 25.

226 HAYATI ASHTIANI (K.), *Les Relations littéraires entre la France et la Perse*, *op. cit.*, p. 3.

227 Voltaire, *Romans et contes*. Paris : G.F., 1966, p. 443 dans BONNEROT (Ol. H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 26.

228 BONNEROT (Ol. H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 312.

la décadence persane et les malheurs du royaume devenu le théâtre de guerres civiles [229]. De même, cette littérature philosophique des Lumières se référait souvent à la Perse pour lutter indirectement contre le despotisme et le christianisme [230]. Ainsi, *Les Lettres persanes* de Montesquieu parurent en 1721 ; leur succès fut tel qu'elles furent rééditées la même année à plusieurs reprises. Le livre a été considéré comme une critique implicite des institutions absolutistes françaises. Autrement dit, Montesquieu choisit deux héros persans pour dépeindre les problèmes socio-politiques de la société française :

> Ce fut un livre pour peindre ironiquement la société française et dépayser les Français en mêlant un roman de mœurs orientales avec des histoires qui se passaient dans les harems, quelques précisions géographiques et historiques et un calendrier bien adapté. L'aspect politique des *Lettres persanes* fut incontestable. Ce livre fut publié à une époque où tout ce qui venait de l'Orient était bienvenu [231].

Bientôt, cette manière de critiquer la société en recourant à des personnages exotiques devint très à la mode dans la littérature française et donna naissance, à un nouveau genre de roman, le roman allégorique. Par ailleurs, Rousseau retrouva, dans la religion persane, le zoroastrisme, les deux côtés fondamentaux de son propre déisme :

> L'ordre visible dans la nature atteste l'existence d'un Dieu créateur ; le désordre qui bouleverse ou gâte tout ce qui est imputable à l'homme, à l'histoire et à la société postule l'existence d'un Dieu réparateur. Et même si des philosophes ont malencontreusement parlé et pensé des Persans et ont dénié – Diderot lui-même – au menu peuple toute intelligence, c'est vraiment de l'existence, des sciences, de la civilisation persane qu'ils ont été curieux de cent façons [232]

---

229 *Ibid.*

230 *Ibid*.

231 HAYATI ASHTIANI (K.), *Les Relations littéraires entre la France et la Perse, op. cit.*, p. 4.

232 BONNEROT (Ol. H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 314.

De plus, c'est le même Rousseau qui jugeait la révélation de Mahomet comme la plus moderne puisqu'elle reconnaissait les révélations antérieures [233]. D'un autre côté, Voltaire prit ses modèles de tolérance chez les Persans dans *Les Guèbres ou la tolérance* et *les Scythes*. En somme, le siècle des Lumières utilisa la Perse pour alimenter la spéculation philosophique :

> Pour les philosophes des Lumières, la Perse est un « essai ». Un journal de voyage aussi. D'une expédition dirions-nous, comme il y en eut tant au XVIIIe siècle, sur tout le globe. Une expédition qui, d'escale en escale, atteint peu à peu son but. La marche vers la Perse d'abord considérée comme terre de songe puis comme lieu d'une très ancienne civilisation représente en somme pour eux, les philosophes, une initiation graduelle à l'Orient. Lecteurs des voyageurs, ils ont inlassablement cherché à comprendre ce monde persan insaisissable que Gobineau comparait à « un mets très séduisant, mais qui empoisonne ceux qui le mangent » [234].

Ces philosophes, par leur intérêt pour la Perse, préparèrent en somme la grande voie sur laquelle se lancèrent les iranologues ultérieurs [235]. En conséquence, en 1795, l'Ecole spéciale des langues Orientales fut fondée à Paris. C'est l'orientaliste Langlès qui avait proposé en 1790 à l'Assemblée constituante la création de cette nouvelle école pour remplacer l'Ecole des jeunes de langues, fermée depuis 1789 [236]. De plus, en 1821, la Société Asiatique fut créée à Paris et sa première séance générale eut lieu le premier avril de la même année sous la présidence de Silvestre de Sacy. La Société lança la publication du *Journal Asiatique* deux ans après. Silvestre de Sacy fut le premier orientaliste occidental moderne à mener des recherches sur la littérature arabe, et plus particulièrement sur la Perse avant et après l'implantation de l'islam en Perse. Il inventa une nouvelle méthode dans l'apprentissage de ces deux langues. C'est ainsi que l'orientalisme se développa au cours du XIXe siècle, simultanément

---

233 *Ibid*.

234 *Ibid*, p. 310.

235 *Ibid*.

236 HAYATI ASHTIANI (K.), *Les Relations littéraires entre la France et la Perse*, *op. cit.*, p. 4.

avec Silvestre de Sacy à Paris, avec le baron Hammer-Purgstall à Vienne et avec Eichborn à Götingen [237].

Le mouvement du romantisme, qui commença en Allemagne à la fin du XVIIIe siècle et en France au début du XIXe siècle, se laissa séduire lui aussi par les charmes de la littérature persane. En Allemagne, certains thèmes de cette littérature avaient été introduits par la traduction. Schlegel traduisit en allemand une grande partie du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, alors que Herder s'attela à la traduction du *Golestân* de Sa'adi. Nous pouvons également retracer la genèse de cette influence chez Goethe. Sa passion pour Hâféz, le poète persan, donna naissance à une inspiration profonde ainsi qu'à une grande admiration.

> Au moment où l'orientalisme venait de se développer, le *Divan* de Goethe vit le jour en Allemagne, en 1819. […] « Le Divan » qui signifie « le recueil » en persan fut inspiré du lyrisme persan notamment le grand lyrique Hafiz [Hâféz], à qui Goethe s'identifia et dont il fit son maître. Ce fut dans les années quatre-vingt-dix du XVIIIe siècle que Goethe s'initia à la poésie de Saadi et Hâfiz. En 1808, il lut la traduction de *Medjnoun et Leïla* du poète persan Jâmi par Hartmann. En 1809, il lut le poème Chirine, traduit par Hammer qui avait combiné plusieurs sources orientales. Pour la première fois, en 1812 et 1813, parut la traduction entière du *Divan* de Hafiz par Hammer. Ce fut à cette époque que Goethe se réfugia dans l'Orient pour échapper aux inquiétudes qui l'assaillirent à son retour de Teplitz. Vers 1816-1817, il s'initia au persan en copiant des manuscrits iraniens. Goethe ouvrit la porte aux grands poètes de l'Orient notamment les poètes persans comme Hafiz, Sa'di et Jâmi. Le but était de ne pas rester dans le domaine du national mais de rassembler l'Orient et l'Occident [238]

En France, le XIXe siècle, contrairement au siècle des Lumières placé sous le signe de la raison, cultiva l'irrationnel et l'imagination en littérature. De ce fait, le monde enchanté et mystérieux de l'Orient occupa une place importante dans les œuvres des auteurs de la première moitié du siècle :

---

237 *Ibid.*

238 *Ibid.*

> Riche de la plus ancienne civilisation, la Perse devait retrouver une souveraineté. La nouvelle grandeur de la Perse est d'être devenue le pays idéal du Romantisme. Celui-ci se complaisait dans le pittoresque, le mystérieux de la belle Ispahan, dans l'étalage de ses splendeurs et de son luxe oriental.
>
> Mais le Romantisme était aussi la passion du rêve, et de l'Irréel. Or y-a-t-il au monde cité plus fantastique que celle d'Ispahan, jaillie entre les roses et l'or ? Dès 1758, Diderot écrivait : « la poésie vaut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage […] Toutes les légendes des Perses devant être acceptées comme éléments de la nouvelle religion universelle qui régnerait sur le monde égaré par le rationalisme » [239].

Ainsi, la traduction des œuvres de la littérature persanes prit une ampleur considérable au XIXe siècle. A. L. Chezy publia la traduction de *Medjnoun et Leila* en 1807. Jules Mohl, professeur persan au collège de France, réalisa la traduction du *Chahnâmeh* entre 1838 et 1878, et le publia en 1876-1878. *Gulestân* de Sa'adi fut intégralement traduit en 1834 par N. Semelet, professeur à l'Ecole des langues orientales. J.-B. Nicolas, consul à Racht, entreprit la traduction des *Quatrains* de Khèyam en 1867. *Le langage des oiseaux* d'Attâr et *le Boostân* de Sa'adi furent respectivement traduits par Garcin de Tassy et Barbier de Meynard en 1857 et en 1880. Hugo, Jean Lahor, Judith Gautier, Gobineau, Leconte de Lisle et Gide s'inspirèrent de ces traductions [240]. De même, nous retrouvons l'empreinte de la Perse dans *Vers Ispahan* de Pierre Loti ou dans *Les Persans* de Théophile Gautier. Et si nous parcourons *Les Orientales* de Victor Hugo, nous retrouvons quelques extraits du *Gulestân* de Sa'adi qui sont exposés dans les poèmes IX (« La Captive »), XXVI (« Les tronçons du serpent »), et XLI (« Novembre ») [241] ; nous découvrons également un vers de Hâféz en épigraphe au poème XXIX (« Sultan Achmet ») [242]. Ainsi, si nous comparons *Les Orientales* avec les recueils de Sa'adi ou d'Hâféz, nous nous apercevons que Hugo s'est inspiré de ces poètes à plus d'un endroit. Du reste,

---

239 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine, op.cit.*, p. 145.

240 HAYATI ASHTIANI (K.), *Les Relations littéraires entre la France et la Perse, op. cit.*, p. 2.

241 *Ibid*, p. 37.

242 *Ibid*.

dans *La légende des siècles*, dans le poème intitulé « Le roi de Perse », les noms de ces poètes persans sont mentionnés :

> Et j'ai mon fils que j'aime, et c'est pourquoi je chante, comme autrefois Hafiz [Hâféz], comme à présent Sadi [Sa'adi], et comme la cigale à l'heure de midi [243]

Hugo s'est inspiré également du grand poète épique persan Ferdowsi. Dans *La légende des siècles*, il a consacré une page à ce poète dans le poème XXXVIII. De même, il a emprunté quelques mots persans au chef d'œuvre de Ferdowsi intitulé *Le Livre des Rois*. Ainsi, *La légende des siècles* comporte les termes tels que *Dive*, *Chosroès* et *Gour*, utilisés par Ferdowsi. D'un autre côté, Ispahan, splendide ville de la Perse, est également mentionnée à plusieurs reprises dans *La légende des siècles*. Les noms de Cyrus et de Cambyse, les grands rois de la Perse antique, sont aussi apparus dans ce recueil. Parallèlement, ce grand écrivain français fait allusion à la religion de Zoroastre, l'ancienne religion de la Perse, et au combat éternel entre Ahoora mazda et Ahriman, incarnant respectivement le bien et le mal, dans son poème « Le Corbeau » :

> Hugo cite les noms de quelques poètes ainsi que les noms propres persans dans *la Légende des Siècles*. Un poème est consacré entièrement à Ferdowsi. Plusieurs noms utilisés dans *le Livre des Rois* sont repris dans *La Légende des siècles*. Nous trouvons la source principale du poème « l'Exode de Nemrod » de *la Fin de Satan* dans la *Chronique de Tabari*.
>
> Dans *Dieu*, Hugo fait allusion à des personnages persans. Plusieurs images et thèmes du *Langage des oiseaux* sont repris dans ce recueil. Le dialogue entre le corbeau et l'homme ailé dans « Le Corbeau » est consacré à la religion de Zoroastre et au combat permanent que mène Ahurâ Mazdâ ou Ormozd , le représentant du bien contre Ahriman, l'incarnation du mal. L'oiseau est une référence commune aux deux poètes. Le thème de l'anéantissement du corps

---

243 HUGO (Victor), *La Légende des siècles*. Paris : Garnier Flammarion, 1979, 2 tomes, T. 1, p. 182 ; cité dans HAYATI ASHTIANI (K.), *Les Relations littéraires entre la France et la Perse, op. cit.*, p. 45.

> comme condition *sine qua non* pour découvrir Dieu et les mystères du monde est commun à la fin des deux recueils [244].

L'œuvre poétique de Jean Lahor s'est aussi inspirée de la poésie persane. Ainsi, Ghazali, réformateur musulman, et Khayâm, poète persan épicurien et libre-penseur, ont attiré l'intérêt de cet écrivain français. Malgré son estime pour Ghazali, il fait surtout un grand éloge de Khayâm :

> Jean Lahor montre surtout une grande admiration pour Xayyâm[Khayâm] dont « les quatrains versent à l'âme [l]'ivresse extatique et sans fin [d]'Allah, du vin et de la femme » Étant lui-même scientifique et poète, ces deux caractéristiques de Xayyâm ont attiré son attention. Jean Lahor a assimilé Xayyâm à un scientifique du XIXe siècle qui aurait eu un grand intérêt pour la littérature et dont la philosophie était en accord avec les nouveaux courants de pensée de la deuxième moitié du XIXe siècle, notamment le positivisme [245].

En effet, cet écrivain est le seul auteur français parmi les romantiques qui se soit inspiré directement et largement des poètes persans. Les thèmes et les images poétiques de la littérature persane étaient très à la mode au XIXe siècle. D'autant que les poètes persans, tout comme les poètes romantiques, trouvaient leur inspiration dans la nature. De ce fait, la poésie romantique a emprunté à la poésie classique persane les images de la nature :

> […] A l'époque, les poètes français retiennent de la poésie persane surtout des images stéréotypées de la nature. Dans les deux recueils de Jean Lahor, nous retrouvons le jardin et les éléments de la nature. Nous rencontrons principalement le soleil, la lune, le nuage, le ciel, les étoiles, la brise, le jardin, la rose, le printemps, le cyprès, l'arbre, la montagne, le grain, l'aube, le raisin, le rossignol, le feu, l'air, la glace, l'eau, la pluie, la mer, le poisson, les fruits, etc. […] [246].

En somme, les œuvres des poètes et des mystiques persans étaient considérées comme les données fondamentales de la nouvelle religion universelle qui régnerait

---

244 *Ibid*, p. 122.

245 *Ibid*., p. 64.

246 *Ibid*., p. 65.

sur le monde occidental, un monde égaré par le rationalisme. Les romantiques se sont inspirés non seulement des notions, des thèmes, de la philosophie persane, mais aussi de formes, comme Jean Lahor qui a emprunté le quatrain à la poésie classique persane :

> […] Jean Lahor a été aussi inspiré par les poètes persans. La première chose qui attire notre attention en lisant ses recueils, c'est la forme empruntée aux quatrains de Xayyâm. Jean Lahor a utilisé cette forme pour composer *Les Quatrains d'Al Ghazali* et la plupart des poèmes de *L'Illusion* [247].

Bref, au cours du XIXe siècle, le nombre des traductions des poètes persans, le nombre des ouvrages sur l'histoire de la Perse, sa culture et ses mœurs, ainsi que le nombre des ouvrages rédigés sur la religion ancienne de la Perse, ont considérablement augmenté en France :

> Peu de pays sont aussi proches par leur âme que l'Iran et la France. Dès les premières traductions du Dr. Ryer, puis de Mohl, les classiques persans, Saadi, Firdoussi, sont devenus classiques français [248].

La raison de cet intérêt pour la littérature persane au XIXe siècle résulte également du fait que des relations politiques et diplomatiques permanentes s'étaient établies entre les deux pays. Par ailleurs, cette passion pour la littérature persane qui absorba une partie de l'énergie intellectuelle des érudits et des écrivains français au XIXe siècle n'avait pas pour unique raison les événements liés à la politique extérieure de deux Etats. Il faut y ajouter les mutations socio-politiques à l'intérieur de la France. La suppression de l'Ancien Régime en 1789 et la fondation d'un régime politique par la bourgeoisie entraînèrent un bouleversement profond dans la société française. Avec la Révolution et l'Empire, les Français prirent goût aux voyages. L'imagination devint le moyen de supporter la réalité du XIXe siècle ou le mal du siècle. En effet, les romantiques critiquaient un monde industriel, construit par la bourgeoisie, où il paraissait difficile voire impossible de vivre avec dignité pour une partie de la population. Ils fustigeaient ainsi le matérialisme bourgeois. De plus, ils

---

247 *Ibid*. p. 123.

248 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine, op.cit.*, p. 152.

croyaient que les progrès intellectuels des esprits des Lumières avaient suscité plutôt un vide spirituel et une mélancolie profonde. Ainsi, les représentants du courant romantique recoururent à l'imaginaire exotique de l'Orient, surtout de la Perse, afin d'apaiser ce malaise romantique en s'évadant dans un monde lointain idéalisé qui nourrissait leurs rêves. L'image que les Français avaient des Persans était celle d'un peuple heureux qui vivait dans un beau pays lointain. Alfred de Musset dans *Histoire d'un merle blanc*, Jules Michelet dans *La Bible de l'Humanité (Histoire de la Perse)* et Armand Renaud dans *Les Nuits persanes* connurent de même une inspiration persane.

Plus tard, André Gide s'inspira aussi de la poésie persane et s'enthousiasma de connaître les grands poètes persans dans la revue *Parse* :

> Je sais bien, qu'il ne nous parvient d'eux [des poètes persans], à travers les traductions, qu'un reflet dépouillé de chaleur, de couleur et de frémissement. Mais, comparant les traductions entre elles, me servant de l'allemand, de l'anglais, du français, je vous assure qu'il parvient encore, de ces étoiles, assez d'éclat pour nous laisser imputer leur grandeur. J'ai pour ma part, vécu avec Sadi[sic], Ferdousi, Hafiz[Hâféz] et Khayyam[Khayâm] aussi intimement, je puis dire, qu'avec nos poètes occidentaux et communié étroitement avec eux – et je crois qu'ils ont eu sur moi de l'influence profonde, ils ont bu, et je bois avec eux, aux sources mêmes de la poésie [249].

L'étude comparée que Karim Hayati Ashtiani a faite dans sa thèse nous apprend qu'André Gide s'est inspiré des poètes persans, plus particulièrement de Hâféz tant pour la structure que pour le contenu des *Nourritures terrestres.* Autrement dit, Gide s'est laissé fasciner par les charmes de la poésie persane. Il a emprunté à la littérature persane une forme particulière qui est un mélange de vers et de prose. De plus, il a mentionné le nom de Hâféz plusieurs fois dans ses écrits et a exprimé le désir de pouvoir être aussi profond que Hâféz. D'autre part, il s'est inspiré non seulement de la structure de l'œuvre de Hâféz mais aussi de quelques thèmes de cette dernière comme la nature, la présence des garçons et le jardin :

---

[249] HAYATI ASHTIANI (K.), *Les Relations littéraires entre la France et la Perse, op. cit.*, p. 98.

> Dans le Divân de Hafiz[Hâféz], nous rencontrons aussi certains passages où Hafiz évoque « l'amour homosexuel ». En parcourant *Les Nourritures Terrestres*, nous nous rendons compte que les garçons sont l'objet de l'amour chez Gide. Il a considéré la poésie persane avec le regard d'un occidental et il a pris au sens premier ce qui était dit au sujet des jeunes garçons. Il a pensé que les poètes persans parlaient d'homosexualité en prenant la nature pour cadre, comme moyen de comparaison ou en lui donnant un sens symbolique [250].

Tout au long du XIXe siècle, l'attirance pour la Perse, sa littérature, son passé, son actualité et enfin son peuple n'allait cesser de grandir. En somme, la Perse était devenue un remède à la mélancolie de divers écrivains français, qui pensaient y trouver la beauté, la volupté, les esprits raffinés et les souvenirs d'un temps heureux :

> Les poètes persans ont de tout temps attiré l'esprit français. Cet homme plein d'esprit, d'imagination et d'intelligence, galant, gentil, poli, bien élevé fut fort apprécié. La Perse occupe une place de choix dans la littérature française et fut surtout fort appréciée des Romantiques [251].

Certes, ces auteurs romantiques ne sont pas les seuls à être influencés par la littérature et la culture persanes. Plus tard, au XXe siècle, d'autres écrivains français comme Maurice Barrès et Henry de Montherlant s'inspireront de la littérature persane, respectivement, dans *Un jardin sur l'Oronte* et dans *L'Eventail de fer*. Louis Aragon a également subi l'inspiration persane dans *Elsa*, *Le Fou d'Elsa* et *Les Yeux d'Elsa.*

Il y a donc eu une influence de la culture persane sur la culture française. La réciprocité des attraits simultanés de la littérature persane et de la littérature française l'une pour l'autre est indiscutable. La prise en considération de cette influence réciproque est essentielle à une compréhension plus complète de l'histoire littéraire dans chacun de ces pays. Autrement dit, ces ouvrages « étrangers » ont joué un rôle incontestable dans l'évolution de la littérature nationale de chaque pays. Pourtant, il ne faut pas oublier que la connaissance de la langue française par les Persans s'est surtout réalisée par le biais de l'enseignement. En d'autres termes, si l'implantation

---

250 *Ibid*, p. 124.

251 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine*, *op.cit.*, p. 143.

de la langue et de la culture françaises a pu atteindre un tel succès en Perse, c'est essentiellement grâce à l'enseignement du français auquel sera consacrée notre étude suivante.

C. Le rôle de l'enseignement dans l'expansion de la langue et de la culture françaises

Nous savons que la Perse est longtemps restée à l'écart des routes du monde. Néanmoins, ce pays s'ouvrit davantage, à partir de la fin du XIXe siècle, à l'influence étrangère. Le contact avec l'Occident fit évoluer les mentalités parmi les intellectuels et les élites, pour qui la modernité et l'occidentalisation paraissaient étroitement liées l'une à l'autre.

L'un des secteurs les plus marqués par cette ouverture à l'Occident est celui de l'enseignement. De même, l'un des ressorts les plus représentatifs des relations franco-persanes se trouve dans la volonté partagée de faire découvrir aux Persans la langue française par la voie officielle de l'enseignement. D'un côté, nous voyons la fondation d'écoles persanes où le français s'introduit naturellement comme première langue étrangère. D'un autre côté, on assiste à la création d'établissements français par les œuvres religieuses ou laïques.

Nous allons, tout d'abord, dessiner l'évolution du domaine éducatif en Perse. En fait, « l'école moderne et laïque est née en Iran au milieu du XIXe siècle dans un contexte historique caractérisé par le déclin des établissements traditionnels et à travers un processus conflictuel »[252]. Nous allons examiner brièvement les composantes principales de ces établissements traditionnels. Ensuite, nous allons étudier le rôle que les Persans ont joué dans la modernisation du système éducatif iranien au XIXe siècle. Mais avant d'aborder ce sujet, nous allons examiner les activités culturelles, et plus particulièrement pédagogiques des Français. Il ne faut pas oublier que la fondation des écoles modernes a ouvert une nouvelle ère dans l'histoire de la Perse. L'apparition de ces écoles représente un tournant décisif non seulement dans l'enseignement des sciences modernes, mais également dans celui des langues et des cultures étrangères, et plus spécifiquement du français, en Perse.

---

[252] PAIVANDI (S.), *Religion et éducation en Iran, op.cit.*, p. 19.

1. Le système traditionnel de l'enseignement en Perse

Avant l'invasion arabe en Perse, la société persane était divisée en différentes couches sociales. Il s'agissait des hommes de Dieu (l'état ecclésiastique), des hommes de guerre, possesseurs de chevaux et de terres (l'état des guerriers), et des « classes inférieures », qu'on pourrait appeler les hommes de production (paysans, artisans, commerçants) :

> Entre la noblesse et les classes inférieures – la faible couche des citadins, artisans et commerçants, et la masse paysanne – le mur était infranchissable. L'éducation et l'enseignement faisaient partie des signes distinctifs entre les nobles et le reste de la société. Le refus d'instruire le peuple contribua à miner la structure sociale de l'Empire sassanide [253].

Ghotbedine Sadeghi, le grand spécialiste des études théâtrales persanes, a dépeint brièvement l'histoire du système éducatif de la période pré-islamique dans son mémoire intitulé *Théâtre et éducation en Iran :*

> Des origines au VIIe siècle de l'ère chrétienne, les périodes successives de l'histoire de l'Iran correspondent à la durée des grandes dynasties qui y dominèrent : Mèdes, Achéménides, Parthes, Sassanides.
>
> La structure sociale très tyrannique s'établissait en castes. D'après les quelques rares documents historiques qui nous restent, il est possible de faire remonter les débuts de l'enseignement à la période correspondant à l'introduction de la religion zoroastriste en Iran. Dans *l'Avesta*, livre sacré de Zarathoustra, un chapitre était consacré à l'éducation des enfants. […] la famille constituait dans ce système la première organisation, venait ensuite le temple, puis l'école primaire et l'université (ces deux dernières institutions étant fort différentes de celles que nous connaissons actuellement). Les maîtres d'écoles étaient recrutés parmi les princes, les gouverneurs, et au sein du clergé. Selon *l'Avesta*, les liens sacrés entre l'instituteur et l'élève se classaient

[253] NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 3.

immédiatement après ceux du père et du fils, de deux frères entre eux, du beau-père et son gendre.

Le programme se composait de trois parties : 1- Enseignement religieux et moral (basé sur les préceptes de l'Avesta). Enseignement de base commun à tous. 2- Education physique. (Consistait en exercice de tir à l'arc et au javelot, course, natation, équitation et chasse). 3- l'apprentissage de la lecture, de l'écriture et du calcul (qui était réservé uniquement aux princes, aux enfants de hauts notables et aux clercs).

La religion officielle et l'enseignement étaient deux armes puissantes aux mains du gouvernement pour contrôler et asservir le peuple. L'enseignement se faisait oralement sans l'aide de cahier, ni de livre. Au cours de cette éducation, l'enfant apprend aussi le métier de son père, afin de lui succéder, et de perpétuer indéfiniment le régime des castes. L'éducation produisait des individus obéissants, respectueux de la religion et de l'État, puissamment développés physiquement, mais analphabètes de père en fils. La restauration d'un pouvoir central et l'instauration d'une religion d'État furent l'œuvre des Sassanides ; après une période de réelle splendeur, des guerres intestines affaiblirent la dynastie au VIIe siècle de l'ère chrétienne, et facilitèrent l'invasion des musulmans arabes fanatiques dans leurs guerres de conquêtes [254].

Après la chute des Sassanides, la Perse fut sous domination arabe pendant trois siècles. Le pays perdit sa religion initiale, et sa langue devint minoritaire; les manuscrits furent brûlés, les grandes bibliothèques détruites, le Coran (écrit en langue arabe) devint le seul livre autorisé. L'éducation se limitait à une initiation aux préceptes islamiques dans les mosquées. La langue arabe sortit, au fur et à mesure, de son domaine religieux, pour pénétrer dans les secteurs littéraires et scientifiques. Comme nous l'avons déjà évoqué, dès le IXe siècle, les Persans rejetèrent l'obédience des gouverneurs arabes et fondèrent des dynasties purement iraniennes. Au Xe siècle, nous constatons la résurgence du persan comme langue littéraire et la constitution des États indépendants persans [255].

---

254 SADEGHI (G.), *Théâtre et éducation en Iran, op. cit.*, p. 6-8.

255 *Ibid.*

Plus tard, sous le règne des Abbassides [256] qui l'emportèrent sur les Omeyyades [257] et qui déplacèrent ensuite la capitale du califat musulman à Baghdâd, l'âge d'or de l'Islam commença. Les Abbassides revendiquèrent l'égalité et la fraternité des croyants contre la domination arabe. De plus, ils se montrèrent favorables aux chiites, et plus particulièrement aux Iraniens qui les aidèrent dans leur progrès. En effet, les élites iraniennes converties à l'islam, qui s'occupaient déjà de l'administration de l'État sassanide, s'intégrèrent dans l'administration de l'État islamique. C'est à cette époque que les Persans devinrent les acteurs essentiels de la civilisation islamique. Les premiers grands vizirs de l'empire furent des Iraniens :

> Cependant, vivant en allégeance auprès des califes abbâssides de Bagdad, des dynasties turques […] marquèrent à cette période l'Iran et l'Empire islamique sunnite. Elles participèrent, ce faisant, à une certaine répression des philosophes et libres penseurs ouverts aux sciences et à la philosophie de l'antiquité et accentuèrent fortement la lutte contre le mouvement chi'ite, qui trouvait, face au sunnisme, une grande résonance en Iran. Cette opposition aura des conséquences sur les modes et les structures de transmission du savoir en Iran […] c'est dans le cadre du califat des Abbâssides, du VIIIe au XIIIe siècle, « âge d'or » de l'Islam, que les Iraniens, malgré des divisions politiques, purent progresser et accomplir de grandes réalisations, notamment dans les domaines philosophique, théologique, littéraire et scientifique [258]

---

256 750-1258.

257 Les Omeyyades qui ont régné du 661 au 675, étaient des descendants d'une famille de l'aristocratie mecquoise caravanière. Ils croyaient en la suprématie de la culture arabe et s'efforcèrent de mettre en oeuvre un processus d'arabisation dans leur empire. Ils écrasèrent brutalement les tendances sécessionnistes de certains groupes. Hossein, petit-fils du prophète, fut tué par Yazid, le fils de Moâviah, le *calife* omeyyade de Damas. Désormais, le martyre de Hossein est le symbole fondateur du Chiisme, considéré comme le rappel de la lutte contre les oppresseurs.

258 *Ibid*. p. 4-5.

De plus, à cette époque, le grand centre de *Djundi-Châpour* [259], qui existait déjà à l'époque sassanide, devint l'un des foyers essentiels d'études de la civilisation islamique :

> La littérature millénaire et la civilisation persanes, anéanties par les Arabes, furent restaurées par après « deux siècles de silence » par l'intelligentsia persane. A cette période, les universités iraniennes de *Jondi Châpour* et de *Marve*, réputées dans le monde musulman, jouèrent un grand rôle dans l'éducation des poètes, des écrivains, des philosophes, des médecins et des historiens [260].

Les savants qui fréquentaient ce centre de recherche connaissaient plusieurs langues, en particulier le grec, le sanscrit et le syriaque. Par ailleurs, ce foyer était ouvert aux différentes traditions culturelles, telles que les traditions gréco-égyptienne, irano-indienne et judéo-chrétienne qui se rencontraient dans un climat de tolérance considérable. Sous l'impulsion de cette dynastie, une traduction systématique en arabe des œuvres les plus marquantes s'imposait à la fois à Baghdad et à *Djundi-Châpour*. Ces œuvres concernaient les secteurs essentiels de la connaissance et de la science comme la philosophie, l'astronomie, la médecine, la géographie, la physique et la littérature. Du mêrme coup, la langue arabe devenait la langue philosophique et scientifique du monde musulman. D'autre part, les Abbassides furent aussi à l'origine de la fondation de plusieurs maisons des sciences (*Beyt ol Hekma)*, qui jouèrent un rôle important dans la diffusion de la connaissance. Nous y constatons également une multitude des traductions des ouvrages scientifiques :

> Les livres traduits étaient soumis à un examen critique et les connaissances scientifiques venues d'ailleurs aussitôt vérifiées : en astronomie, on construisait des observatoires ; en médecine, des laboratoires voués à la recherche expérimentale mais aussi à l'enseignement pratique. L'impulsion ne venait pas seulement des savants, les institutions jouaient aussi un rôle essentiel. Ainsi, le rapport à la science et à la connaissance n'était pas pure scolastique. Les résultats de ces observations furent alors l'objet d'une abondante

---

259 A Khouzistan, situé au sud de l'Iran.

260 SHAMSI BIDROUNI (T.), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935), op. cit.*, p. 27.

> correspondance entre savants et donnèrent lieu à de nombreuses publications. L'ouvrage d'Ibn Nadîm, *Al-Fihrist*, recense plusieurs milliers d'ouvrages écrits dans toutes les langues au Xe siècle.
>
> Ce fut l'époque des grands théologiens, philosophes et jurisconsultes musulmans et celle des grands génies des sciences exactes. En Iran, le Xe siècle fut marqué par deux figures monumentales : Zakariyya Râzi (Rhasès) et Fârâbi. Après avoir été musicien et astronome, Rhasès s'imposa comme le plus brillant médecin musulman de son temps [261].

Ainsi, nous pouvons dire que l'Empire islamique, sous les Abbâssides, s'épanouit. Cette dynastie favorisa une ouverture culturelle où les aspects moraux, pratiques et humains de la science prévalaient, dans l'ensemble, sur les aspects formels et dogmatiques. A cet égard, l'apprentissage du Coran joua un rôle important. Ce rayonnement culturel et scientifique résulte de l'union d'une langue et d'une religion. En effet, la langue arabe possède un vocabulaire riche et nuancé, considéré comme le véhicule de la connaissance, et l'Islam est le cadre d'une quête de savoir et d'une théologie pratique. Ainsi, les enseignements de l'Islam étaient transmis dans la langue du Coran, l'arabe. Dans un premier temps, les Persans commencèrent à les apprendre par cœur, avec pour conséquence que des mots arabes furent introduits progressivement dans la langue locale. Cela finit par faire exister une nouvelle langue, le persan [262]. Par la suite, les mosquées en tant que lieux de prières et d'études essentiellement basées sur le livre sacré, le Coran, constituèrent un relais important dans l'expansion de l'Islam :

> De la récitation du Coran, de l'apprentissage de la lecture et de l'initiation à l'écriture (calligraphie) au niveau primaire, à l'enseignement des sciences religieuses, de l'histoire, de la littérature, de la logique, des mathématiques, etc, dans les plus grandes mosquées, ces dernières sont, depuis les débuts de l'islamisation, un foyer central d'éducation et de formation [263].

---

261 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 3.

262 *Ibid*. p. 21.

263 *Ibid*. p. 22.

Les mosquées ont donc pris en charge plusieurs fonctions (religieuses, sociales, culturelles et éducatives). Les Iraniens furent très vite attirés par ces institutions religieuses d'un type nouveau, qui proposaient conjointement la foi et le savoir. Bref, l'implantation de l'Islam en Perse est largement liée à la création des mosquées où se développe une connaissance approfondie de la langue arabe, langue du Coran. Néanmoins, en dehors des mosquées, des écoles primaires (*maktab*) furent parallèlement créées dans certaines maisons privées, et des écoles secondaires traditionnelles (*madresseh*) furent fondées dès les premiers temps de l'Islam. Ces écoles seront brièvement étudiées plus loin.

Avec l'invasion des Mongols au XIIIe siècle, la civilisation islamique et iranienne se retrouva ravagée et souffrit d'un déclin qui perdurerait pendant plusieurs siècles. Les centres religieux et d'enseignement – mosquées, *maktabs*, *madresseh*, académies, bibliothèques – furent pratiquement tous détruits et un grand nombre de savants, de philosophes et de théologiens furent déportés ou massacrés.

Par cette conjonction de facteurs, la langue arabe, qui avait joué un grand rôle dans l'apogée de la civilisation islamique, perdit de son influence comme langue de cohésion culturelle, et le persan (*farsi*) devint la langue dominante. Le développement du savoir resta figé pendant longtemps, suite aux déchirements socio-politiques et culturels. Ensuite, une deuxième invasion destructrice ravagea le pays : vers 1380, le Turkmène Tatar Tamerlan (*Timur lang*) envahit la Perse et se livra comme les Mongols au vandalisme. Au début du XVIe siècle, les Safavides se substituèrent aux Turkmènes. A partir de cette époque, le chiisme jouit d'une grande liberté idéologique et politique. Par la suite, les dignitaires religieux (les ulémas) affirmèrent leur rôle. Leur préoccupation essentielle était la vulgarisation de l'enseignement chiite :

> Les conséquences de cette évolution historique furent importantes sur le plan éducatif : la diversité culturelle se réduisit, les *madreseh* chiites se développèrent et les matières religieuses se consolidèrent dans les programmes proposés par ces établissements [264].

A noter quer les ulémas rédigeaient leurs œuvres non seulement en arabe mais aussi en persan en tant que langue nationale du pays. Ajoutons qu'ils contrôlaient

[264] PAIVANDI (S.), *Religion et éducation en Iran, op.cit.*, p. 21.

également la justice et l'éducation, et qu'ils avaient la charge d'enseigner le droit islamique (*feqh*). Parallèlement, ils réussirent à protéger l'indépendance de leur système éducatif grâce aux *maktabs* et aux *madresseh*. Nous allons brièvement étudier ces institutions traditionnelles d'enseignement.

a. « Maktab » ou école primaire traditionnelle

En Perse, pays dont le passé culturel surpasse celui d'autres pays musulmans, le réseau de ces écoles primaires s'étendit largement au fil des IXe et Xe siècles. Les *Maktabs* conservèrent un rôle éducatif considérable jusqu'au milieu du XIXe siècle. Les traces de ces établissements traditionnels existaient encore il y a quelques années : les enfants étaient envoyés pendant l'été à un *Maktab* (que l'on appelait *Molla*) pour approfondir leurs connaissances élémentaires dans différents domaines, religieux et autres. En ce qui nous concerne, nous allions chez une dame, dans sa maison, avec laquelle nous apprenions à mémoriser et à lire le Coran, et à retenir également les couplets de la poésie persane, surtout ceux de Hâféz ; nous avons gardé de très bons souvenirs enfantins de cette expérience scolaire particulière qui s'inscrivait complètement dans un cadre privé en compagnie de quelques enfants de notre âge. L'apprentissage visait à transmettre à l'enfant la notion de Dieu, sa bonté, celle du respect des parents, la politesse et enfin celle du respect des règles de savoir-vivre et d'hygiène dans la vie en se référant au Coran et à la littérature persane. La maîtresse, que nous appelions *Molla*, nous a aussi enseigné les alphabets de la langue persane.

Au-delà de cette expérience personnelle, citons encore Saeed Payvandi, qui donne une explication précise de ce qui était un *Maktab*, surtout avant le XIXe siècle, dans son livre intitulé *Religion et éducation en Iran* :

> Le maktab (ou kuttab) est l'une des plus anciennes et populaires institutions éducatives de l'islam médiéval qui a survécu au cours des siècles. La grande particularité de cet établissement, réservé aux enfants en bas âge, est son public et sa couverture territoriale. Au cours des siècles, le *maktab* devient un établissement largement répandu qui dispense une éducation de base à un nombre important d'enfants et d'adolescents (filles et garçons).
>
> La finalité du *maktab* était l'apprentissage du Coran et des textes sacrés, quelques leçons religieuses, morales et parfois l'écriture et le

> calcul. En Iran par exemple, on a introduit la littérature, la calligraphie, la poésie et le calcul dans le programme de certains *maktab*. Le maître jouissait d'une liberté notable, le programme de chaque *maktab* dépendant largement de lui et de ses connaissances. L'apprentissage était basé sur la mémorisation, la répétition collective à voix haute, les pratiques religieuses et la conclusion morale à partir de fables et récits ou de la vie de personnalités religieuses. Il s'agissait d'un enseignement essentiellement oral. Le *maktab* est très souvent un établissement modeste, sans équipement, organisé dans la maison du maître, derrière sa boutique ou dans un bâtiment près de la mosquée ou même parfois à l'intérieur de celle-ci. Pour gagner sa vie, le maître du *maktab* (ou la maîtresse) avait souvent d'autres activités, commerciales, agricoles ou religieuses. Les élèves participaient parfois à ces activités ou aidaient leur maître dans ses tâches ménagères et lui offraient également des cadeaux (farine, sucre) [265].

L'enseignement était personnalisé et s'adaptait à chaque enfant selon son niveau. Quand un enfant suivait avec difficulté, un autre élève, possédant plus d'expérience, le prenait en charge et essayait de l'aider. L'enseignement mutuel, favorisé dans les institutions traditionnelles, se pratiquait dès les *maktab*. Les enfants travaillaient, de mémoire, l'alphabet et la prononciation correcte des mots en commençant par les petits versets du Coran (*sourates*). Après trois années d'école, au cours desquelles ils apprenaient les rudiments du persan et de l'arabe (toujours en retenant certains versets du Coran), ils se mettaient à apprendre les textes classiques persans et arabes d'un niveau assez facile :

> Généralement, les élèves entrent dans les *maktab* à l'âge de cinq, six ou sept ans et y suivent des enseignements jusqu'à treize ou quatorze ans environ, les enseignements étant souvent mixtes durant les premières années. Ils y apprennent à lire, à écrire, les premiers rudiments de l'arabe, et les principes religieux fondamentaux [266].

---

265 *Ibid*., 20.

266 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 36.

Au cours des siècles, avec leur organisation quasi spontanée et à travers une éducation religieuse et littéraire axée sur la lecture du Coran, les *maktab* assumèrent la double fonction d'alphabétiser les Persans et de faciliter l'atteinte d'un niveau d'instruction nécessaire pour entrer aux écoles secondaires nommées *madresseh :*

> Quand les *maktab* commenceront à servir de cycle préparatoire aux madrasa, à l'enseignement coranique viendra celui de la calligraphie, de l'histoire islamique, de la poésie, de l'arithmétique et d'autres connaissances nécessaires à l'admission dans les *madrasa* [267].

b. « Madresseh » ou école secondaire traditionnelle

Les premières *madresseh* ont été créées au Xe siècle, en Perse, sous l'impulsion des musulmans sunnites. Elles étaient des institutions supérieures par rapport aux *maktab*. Les matières enseignées dans ces écoles étaient très variées. Les élèves y apprenaient, outre les sciences coraniques et les traditions prophétiques, les éléments de logique, les mathématiques, l'astronomie, la littérature classique et la grammaire arabe. Par ailleurs, l'enseignement était aussi consacré à l'étude du *feqh* (droit islamique), selon le courant de pensée propre à chaque *madresseh*. Ainsi, dans les écoles chiites du Xe siècle, créées particulièrement pour l'étude de la philosophie grecque et la théologie philosophique, les maîtres enseignaient les différents courants philosophiques, l'alchimie, l'astrologie, la poésie, la calligraphie, le calcul, les règles de savoir-être et même la musique, bien qu'elle soit interdite par la religion [268]. Ces enseignants possédaient une culture encyclopédique et connaissaient bien les textes sacrés ainsi que plusieurs disciplines scientifiques. En conséquence, la culture nationale persane trouvait sa place à côté de la culture islamique.

Ces établissements étaient la plupart du temps fréquentés par une élite sociale, les enfants des familles nobles, mais aussi des curieux, enthousiasmés par la religion et par la science. En outre, « la *madreseh* n'était pas réservée à une tranche d'âge précise ; on pouvait y entrer à partir de 14 ans, mais aucune condition d'âge ne limitait la poursuite des études par les adultes. La *madresseh* n'était pas uniquement un centre d'apprentissage pour les jeunes, mais également un lieu de rencontre

---

267 *Ibid*., p. 37.

268 KARDAN (Ali Mohammad), *L'Organisation scolaire en Iran (histoire et perspective)*. Thèse de l'université de Genève, 1957, p. 31.

d'hommes de culture » [269]. Ces établissements commencèrent à se développer au sein des mosquées, celles-ci étant construites de manière à héberger des étudiants, puis à côté des mosquées, ensuite tout à fait à l'extérieur.

Le système d'enseignement supérieur dans le monde musulman, doté d'un programme unique, fut mis en place au XIe siècle par Nezam ol Molk, homme d'État iranien, à partir des *madressehs* de l'Iran occidental. Ce réseau des *madresseh* permit d'organiser pendant plusieurs siècles des institutions scolaires accueillant les étudiants de l'ensemble du monde musulman :

> Le fondateur des *nézâmiye* est Nezam ol-molk (en arabe Nizâm al mulk), homme d'État iranien qui fut durant presque trente ans (1046-1092) ministre sous les Seldjoukides.[…] les *nézâmiye* étaient organisées selon le modèle des *madrasa* du siècle précédent, mais Nezâm ol-Molk joua un rôle particulièrement important en les multipliant à travers l'Empire et en les plaçant sous le contrôle de l'État. Comme Le Caire était déjà dotée de la grande école de la mosquée Al-Azhar, le ministre de l'Empire Nezâm ol-Molk se consacra dans un premier temps à la fondation et au développement de grandes *nezâmiye* à Bagdad, puis il créa dans les grandes villes de l'Empire un réseau de *nezâmiye* dont la plus célèbre était celle de Nichapûr (dans la région du Khorâsân). D'après un récit de l'Andalou Ibn Jubayr, il y avait à Bagdad, au XIIIe siècle, une trentaine de ces « *madrasa* d'État », lesquelles constituaient une sorte d'université islamique. A une certaine époque, les *nezâmiye* inclurent une section hôpital, un observatoire et une bibliothèque. […]De façon générale, les *nezâmiye* ont joué un rôle significatif dans le développement des structures éducatives en Iran, comme dans celui de la diffusion de la connaissance. L'atmosphère y était assez riche et stimulante et elles constituaient des centres de débat religieux et philosophique. Elles donnèrent naissance à une multitude d'ouvrages […]. Enfin, les *nezâmiye* ont eu une grande influence (directe ou indirecte) sur le

[269] PAIVANDI (S.), *Religion et éducation en Iran, op.cit.*, p. 21.

développement des écoles et des universités européennes du Moyen Age.[270]

Ces établissements ont donné naissance aux nombreux savants et érudits iraniens au cours des siècles. Ces derniers ont joué un rôle significatif dans le développement de la pensée musulmane [271]. Nous pouvons même dire qu'en ce qui concerne la littérature et la poésie persanes, l'époque médiévale du IXe au XVIIe siècle fut en Perse l'époque la plus prospère de ce pays après la conquête arabe. En outre, certains historiens ont également dit que l'émigration des érudits orientaux en Occident à la suite des multiples guerres destructrices en Orient, et la transmission de la culture orientale après les Croisades ont pu favoriser le progrès industriel de l'Occident [272].

En conclusion, les *maktab* et les *madresseh* ont été considérés comme les centres essentiels d'enseignement dans tout le pays jusqu'au XIXe siècle. Cependant, une forme moderne d'enseignement apparut et se développa ensuite en Perse, au milieu du XIXe siècle. Cette nouvelle forme naquit du contact avec l'Occident et de l'influence qui s'ensuivit. En effet, les troubles entraînés par la chute de la dynastie safavide, les multiples invasions étrangères et les nombreux changements de dynastie confrontèrent la Perse à d'éprouvantes mutations pendant deux siècles. Comme nous l'avons déjà signalé, pendant cette période, le pays fut comme absent de l'Histoire. Les Persans ne pensaient guère à l'industrialisation du pays, ni à aller en Europe afin de maîtriser les nouvelles sciences :

> […] Aussi, les activités d'enseignement, s'avérant anachroniques dans un monde en pleine évolution, subirent-elles de plein fouet ces crises. On constate la stagnation quantitative, voire la diminution du nombre des établissements d'enseignement et le déclin des grands centres culturels et scientifiques (bibliothèques, observatoires…). Les *madresseh* qui ont survécu aux crises sociales, politiques ou aux

---

270 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 24.

271 Les savants et les poètes comme : Roudaki, Ibn Sina (Avicenne), Razi (Rhasès, le grand médecin et scientifique qui a découvert l'alcool), Farabi, Biruni, Ibne Moqaffa, Ferdowsi, Naser Khosrow, Khaqani, Khayâm, Sa'adi, Haféz et etc.

272 SHAMSI BIDROUNI (T.), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935)*, *op. cit.*, p. 27.

> guerres se concentrèrent essentiellement sur « les sciences anciennes » et la formation des cadres religieux. On a l'impression que l'éducation s'est retirée de l'histoire en cessant de se renouveler et en puisant dans ses réserves.
>
> C'est dans un tel contexte historique qu'est née l'idée de l'école moderne. Le *maktab*, alors, est resté dans son carcan médiéval sans pouvoir se réformer et innover pour s'adapter aux réalités changeantes du monde des Lumières et de la révolution industrielle. […] [273]

Ainsi, au XIXe siècle, la modernisation, considérée comme vitale, nécessita la mise en œuvre de réformes éducatives, puis administratives et sociales. L'évolution de l'enseignement devint, dès lors, l'axe principal de toute modernisation. Le nouveau système d'éducation de type occidental s'introduisit en Perse, tant dans le cadre religieux (les écoles des missionnaires américains, français, anglais), que dans le cadre laïc (envoi d'étudiants en Europe et création d'institutions d'enseignement moderne en Perse par les Persans, et plus tard par les Français). Autrement dit, ce ne fut qu'avec l'arrivée des missionnaires occidentaux sous le Fath Ali Chah [274] et avec Abbas Mirza, qui envoya le premier groupe d'étudiants iraniens en Occident, qu'une formation et qu'un enseignement de type occidental s'établirent véritablement en Perse.

Ces écoles modernes, qui s'imposèrent en tant que symbole du progrès, jouèrent un rôle considérable dans la formation des élites intellectuelles et politiques. En effet, la création des institutions d'enseignement à l'occidentale contribua aux fondements d'idées nouvelles en Perse. Néanmoins, ces vecteurs d'« occidentalisation » jouèrent aussi parfois un rôle inverse. Dans ces lieux, les élèves s'interrogeaient également sur la spécificité de leur identité persane [275]. Il faut encore rappeler que, dans toutes ces écoles, l'enseignement du français était prépondérant. Nous pouvons donner l'exemple de l'école Petros, une école allemande, où on enseignait également le français :

---

273 PAIVANDI (S.), *Religion et éducation en Iran, op.cit.*, p. 22.

274 1797-1834.

275 NATEGH (H.), *Les Français en Perse*. Paris : L'Harmattan, 2014, p. 11.

> Les matières enseignées incluaient : le persan, l'allemand, le français, l'histoire, la géographie, le calcul, la physique, la chimie et la minéralogie. Il est étonnant que la langue française fasse partie des langues enseignées et, de plus, le diplôme de l'école était équivalent au baccalauréat français et non pas au diplôme des écoles allemandes. Ce point montre que, malgré tous leurs efforts, ces nouveaux venus ne pouvaient pas concurrencer les Français. Alors, ils ont été obligés d'enseigner également le français [276].

Comme nous l'avons déjà dit, la présence culturelle de la France était remarquable en Perse en comparaison de celle d'autres pays occidentaux. La langue et la culture françaises incarnaient la culture occidentale, et dès lors la modernisation et le progrès. L'enthousiasme pour cette langue était tel que les Persans dans tout le pays avaient envie de l'apprendre, même dans les petits villages comme Khalkhal [277]. En outre, les Persans, fascinés par la culture française, cherchaient naïvement, en chaque Français, un « Voltaire », un « Rousseau » et en somme un « homme des Lumières ». Mariam Habibi, dans son ouvrage *L'Interface France-Iran (1907-1938)*, parle lui aussi de cette influence culturelle française dans la Perse du XIXe siècle :

> Historiquement, l'influence culturelle française était relativement forte en Perse en raison de l'envoi en France des élèves persans sous le règne de Nasser edin Châh [Nasseradin Chah] (1848-1896). Quelques-uns de ces jeunes, une fois de retour en Perse, avaient fondé des écoles, propageant ainsi la langue, la culture et la civilisation françaises. Un de ces jeunes était le médecin Loghman el Mamalek, fondateur de l'école Loghmanieh à Tauris. Descos observe que dans la cour de Tauris où Loghman el Mamalek était le médecin du prince, « […] le goût de la culture française s'était développé de façon extraordinaire […] ». Il cite également cinq autres Français qui y travaillaient en tant qu'architecte, vétérinaire, tailleur, pharmacien et maréchal ferrant. Cette présence culturelle française se manifestait non seulement dans l'entourage du roi et parmi les classes professionnelles, mais aussi dans les villes de province. Bérard nous cite l'exemple de ces « jeunes Rechtis »[Recht se trouve dans la province de Guilan, dans le nord de

---

276 *Ibid*., p. 74.

277 *Ibid*., p. 24.

> la Perse, au bord de la caspienne] à qui « […] le français, depuis dix ou vingt ans, a communiqué nos soucis de patrie et de liberté, de droits politiques et sociaux. » et encore « […] le français, jusqu'à l'apparition toute récent de l'allemand, est resté le seul véhicule de la civilisation occidentale. ». De telles observations, furent également faites par d'autres témoins qui n'étaient pas français. Le vice-consul britannique à Recht, confirmant l'opinion de Bérard, exprima sa grande surprise lorsqu'il trouva des petits Rechtis capables d'écrire correctement en français : « j'ai été frappé de l'extraordinaire habileté de ces garçons qui écrivent un joli français après une période incroyablement courte d'enseignement. ». Et O'Connor, le consul britannique à Chiraz, tout en admettant que la plupart des Persans issus des classes aisées manifestaient des sentiments positifs envers l'Europe, avait tout de même remarqué que ces sentiments se portaient plus particulièrement sur la civilisation française [278].

La présence de la langue française résultait, d'une part, de l'hégémonie culturelle et spirituelle de la France à l'époque et, d'autre part, des affinités d'esprit qui rapprochaient les Français et les Persans. Le rationalisme et la liberté, incarnés par le siècle des Lumières, et l'idéal démocratique associé à la Révolution française, étaient fort appréciés en Perse. De plus, dans ce pays, la France n'avait jamais exercé de rôle colonial, à la différence de l'Angleterre. Pourtant, pendant la troisième période *qâjâr*, les frictions d'ordre nationaliste s'aggravèrent parmi les jeunes Persans. Dès lors, les écoles étrangères, qui ne partageaient pas toujours les sentiments nationalistes des jeunes Iraniens, furent suspectées de colonialisme. Ce fut la première fois qu'une telle méfiance pesait sur les écoles françaises et sur la France, qui, jusque-là, paraissait comme une force d'équilibre face à l'Angleterre. En étudiant les écoles françaises en Perse, Homa Nategh, dans le chapitre consacré à l'Alliance française, écrit à ce propos :

> D'autres, comme Dowlat Abadi, en soutenant les nouvelles écoles, ont critiqué le docteur Schneider. Ce dernier avait rendu obligatoire, dans les statuts de Anjoman-e Mo'aref, l'enseignement de la langue française, c'est-à-dire que si quelqu'un voulait postuler à un poste dans

---

278 HABIBI (Mariam), *L'Interface France-Iran, 1907-1938 : une diplomatie voilée.* Paris : L'Harmattan, 2004, p. 116.

> l'administration de l'État, il devait connaitre la langue française. A ce propos, Yahya Dowlat Abadi avait critiqué le docteur Schneider en lui reprochant ses efforts dans la fondation de cette école en Iran sans que « les bases élémentaires de l'éducation du pays soient prises en compte ». Il a démontré à Hakim Bashi qu'il était certain que les Européens revendiquaient pour le bien de l'humanité, mais ils n'étaient pas sincères, car ils ne pensaient qu'à leurs profits personnels et ils ne respectaient rien. Dowlat Abadi était l'une des rares personnes à avoir compris la véritable intention des Européens en Iran, il avait aussi réalisé qu'un peuple et un État, qui exploitent encore le peuple en Afrique, ne pouvaient pas prétendre élever l'étendard de la liberté en Iran. C'est un point de vue que de nombreux partisans de la Révolution constitutionnelle n'avaient pas compris [279].

Il convient de noter que la France envisageait également de garder et même de développer ses contacts culturels avec la Perse. En effet, ce renforcement culturel était un moyen de rapprocher idéologiquement la Perse des valeurs françaises. Certes, ces dernières étaient bien perçues en Perse, et de ce fait, la France était assurée d'avoir un « ami » dans la région. De même, une présence culturelle française en Perse empêchait l'influence des autres pays potentiellement ennemis de la France comme l'Allemagne.

> L'Alliance française, fondée en 1883 par Paul Cambon afin de « […] rendre à la France son image de marque internationale altérée depuis 1870 […] et lutter contre l'influence grandissante de la culture allemande », était une manière de faire rayonner la culture et la langue françaises. Comme le confirmait Pierre Foncin, le Secrétaire Général de l'Alliance française, « tout client de la langue française est un client naturel des produits français […]. Les mots sont les véhicules des idées et des sentiments. Ils traînent à leur suite des ballots de marchandises et ils marchent plus vite que les soldats. »[280]

Pourtant, les Anglais et les Russes s'étaient tellement impliqués dans l'économie et le commerce de la Perse qu'il n'y avait plus de place pour les Français.

---

279 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 70.

280 HABIBI (Mariam), *L'Interface France-Iran, 1907-1938, op. cit.*, p. 117.

En conséquence, l'objectif commercial des Français ne put être réalisé. Malgré cette restriction, la Perse demeurait un terrain très favorable au développement de la langue française ; la France pesait, de tout son poids, sur la vie culturelle du pays, au sens le plus large. Ainsi, l'enseignement de la langue et de la culture françaises a joué un rôle important dans l'évolution culturelle de la Perse. On considérait Paris comme le centre intellectuel du monde [281]. Même si les missionnaires occidentaux ayant fondé les premières écoles modernes en Perse étaient généralement hostiles aux idées propagées par la Révolution française qui affaiblissaient le pouvoir de l'Eglise; ils se faisaient paradoxalement, les instruments d'une diffusion des valeurs des Lumières en Perse à travers des programmes scolaires et des lectures proposés aux élèves persans [282]. Plus tard, le courant protestataire iranien adopta les valeurs françaises issues de sa Révolution, de sa devise –*liberté, égalité, fraternité* – et de son idéal démocratique ayant renversé l'absolutisme monarchique en France.

Etant donné que la connaissance de la langue française s'est effectuée essentiellement par le biais de l'enseignement en Perse, il nous semble important dès lors d'étudier, d'abord, les établissements scolaires religieux et séculiers français en Perse. Nous allons voir ainsi le rôle que les Français ont joué dans le développement de la langue et de la culture française dans notre pays. Nous allons également examiner prochainement le rôle des Persans.

2. Le rôle des Français dans l'expansion de la langue et de la culture françaises en Perse : les œuvres religieuses et laïques

L'histoire de l'enseignement du français en Perse remonte à l'époque safavide. Comme nous l'avons déjà observé, au milieu du XVIIe siècle, sous le règne du Chah Abbâs II, un prêtre belge, le père Raphaël du Mans, introduisit pour la première fois l'enseignement du français à la cour royale d'Ispahan. Ce prêtre, de son vrai nom Jacques de Tertre, vécut une cinquantaine d'années en Perse. Il parlait parfaitement le persan, le turc et l'arabe. Il étudia également la littérature et la grammaire persanes en apprenant parallèlement les mœurs et les coutumes du pays. De la chute des Safavides (1500-1722) à la prise du pouvoir par les *Qâjârs* (1779-1925), la Perse était en proie à

---

281 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 45.

282 *Ibid.*, p. 10.

l'anarchie. Une fois l'ordre rétabli sous les *Qâjârs*, les Persans et les Français purent tisser des liens forts à nouveau, ce qui facilita la familiarisation des Persans avec la langue française.

Les écoles françaises, fondées par les œuvres religieuses ou laïques en Perse, fonctionnèrent, pour la plupart, jusqu'à l'avènement de la République islamique et favorisèrent, pendant une longue période, l'enseignement et ainsi la diffusion de la langue et de la culture françaises en Iran. Dans le cadre de notre étude, nous allons examiner l'apparition des établissements français exemplaires et, ensuite, leur évolution au cours du XIXe siècle. Il convient de noter que c'était dans ces écoles que les jeunes Persans faisaient connaissance avec les œuvres de Molière. En effet, les matières enseignées les plus importantes étaient la langue et la littérature françaises, et Molière et ses pièces de théâtre figuraient parmi les sujets les plus étudiés [283].

> […] Chatelet avait été nommé Président de la mission à Ouroumieh. L'école de Tabriz s'était beaucoup développée, on peut dire que cette école avait l'esprit moins religieux et était devenue laïque, au point où le groupe Malaval avait commencé la rentrée de l'année scolaire avec une pièce de théâtre. Il avait écrit : « nos élèves connaissent si bien le français qu'ils ont pu jouer des rôles difficiles. L'interprétation de la pièce de Molière en deux actes, *le mariage forcé*, avait été bien accueillie. Cette pièce était précédée d'un intermède joué par les élèves les plus jeunes qui venaient d'apprendre la langue française depuis deux ans » [284].

a. L'œuvre des missionnaires français en Perse

La présence des minorités chrétiennes et juives, un peu partout en Perse, favorisa l'installation d'écoles par les missionnaires. En effet, les communautés chrétiennes traditionnelles d'Azerbaïdjan, essentiellement rurales et fermées depuis l'époque mongole, attiraient les missionnaires européens [285]. Mais les écoles des missionnaires, créées à l'intention des enfants des minorités religieuses, ne tardèrent pas à accueillir également de jeunes Persans musulmans.

---

283 *Ibid*., p. 75.

284 *Ibid*., p. 211.

285 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 54.

En 1839, Mohammad Chah (1834-1848), troisième Chah de la dynastie *qâjâr*, procura, pour la première fois, des *firmans* aux Européens résidant en Perse et les autorisa à fonder des écoles dans certaines villes du pays :

> L'émergence et le développement des écoles missionnaires sont liés à la situation du pays à l'époque de Mohammad Chah (1834-1848) durant laquelle, selon les observateurs étrangers, l'Iran bénéficiait d'une liberté religieuse et d'expression sans précédent. La déclaration royale autorisait toute expression religieuse à travers l'instauration du *Firman* destiné aux missionnaires étrangers [286].

En effet, Mohammad Chah, qui faisait partie de l'école soufie, croyait que « Dieu a créé les êtres humains avec des natures différentes et il a décidé que l'ordre dans ce monde dépendait de la relation et de l'alliance entre les êtres humains. Alors, nous ne pouvons pas faire de discriminations entre les serviteurs de Dieu » [287]. C'est dans ce contexte qu'un Américain de l'église presbytérienne, le père Justin Perkins, créa la première école moderne en Perse. Il s'était installé en Azerbaïdjanjan en 1834 à la demande de chrétiens de la région. Le Père Perkins réussit à obtenir l'autorisation du roi, et fonda une église, une bibliothèque et une école de garçons. Cette démarche officielle encouragea les Européens, et plus particulièrement les Français, à envoyer des missionnaires en Perse.

L'épanouissement des missions chrétiennes bénéficiait de conditions favorables, dont les missionnaires occidentaux jouissaient déjà dans l'Empire ottoman.

> L'expansion à la fois coloniale, commerciale et religieuse de l'Europe était telle que la légitimité d'une telle démarche n'était jamais mise en question par les missionnaires : n'apportaient-ils les bienfaits du progrès à des peuples qui vivaient jusque-là dans l'obscurantisme ? Ils croyaient pouvoir régénérer le christianisme fossilisé des Eglises traditionnelles [288].

---

286 PAIVANDI (S.), *Religion et éducation en Iran, op.cit.*, p. 31.

287 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 147.

288 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 56.

La mission catholique des pères lazaristes commença ses activités en Azerbaïdjan, la principale province du pays, où résidait une importante communauté de chrétiens de différentes obédiences. En 1838, le Ministère de l'instruction publique chargea Eugène Boré, grand érudit et spécialiste des questions orientales, d'une mission scientifique et culturelle en Perse. Boré arriva en Perse la même année et s'installa à Tabriz en compagnie du père Lazariste, M. Scafi. Dès le début, Boré apprécia l'accueil des Persans et s'intéressa à la culture et à la langue persanes. L'objectif de Boré était véritablement d'apprendre les sciences et les techniques modernes aux jeunes Persans. C'est ainsi qu'il décida de fonder l'école polytechnique à Tabriz :

> Je suis toujours extrêmement satisfait de mon séjour à Tauris ; j'ai trouvé là mille avantages et mille ressources, qui m'engagent à prolonger de quelques mois mon séjour en Perse. Ce pays m'a toujours vivement intéressé. Lorsque j'étudiais avec amour sa langue, au cours si savant et si intéressant de M. de Sacy […], j'étais loin d'espérer qu'un jour je verrais ces contrées. […]. En ce moment, je suis préoccupé d'un plan qui peut être utile pour le nouveau royaume que je visite. M.Scafi, mon digne compagnon, et moi avons résolu d'établir ici une espèce d'université. Les Persans aiment l'instruction ; et instinctivement, ils savent que, pour le moment du moins, les Français seuls peuvent la leur donner. Les Anglais, qui, depuis plus de vingt années, après nous avoir chassés, ont été maîtres du pays, n'ont absolument rien fait sous ce rapport ; et le peuple n'a pas avancé intellectuellement.[…]. Nous pouvons seuls, avec des idées pures de bien et d'utilité nationale, leur communiquer les lumières de notre civilisation. Voilà ce qui m'a encouragé à écrire une belle lettre au frère du Schah [Chah], ou roi de Perse, gouverneur de cette ville. Je lui expose les avantages qu'il y aurait à instruire l'élite de la jeunesse suivant une méthode nouvelle, à la hauteur des connaissances actuelles. Il m'a compris et l'amour général de la langue française, que je propose comme base et moyen de l'instruction publique, lui a fait accueillir avec reconnaissance ma proposition. Si l'influence de la Russie, qui doit craindre tout développement intellectuel dans un État

> qu'elle convoite, ne vient pas arrêter nos projets, nous aurions, avant quelques mois, une université persane [289].

Par la suite, Boré envoya le père Scafi à Istanbul pour demander de l'aide en hommes et en matériaux aux missionnaires français déjà installés en Turquie. Ces derniers ne donnèrent pas une suite favorable aux exigences de Scafi qui dut repartir à Paris. Il revint plus tard en Perse avec la mission diplomatique du comte Sercy. Mais Boré, homme d'action, n'attendit pas le retour de son collègue et créa la première école française à Tabriz vers le milieu de 1839 :

> Une des célèbres figures des missionnaires engagés sur cette voie en Iran est le jeune orientaliste E.Boré, professeur à 24 ans au Collège de France, qui arriva à Tabriz le 6 novembre 1838 […] Boré fonda une école en mars 1839 avec une quarantaine d'élèves, sélectionnés parmi un grand nombre de candidats. Il conçut un programme scolaire spécifique pour son école ; donna ses leçons en persan qu'il parlait couramment. Il composa une grammaire franco-persane à l'usage de ses élèves. Comme l'affirme Nategh, E. Boré ne suivait pas toujours la même orientation que les Lazaristes (1996, p. 162). Selon l'auteur, il ne pensait pas à une école religieuse catholique mais plutôt à une école ouverte et humaniste. Il prévoyait, en dehors d'un tronc commun, un enseignement religieux spécifique selon la croyance de chaque groupe d'enfants [290].

Ainsi, les enfants des familles musulmanes pouvaient également s'y inscrire sans qu'il y ait de contestation puisque l'école n'avait pas de caractère religieux. Nous pouvons dire que Boré pensait véritablement à fonder une « université humanitaire » [291]. Néanmoins, les démarches de ce jeune érudit ne plaisaient pas aux Lazaristes, étant donné son discours qui avait un caractère politique et sociologique. Même s'il était religieux, il souhaitait vraiment mener une action essentiellement culturelle et intellectuelle car, pensait-il, « le savoir portera nécessairement le doute dans les âmes que nous instruirons ; et cela suffit : le temps fera le reste » [292]. Ainsi,

---

289 BORE (Eugène), *Correspondances et mémoires d'un voyageur en Orient*, Paris : Olivier Fulgence, 1840, pp. 107-108.

290 PAIVANDI (S.), *Religion et éducation en Iran, op.cit.*, p. 28.

291 *Ibid.*

292 BORE (E.), *Correspondances et mémoires d'un voyageur en Orient, op. cit.*, p. 109.

la construction d'une école laïque, selon lui, était le seul moyen de lutter contre l'obscurantisme et de diffuser la connaissance en réunissant les élèves musulmans et chrétiens dans le même local. Il a écrit dans un rapport :

> Ma petite école marche très bien. Je n'ai que quatorze élèves. Ce qui est suffisant pour le moment. Mis à part trois Arméniens, les autres élèves sont tous musulmans [293].

Pourtant, il était également déterminé à soutenir le catholicisme face aux missionnaires protestants américains et allemands. Il écrit ainsi dans l'une de ses correspondances :

> Nous nous engageons à instruire gratuitement vingt jeunes gens choisis, à la seule condition qu'on nous donnera à jamais un local, où nous serons maîtres d'agir et d'enseigner selon nos vues. Nous insistons beaucoup sur ce dernier article, parce que ma pensée est d'implanter ici la vertueuse compagnie des Lazaristes, qui pourra, par la suite, étendre le royaume de Dieu dans ces contrées et annuler l'influence des missionnaires protestants, venus de l'Amérique et de l'Allemagne, depuis quelques années [294].

Nous constatons ainsi une rivalité entre les différents missionnaires qui ne ménageaient pas leurs efforts afin de mieux se faire accepter par les autorités et les familles. De la concurrence des Américains à l'hostilité et la malveillance des Anglais et des Russes, l'entreprise des Lazaristes dans leurs actions éducatives ne se déroulait pas toujours facilement. Il est évident que des missionnaires catholiques comme Eugène Boré ne bénéficiaient pas d'un aussi large budget que celui des missionnaires américains. Pourtant, ces Lazaristes obtinrent les faveurs particulières de l'État Persan et la confiance du peuple grâce aux succès de leurs écoles et à la qualité de leur enseignement. C'est pourquoi Boré, qui deviendra plus tard Directeur Général de la mission catholique des Lazaristes, avait été chargé par la reine d'enseigner le français au prince héritier, le futur roi Nasseradin Chah.

---

293 Cité dans NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 148.

294 BORE (E.), *Correspondances et mémoires d'un voyageur en Orient, op. cit.*, p. 109.

Ensuite, après le succès de l'école française de Tabriz, Boré accompagna la mission française composée du père Scafi et du comte de Sercy à Ispahan en 1840, pour obtenir l'autorisation de Mohammad Chah *qâjâr*, le roi de Perse, de créer une école française à Jolfâ, quartier arménien situé dans la banlieue d'Ispahan. Boré contribua fortement au bon déroulement des entretiens. De son côté, le roi promulgua un *firman* qui confirmait et soutenait le travail de Boré concernant la fondation de nouvelles écoles :

> La responsabilité de toutes les églises, les jardins et les bibliothèques dans la ville de Djolfa[Jolfâ], près d'Ispahan, qui étaient à la disposition des missionnaires jésuites, a été confiée aux Français. Mohammad Shâh[Chah] avait également déclaré, dans ce commandement : « nous ordonnons que les gouverneurs d'Ispahan reconnaissent que les Pères catholiques français sont les propriétaires des églises. Qu'ils reconnaissent également la dépossession des biens des communautés arméniennes ». C'est-à-dire des Arméniens orthodoxes, qui étaient majoritaires à Djolfa[Jolfâ] et soutenus par le gouvernement russe. En outre, Mohammad Shâh avait offert 1500 livres appartenant à la bibliothèque de l'église jésuite de Djolfa aux Lazaristes français. Mohammad Shâh avait précisé dans un manuscrit : « comme Monsieur de Sercey, l'envoyé spécial du gouvernement français, nous en a informés, nous autorisons que les Pères catholiques français, habitant à Djolfa, puissent construire des écoles pour instruire leurs enfants dans cette ville [295].

Ainsi, les pères lazaristes fondèrent leur deuxième école française dans le pays en réunissant, encore une fois, les élèves musulmans et chrétiens. Le Baron de Bode, voyageur russe, évoque de cette école dans son récit de voyage :

> Boré m'a fait visiter son école. Bien que l'ouverture de cette école ne date pas de plus de cinq mois, elle a déjà 31 élèves, dont 5 sont musulmans. Les progrès accomplis par ces élèves sont impressionnants en lecture, en géographie et dans la traduction en arménien et en

[295] NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 147.

> persan. La langue persane est enseignée par un certain « Mirza iranien » et le français et la géographie par Boré [296].

Quant à Boré, il délaissera Ispahan six mois plus tard pour Urumieh [297], via le Kurdistan. Ensuite, il se rendit à Jérusalem en tant que consul de France et dès lors, il quitta définitivement la Perse en 1841. Boré, quoique laïc, ouvrit un vaste champ à l'action missionnaire catholique, plus particulièrement celle des Lazaristes et des Filles de la Charité, favorisant ainsi la création de nombreuses écoles françaises en Perse. Les missionnaires français prirent la direction des écoles et des églises dans les villes les plus importantes, afin de combattre surtout l'influence protestante présente en Perse. Ainsi, en 1852, le frère Cluzel obtint la direction de la mission d'Ourumieh et, bientôt, le nombre des nouveaux convertis dans la région dépassa les deux mille. Les lazaristes y fondèrent également une école de garçons avec une vingtaine d'élèves, et dix écoles dans les villages d'à côté.

Étant donné ce succès remarquable, la mission intensifia ses efforts pour établir un foyer à Téhéran. Ainsi, en septembre 1861, la mission demanda aux frères Louis Plagnard et Vareze de se rendre à Téhéran. Peu de temps après l'arrivée des missionnaires dans la capitale, la mission de Téhéran fut créée.

> En septembre 1861, les Supérieurs de Paris, envoyèrent un jeune missionnaire, Louis Plagnard, et Varèze devint le directeur de la maison de Téhéran. Ils arrivèrent le 21 novembre 1861, décidés à mener à bien leur œuvre. La ville comptait 87 Catholiques presque tous européens, et quelques Chaldéens. Le père Antonio Michèle Arakelian, prêtre arménien, aumônier de la Légation de France, se trouvait dans la Capitale. Deux autres prêtres arméniens, Der Artoun et Der Vartan, venaient d'Erzeroum à Djoulfa-Ispahan. Dès lors, cinq messes furent lues dans la petite chapelle de Marie Immaculée [298].

L'année suivante, la Légation de France confia aux deux missionnaires la mission de mettre en place une école pour les jeunes Persans. Ainsi, le collège Saint-Louis de Téhéran fut inauguré le 10 mars 1862 par le comte de Gobineau, le ministre français. Destiné aux garçons sans distinction de religion, cet établissement débuta son activité

---

296 *Ibid.*, 149.

297 Située près de Tabriz au nord d'ouest de l'Iran.

298 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine, op.cit.*, p. 58.

avec un effectif de quinze élèves pour atteindre les cent soixante en 1909. Les matières enseignées étaient conformes aux programmes de l'enseignement primaire et secondaire en France jusqu'à 1932. Des professeurs français (pour la plupart des Pères lazaristes) et des professeurs iraniens formaient le corps enseignant. De nombreux personnages érudits, ministres et professeurs d'université étaient d'anciens élèves de ce collège. Ainsi, cet établissement français créé par les missionnaires joua un grand rôle dans la propagation de la langue et de la culture françaises en Perse.

De leur côté, les Sœurs de la Charité arrivèrent en Perse en 1856. Dès le début, elles fondèrent des orphelinats et de petits pensionnats pour les enfants auxquels elles donnaient une instruction et une éducation chrétienne. Elles avaient deux objectifs en Perse : l'assistance médicale, qui attirait l'attention et la confiance des Persans sur les avantages de la médecine européenne, et l'enseignement de la langue et de la culture françaises. Ainsi, un an après leur arrivée, elles ouvrirent des établissements scolaires pour les filles dans plusieurs villes [299] en Perse. Elles y enseignaient la lecture, l'écriture, les travaux de ménage ainsi que la couture aux femmes. Elles fondèrent également quelques dispensaires où plusieurs malades musulmans et chrétiens furent reçus dès le premier jour. Par la suite, les Sœurs de Charité développèrent leur champ d'activité et créèrent également un établissement scolaire de filles à Téhéran sous le nom d'école Saint-Joseph. Plus tard, le nom de cette école changea, et prit le nom d'école Jeanne d'Arc. Des enfants des familles chrétiennes et des jeunes filles musulmanes des grandes familles du pays la fréquentaient et y recevaient une éducation française. Bref, le rôle des écoles fondées par les Sœurs de Charité, et de l'école de Jeanne d'Arc en particulier, a été remarquable dans la diffusion de la langue française parmi les jeunes Persans. En effet, ces écoles étaient les premières écoles modernes destinées à l'enseignement des jeunes filles musulmanes. Leur création intervint longtemps après celle des écoles de garçons. Néanmoins, les riches familles persanes accueillirent favorablement l'établissement des écoles des Sœurs de la Charité où les chrétiennes et les musulmanes bénéficiaient de la même éducation, sauf que les catholiques recevaient en plus une instruction catholique, alors que les musulmanes apprenaient les rudiments de l'islam.

[299] Par exemple à Ourumieh, Salmas, Jolfâ.

En somme, les missionnaires français ont développé rapidement leurs activités en Perse. A titre d'exemple, pendant le règne de Mohammad Chah (1835-1848), un réseau de 26 écoles de garçons et de 6 écoles de filles fut mis en place par ces Français. Un facteur important expliquant l'émergence des écoles des missionnaires était l'existence d'hommes politiques éclairés, connaissant la langue et la culture françaises. Donnons l'exemple de Malek Ghasem Mirza, l'oncle du Chah et le préfet d'Ourumieh, qui reçut les premières écoles des missionnaires. Ce dernier avait appris la langue française avec madame de Lamarinière, enseignante de cette langue à la cour royale. Ce prince connaissait bien la langue française et soutint la création des établissements modernes dans la ville [300]. Les écoles des lazaristes proposaient un programme d'études qui durait quatre ans ; il était composé des matières suivantes : langues (persan et français), mathématiques, histoire, géographie, philosophie, enseignement et chants religieux. Ces établissements scolaires, qui étaient souvent ouverts aussi aux enfants des familles musulmanes, représentèrent une nouvelle expérience dans l'environnement éducatif et culturel de la Perse. « Selon Kardan (1957, p. 46), les Iraniens avaient sous les yeux un nombre d'écoles modernes qui, malgré leurs objectifs religieux, n'ont pas manqué d'inculquer aux Persans le mode d'organisation moderne de l'enseignement. M. Ravandi, l'historien, souligne l'impact indéniable de ces écoles sur la familiarisation des Iraniens avec la culture occidentale et la naissance des idées novatrices relatives à l'éducation » [301].

Si nous voulons parler des organisations qui ont contribué au développement et à la diffusion de la langue et de la civilisation françaises en Perse, nous ne pouvons pas perdre de vue le rôle considérable de l'Alliance Israélite à cet égard.

b. L'œuvre de l'Alliance israélite universelle

L'Alliance israélite universelle apparut en 1860, résulat d'un appel lancé aux Israélites du monde entier par un petit groupe de jeunes intellectuels israélites français. Dès son origine, l'Alliance israélite suivit trois buts : aider financièrement les collectivités juives victimes de persécutions, défendre dans le monde les droits de l'homme et, surtout, créer des établissements scolaires. D'après ses fondateurs, l'instruction était la seule solution capable de rendre aux hommes humiliés et

---

300 PAIVANDI (S.), *Religion et éducation en Iran, op.cit.*, p. 31.

301 *Ibid.*, p. 30.

misérables la conscience de leur dignité et de leur apporter le progrès matériel et moral. Cette action éducative était la partie la plus importante et la plus efficace de l'œuvre de l'Alliance israélite universelle.

Suivant ses objectifs, elle était fidèle au « principe de la liberté de religion et d'expression » [302] de la Révolution française, ainsi qu'à « l'implantation de la civilisation occidentale dans les pays non développés » [303]. C'est en se basant sur ces réflexions que ces intellectuels avaient décidé de fonder des écoles en Orient ; ils pensaient à une émancipation aussi bien sur le plan culturel que sur le plan politique :

> C'est ainsi que, au cours des années, l'Alliance israélite universelle apparut comme ayant la mission, à la fois humanitaire, politique et culturelle, de lutter pour l'égalité des droits dans tous les pays d'Europe et d'Orient, d'intervenir auprès des autorités contre toutes les formes de discrimination individuelle, d'ouvrir des écoles de culture française partout où le besoin s'en ferait sentir [304].

Le siège de cette organisation se trouvait à Paris. Parmi les membres, nous pouvons énumérer « Adolphe Crémieux, quelques intellectuels juifs dont un professeur d'université, un ingénieur, un avocat et un poète » [305]. Ils créèrent les premières écoles environ deux années après l'ouverture de cette organisation. L'école de Marrakech se mit à fonctionner en 1862. Les écoles de Damas et de Bagdad débutèrent en 1864. C'est par le biais de cette dernière que les juifs de Perse purent contacter les fondateurs de l'Alliance à Paris [306]. La décision de fonder des écoles de cette organisation en Perse fut prise à l'époque de Nasseradin Chah. Lors du voyage du Chah à Paris en 1873, celui-ci reçut Adolphe Crémieux, l'un des fondateurs de l'Alliance. Ce dernier demanda à Nasseradin Chah de lui donner l'autorisation d'ouvrir des écoles en Perse. Le roi donna une suite favorable à sa demande. Néanmoins, ce n'est qu'en 1898, après plus de trente ans de discussions et de

---

302 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine, op.cit.*, p. 87.

303 *Ibid*.

304 ISRAEL (Gérard), *L'Alliance Israélite Universelle*, Cahiers publiés par l'Ecole Normale Israélite Orientale, numéro spécial, février 1960, pp. 4, 17, 18.

305 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 91.

306 *Ibid.*,p. 92.

démarches politiques et diplomatiques, que Mozaffar-eddin Chah autorisa l'Alliance à mettre sur pied la création des écoles en Perse.

> Ce n'est qu'un quart de siècle plus tard, que l'Alliance put donner suite à ce projet. En effet, l'entrevue avec le Chah eut lieu en juin 1898, l'accord fut donné par Mozaffareddine Chah sous forme de lettre adressé à son Ministre des Affaires étrangères : « j'ai appris avec satisfaction qu'un certain nombre d'Israélites désirant procurer à leurs enfants l'instruction qu'ils ne peuvent acquérir dans d'autres écoles puisqu'elles leur sont fermées, ont résolu de recueillir quelques dons et d'ouvrir un établissement scolaire où les enfants pauvres et les orphelins apprendront à bénir mon nom selon les principes de le loi de Moïse, à prier pour Moi et Mon Royaume…Je considère les Israélites comme mes sujets et l'école qu'ils veulent fonder pour donner de l'instruction à une partie de mes sujets est utile et profitable à tout le royaume…C'est pourquoi j'ordonne à Nezam-el-Saltaneh qu'il remette pour cette œuvre une subvention de deux cents tomans. » [307]

Après avoir obtenu l'assurance que ces établissements scolaires auraient la protection du gouvernement iranien et également celle des Légations de France et d'Angleterre, le siège de Paris donna l'ordre à M. Joseph Cazès, directeur de l'école de Beyrouth, d'aller à Téhéran pour y créer la première école de l'Alliance Israélite en Perse. Ainsi, le 15 avril 1898, il inaugurait l'école de garçons avec un effectif de 350 élèves. Plus tard, il ouvrit également une école pour les filles, en inscrivant 150 élèves, dont le programme d'enseignement ne comportait que des travaux manuels et l'étude des premiers éléments d'hébreu. Plus tard, le français fut enseigné dans toutes ces écoles. En effet, le programme des cours équivalait à celui de l'enseignement en France. Toutes les matières étaient enseignées en français, en persan et en hébreu. Ensuite, Cazès quitta Téhéran où il fut remplacé par Messim Levy, ancien directeur de l'école de Tétouan [308]. Il convient de noter que l'Alliance israélite estimait, à l'époque, la population juive de la Perse, à environ 40 000 personnes [309].

---

307 BEIKBAGHBAN (H.), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine, op.cit.*, p. 89.

308 *Ibid*., p. 91.

309 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 93.

A partir de 1900, assurée de la protection du gouvernement persan, l'Alliance israélite inaugura progressivement des écoles dans toutes les grandes villes de la Perse : Ispahan, Hamadan, Kachan, Yazd, Chiraz, Kermanchah, Senneh [310]. En 1908, les onze écoles de l'Alliance israélite accueillirent 2 225 élèves juifs auxquels s'ajoutaient les enfants des familles musulmaness et zoroastriennes, attirés par la qualité de l'enseignement dispensé. Étant donné que le prosélytisme est prohibé dans la tradition juive, les familles musulmanes n'avaient en conséquence aucun souci à avoir en envoyant leurs enfants dans les écoles juives. Comme nous l'avons déjà dit, les programmes des écoles étaient calqués sur ceux des écoles primaires et supérieures françaises. Claude Anet, qui traduisit en français les poésies de Khayyâm, visita l'école de l'Alliance à Ispahan et écrivit un article à ce sujet dans le journal *Le Temps* en soulignant que :

> Après seulement trois années d'existence, cette école accueille et éduque 355 garçons et 250 filles. Les filles récitent les poésies de la Fontaine, elles lisent les romans de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas. Elles connaissent la couture et la broderie. Elles ont étudié l'histoire de la Révolution française, ce qui est une référence pour les Juifs [311].

Il convient de noter que les élèves apprenaient également les pièces de Molière dans ces écoles :

> Dans les écoles de garçons, les élèves lisaient aussi Les fables de la Fontaine, les romans de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas, et les pièces de Molière. En plus, ils étudiaient les mathématiques, les sciences, l'histoire et la géographie. Les examens de fin d'année avaient lieu en langue française. Jusqu'à l'avènement de Rezâ Chah (1925-1941), 70% des programmes étaient en français [312].

---

310 Cette ville était, à cette époque, l'un des centres administratifs et politiques de la Province du Kurdistan.

311 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 123.

312 SHAMSI BIDROUNI (T.), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935), op. cit.*, p. 39.

Ainsi, jusqu'en 1926, le français demeura la principale langue d'enseignement aux côtés du persan et de l'hébreu. Ces écoles ont été baptisées, sous le règne de Réza Chah, *Ettehad*, mot qui signifie « alliance » en persan. Les résultats de ces écoles étaient très brillants.

En tenant compte du nombre des écoles et des villes où les écoles de l'Alliance israélite furent fondées, de l'effectif des élèves et de leur contribution à la propagation de la langue et de la culture françaises en Perse, ces écoles exerçaient une influence aussi étendue que les autres lycées franco-iraniens. D'une part, ces écoles avaient, certainement, un rôle important dans le développement social et culturel de la vie des Juifs en Perse. D'autre part, la France jouissait également d'un large prestige grâce à l'enseignement du français et de la civilisation françaises dans les écoles de l'Alliance israélite.

c. L'œuvre de l'Alliance française

L'Alliance française, doyenne des associations laïques, se présentait comme une association nationale pour la propagation de la langue française dans le monde. Son but était de propager la langue et la culture française à travers le monde entier. Pour atteindre cet objectif, cette association a fondé et subventionné des écoles françaises à l'étranger. Cette mission laïque était dépourvue de tout prosélytisme religieux ou politique. En outre, la diffusion de la langue française était confiée non seulement aux Français de l'étranger mais aussi, aux autochtones francophones et francophiles. Ainsi, cette institution explique dans ses statuts :

> notre but consiste à avoir des liens avec les Français expatriés, de préserver notre langue nationale, et c'est aussi pour tous ceux qui s'intéressent à la culture et à la langue française, pour tous les peuples et toutes les nations [313].

Dans son préambule, il est précisé :

> celui qui apprend la langue française, apprend par la même occasion, les coutumes et les traditions françaises. Il adoptera les comportements des Français et, par conséquent, consommera les produits français. La

[313] NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 51.

> diffusion de la langue française, hors du pays, est un bon moyen pour le développement des relations internationales, pour la facilité du commerce et par conséquent pour l'augmentation du produit national [314].

Ainsi, cette association a considéré la diffusion de la langue française non seulement comme un but en soi mais également, comme une façon d'encourager la vente des produits français en favorisant les relations de la France avec le pays d'accueil. Cependant, ce but semblait irréalisable dans le contexte de la Perse à cause des rivalités des Russes et des Anglais qui occupaient déjà le devant des scènes économique, commerciale et politique :

> Mais il était évident que la réalisation de cet objectif paraissait impossible en Iran. En premier lieu, les Russes et les Anglais s'étaient tellement investis dans les domaines économiques et commerciaux qu'il n'y avait plus de place, ni pour les Français, ni pour les autres pays. Mais l'interprétation des Iraniens sur l'histoire et la culture françaises ne correspondait pas aux prévisions et aux espoirs des Français, comme l'avait souligné l'ambassadeur français dans son rapport. Car celui qui s'inscrivait dans cette école s'intéressait d'avantage à l'acquisition de connaissances nouvelles, à l'histoire ancienne de ce pays, ou encore à sa littérature. Finalement, petit à petit et inévitablement, les Français ont dû se rendre à l'évidence et ne se consacrer qu'à l'enseignement de la langue et de la littérature française. Autrement dit, et comme nous le verrons par la suite, malgré le désir des fondateurs, on ne se contentera que d'un objectif culturel [315].

L'Alliance française limita donc ses ambitions en Perse à l'enseignement de la langue et de la littérature françaises. Chaque école de l'Alliance française constituait un comité et mettait en place une bibliothèque. Avant d'évoquer la fondation d'un comité à Téhéran et de ses deux filiales à Téhéran et à Chiraz en 1889, l'Alliance française avait déjà fondé plusieurs comités dans d'autres pays comme les Etats-Unis, l'Australie, l'Allemagne, la Russie, la Belgique, l'Italie, l'Egypte et la Turquie. Au début des activités de cette association en Perse, le gouvernement persan ne s'était

---

314 *Ibid*., p. 52

315 *Ibid*.

pas opposé à la fondation de l'école. Et même quelques hommes d'État, comme Ali Asghar Khan Amin os-Soltan, Mirza Ali Khan Amin od-Dowleh, étaient devenus membres et avaient promis leur soutien financier.

Pourtant, l'Alliance, comme d'autres établissements français, se heurtait à l'hostilité des Anglais et des Russes, qui considéraient les Français comme des concurrents puissants ayant la protection des intellectuels et des hommes politiques persans. Ainsi, afin de compromettre la présence de l'Alliance, ils accusèrent cette association de faire de la propagande religieuse et politique. Outre ces sabotages anglo-russes, l'Alliance était fortement critiquée par les conservateurs fanatiques. Ces derniers croyaient que la présence des écoles françaises signifiait la modernisation du pays, l'entrée des idées occidentales et, par conséquent, la mise en cause de la suprématie de la religion. Ceci explique que, quelques mois après la création de l'Alliance française, Nasseradin Chah, malgré une vive francophilie, ordonna la fermeture immédiate de cette association en Perse.

> Pourtant, parmi, les écoles françaises, le destin de l'Alliance française était plus directement lié à la politique. Les révolutionnaires persans qui fréquentaient cette école, voulant imiter l'exemple de la Révolution française, afin de se débarrasser de l'absolutisme des Qâjârs, cherchaient chez les Français plutôt des idées révolutionnaires. Cette institution fut donc l'objet de la suspicion du roi, Nasereddin Chah, car ce dernier, effrayé par la Révolution française, voyait en chaque Français un ferment révolutionnaire, qui pouvait mettre fin à sa royauté. […] En mai 1889, le Comte de Monte Fourt, le chef de la police, autrichien (mais prétendant être de nationalité française), remit un rapport secret au Chah contre l'Alliance française, et cela effraya le gouvernement « déjà fragilisé par les crises économiques et financières ». Celui-ci accusa les personnels de l'école de « babisme » et prétendit que l'Alliance française était « un centre de propagande religieuse et révolutionnaire », et qu'elle avait été fondée dans ce but, en ajoutant qu'elle était comme la franc-maçonnerie [316].

[316] SHAMSI BIDROUNI (T.), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935), op. cit.*, p. 42.

Les représentants politiques britanniques, qui n'appréciaient pas le développement des écoles françaises en Perse, remarquèrent le rôle important de ce chef de la police autrichien, « l'ennemi de la France » [317], dans la fermeture de l'école de l'Alliance. Ils notèrent ainsi ironiquement : « Le Roi a voulu que toutes les écoles occidentales soient fermées provisoirement. Il craint une propagation des pensées révolutionnaires par ces écoles » [318]. Il nous semble que le mot « occidentales » ne désignait que les Français car les Anglais n'avaient pas de succès dans le développement de leurs écoles en Perse. Ils ne pouvaient pas accepter l'existence des établissements scolaires français puisque ils avaient peur qu'au nom des activités culturelles, la France puisse les remplacer dans d'autres domaines.

Quelques mois plus tard, grâce aux négociations de M. Balloy, ministre plénipotentiaire de la France en Perse, le Comité régional de Perse de l'Alliance fut rouvert sous la présidence d'honneur de Nasseradin Chah lui-même. En conséquence, les écoles de l'Alliance se mirent à travailler à nouveau dans différentes villes (Téhéran, Chiraz, Broujerd, Racht, Tabriz et etc.).

> Pour favoriser l'ouverture de l'école, le ministre plénipotentiaire français a essayé, par l'intermédiaire de Kamran Mirza Nayeb os-Saltaneh auprès du Roi, de faire accepter l'idée que l'Alliance n'était jamais l'ennemi de la religion et du gouvernement. Son seul but était de propager la langue française et beaucoup d'autorités iraniennes se sont manifestées et ont aidé financièrement l'école pour sa fondation. Ce ministre a aussi signalé que Sa Majesté avait admiré le développement et la culture de la France pendant son deuxième voyage en Europe, et que cela avait encouragé les Français dans leur démarche. Mais Nâser od-Din Shâh n'arrivait pas à prendre la bonne décision. Surtout que les ennemis avaient toujours prétendu, auprès du Roi, que la langue et la culture françaises étaient une façon de « se rebeller contre l'ordre établi » et que, finalement, cela risquait de provoquer des tendances pro-républicaines auprès des élèves.
>
> Finalement, après plusieurs discussions, le ministre plénipotentiaire a proposé que, « pour la tranquillité d'esprit » du

---

317 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 57.

318 *Ibid*.

> gouvernement iranien, il était préférable que Nâse od-Din Shâh accepte la présidence d'honneur de l'Alliance [319].

Cette fois-ci, l'Alliance Française fut soutenue par Nasseradin Chah lui-même. Ainsi, l'Alliance recevait, tous les mois, une aide financière apportée par le roi. Ce dernier ordonna également que quelques classes de *Dar-ol-fonoun* fussent mises à la disposition de l'Alliance. Plus tard, sous le règne de Mozaffar-eddine Chah, l'Alliance parviendra à son essor maximum. Les écoles de l'Alliance étaient bien gérées par le Président de l'Alliance en Perse, M. Schneider, qui était aussi le médecin du Chah. Son effectif augmentait progressivement. Ainsi, en 1904, l'Alliance avait cent trente élèves [320], ce qui était considéré comme un grand effectif à cette époque. Le docteur Coppin, médecin militaire de la cour, qui visita l'école de l'Alliance à Tabriz en 1903, put apprécier les efforts de cette association dans le développement de la langue française en Perse :

> Aujourd'hui en Iran, la langue française a remplacé la langue diplomatique. La plupart des autorités de ce pays parlent notre langue d'une façon correcte. On peut même dire que les Iraniens sont les Français de l'Orient. L'un des collègues arméniens de cette école a témoigné, qu'il y a trente ans, peu de personnes pouvaient traduire sans faute une lettre du français en persan, mais actuellement, même dans la cour du Prince, on connaît cette langue [321].

Ainsi, l'Alliance fonctionnait très bien en Perse et poursuivait son œuvre, maintenant et étendant l'usage de la langue française. Il convient de noter que certaines de ces écoles, surtout celles de Téhéran et de Tabriz, avaient sans doute une influence sur le déroulement du Mouvement constitutionnel. Or, pendant l'année de la Révolution, l'Alliance monta une pièce de théâtre en cinq actes intitulée *La Cagnotte*, dont l'histoire se passait dans une rue à Paris. Homa Nategh considère que cette pièce de théâtre a été mise en scène pour collecter de l'argent, car l'Alliance avait beaucoup de problèmes financiers [322].

---

319 *Ibid*., p. 60.

320 *Ibid*., p. 67.

321 *Ibid*., p. 79.

322 *Ibid*., p. 71.

Quant aux pièces de Molière, qui était considéré comme un intellectuel engagé en Perse, elles furent également enseignées dans les écoles de l'Alliance.

> Les programmes de l'Alliance comprenaient les mathématiques, l'histoire, la géographie, la philosophie, la langue et la littérature françaises, avec un choix d'œuvres comme : le théâtre de Molière […] [323].

Certaines pièces, comme *Le Misanthrope*, pouvaient être perçues comme des pieds de nez à l'ordre social [324]. Et de fait, au début du mouvement constitutionnel, quelques pièces de Molière avaient été jouées par les élèves des écoles françaises à Tabriz comme *Le Mariage forcé*, traduit par Taher Mirza, ou *Le Misanthrope*, traduit par Mirza Habib Esfahani.

Par ailleurs, afin de donner l'opportunité aux élèves persans d'étudier dans les universités françaises, l'Alliance demanda, en 1903, au gouvernement français de reconnaître le diplôme de ses écoles comme l'équivalent du baccalauréat. Le gouvernement français ne donna pas une suite favorable à la demande. Néanmoins, les diplômés de ces écoles pouvaient s'inscrire dans les universités françaises, après avoir passé quelques examens linguistiques. En 1908, l'Alliance française tenta d'apporter certaines modifications à son enseignement qui se calquait trop sur celui des écoles françaises. Malgré les difficultés des professeurs à appliquer le changement de méthode, le nombre d'élèves s'éleva jusqu'à cent soixante-sept en 1908. Il convient de noter qu'à partir de 1908, le français devint obligatoire dans toutes les écoles de Téhéran. Or, nous constatons l'expansion programmée du français pendant ces années avant le règne de Réza Chah Pahlavi. Ainsi, en 1910, l'Alliance française comptait deux cent quinze élèves dans ces écoles.

Sous le règne de Réza Chah, et à la suite des mouvements nationalistes, envisageant les écoles étrangères comme les instigateurs de la colonisation, l'Alliance de même que d'autres écoles françaises furent soumises aux règlements de l'Instruction publique iranienne. Réza Chah ébranla ainsi la situation privilégiée de ces écoles, en mettent l'accent de plus en plus sur le caractère persan de

---

323 SHAMSI BIDROUNI (T.), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935), op. cit.*, p. 43.

324 *Ibid.*, p. 32.

l'enseignement. En effet, même si ces écoles recevaient des subventions de la part du gouvernement iranien, elles évitaient jusqu'alors d'inclure, dans leur programme, l'enseignement de l'histoire et de la langue persanes. Par ailleurs, Homa Nategh a critiqué les politiques de l'État français envers l'Iran au XXe, au début de la Première guerre mondiale :

> En 1914, au début de la Première Guerre mondiale, Henri Viollet a visité l'Alliance française. Cet archéologue français était arrivé en Iran depuis trois ans pour faire des recherches sur « les origines de l'architecture islamique ». A son retour en France, il avait décrit l'historique de la fondation de l'Alliance et avait estimé que « cette école est florissante ». Il avait aussi fait l'éloge de Vizoz, le directeur de l'école, pour ses efforts dans le progrès de la culture et de la littérature françaises. […] Henri Viollet avait averti son pays, dès cette époque, de l'accroissement des rivalités entre les grandes puissances en Iran. Il avait parlé de l'influence culturelle et de la réputation françaises en Iran qui étaient telles que les autres gouvernements en étaient jaloux. Il avait conseillé à son pays de ne pas détériorer cette image. Ensuite, il avait recommandé à son pays de soutenir l'unité de l'Iran à une époque où les Russes et les Anglais souhaitaient la séparation de l'Iran en deux parties. Et ainsi, la France aurait pu garder la notoriété qu'elle avait acquise chez les Iraniens. Les Français auraient dû savoir que la grandeur d'un pays n'était pas dans ses invasions mais qu'elle dépendait plutôt de ses efforts dans la propagation de la civilisation. Il ne faut pas oublier que « le succès de l'intelligence, le progrès économique ou la recherche de la paix contribuent à la grandeur d'un peuple et non les occupations militaires, coûteuses et destructrices ».
>
> Les Français n'étaient malheureusement pas sensibles à cette époque, à ce genre de ce discours. Ils ont abandonné leur soutien à l'Alliance comme aux écoles lazaristes, ainsi que le projet de construction de l'université. Ils ont également remis en question la défense de l'unité de l'Iran. Ils n'ont plus appuyé les Partisans de la liberté […]. C'est après cette période que les Iraniens, comme Eshghi, Aref et quelques autres, se sont rapprochés de l'Allemagne, car ils

avaient apprécié le soutien politique des Allemands pour l'unité de l'Iran.[…] [325].

Malgré toutes ces critiques, nous ne pouvons pas ignorer le rôle important des établissements scolaires français, surtout ceux de l'Alliance française, dans la modernisation du système éducatif en Perse. Les élèves de ces écoles devinrent plus tard les pionniers des mouvements progressistes et réformistes, voire révolutionnaires. Certains des partisans de la Révolution constitutionnelle étaient d'anciens élèves des écoles de l'Alliance française. En dépit de l'opposition de certains religieux fanatiques et des Anglais et des Russes, les activités des écoles françaises redoublèrent au cours du XIXe siècle grâce à la protection des hommes politiques éclairés, des intellectuels et d'un certain nombre de religieux [326].

Parallèlement aux écoles françaises, les écoles modernes persanes étaient progressivement créées. *Dar-ol-fonoun*, première institution persane d'enseignement de type occidental, fut mise sur pied en 1851. La fondation de l'école polytechnique *Dar-ol-fonoun*, inaugurée à l'initiative d'Amir Kabir, fut considérée comme l'un des premiers pas vers l'industrialisation du pays. En outre, il ne faut pas négliger l'impact profond de cet établissement supérieur dans l'expansion de la langue et de la culture françaises. Cette école comportait également une salle de théâtre selon le modèle occidental, où les pièces de Molière furent montées pour le roi et la cour. En somme, l'apprentissage du français, qui a facilité la traduction et multiplié le nombre des ouvrages français traduits, a contribué à la diffusion des idées nouvelles au sein d'une société profondément traditionnelle.

Il faut également rappeler le rôle important des hommes d'État réformistes comme Abbas Mirza, qui ont investi dans l'éducation moderne en envoyant les étudiants persans en Europe, notamment en France, afin d'apprendre les nouvelles sciences. Dès 1811, cela constitua un des premiers contacts avec l'institution scolaire européenne. Ces étudiants rentrèrent au pays avec un vif intérêt pout la culture occidentale, y compris pour le théâtre. De même, étant fascinés par le modèle français

---

325 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 87.

326 Les réformistes religieux de cette époque comme Jamâl Eddine Asad Abâdi critiquaient les écoles traditionnelles. Ils reprochaient le manque de curiosité et l'apathie de ces écoles et le fait qu'elles sont incapables d'abandonner les idées de l'époque médiévale et de reconstruire des visions nouvelles en s'appuyant sur la religion.

de la modernité, ils jouèrent ultérieurement un rôle important dans l'histoire culturelle et politique persane, surtout dans les efforts politiques de remise en question de la monarchie qui aboutirent à la Révolution Constitutionnelle persane en 1906. De plus, à l'initiative de ces étudiants, l'imprimerie fut créée en Perse et, par conséquent, la presse et les traductions, notamment du répertoire français, se multiplièrent. Parallèlement, les nouveaux secteurs économiques naissants favorisaient l'émergence d'une société urbaine incluant une nouvelle classe bourgeoise, qui incarnait la pensée et le discours du progrès et des réformes sociales et politiques. Faute de libertés politiques, une partie de ces intellectuels s'installèrent à l'extérieur du pays : au Caucase, en Europe, à Istanbul. Ensuite, ils entreprirent la création de nouvelles formes littéraires y compris les pièces de théâtre. Simultanément, la publication des journaux s'intensifiait, surtout à l'étranger :

> Les journaux publiés par les intellectuels critiquent l'éducation traditionnelle et l'absence d'un système éducatif national ; ils évoquent la place de l'école en Europe, ses orientations et son contenu. Certains intellectuels comme Akhound Zadeh ou Talebof s'impliquent directement en élaborant des ouvrages éducatifs [327].

C'est dans ce contexte que l'école moderne s'imposa comme l'une des demandes revendiquées par les réformistes et les progressistes persans.

Dans la section suivante, nous allons examiner le rôle des Persans dans le développement de la langue et de la culture françaises en Perse. L'envoi d'étudiants en Europe, la création des établissements d'enseignement proprement iraniens, surtout celle de *Daro-ol-fonoun*, la traduction des ouvrages européens notamment français et l'introduction de l'imprimerie sont des sujets que nous allons étudier afin de mieux connaître le contexte culturel et littéraire où apparut le théâtre persan moderne.

---

[327] PAIVANDI (S.), *Religion et éducation en Iran, op.cit.*, p. 32.

3. Le rôle des Persans dans l'expansion de la langue et de la culture françaises en Perse

Comme nous l'avons déjà dit, l'avènement des princes *qâjârs* (1729-1921) a ouvert un nouveau chapitre dans l'enseignement du français. Ces princes, qui entretenaient des relations suivies avec l'Occident, encouragèrent l'apprentissage des langues étrangères. Au début du XIXe siècle, la Perse, semblable en cela à la plupart des nations orientales, ignorait presque tout de l'Europe. Elle était restée très éloignée de l'essor industriel qu'avait connu l'Europe au XVIIIe siècle. La révolution industrielle, l'apparition des nouveaux domaines économiques et du machinisme avaient fortement modernisé l'Europe. Au cours du XIXe siècle, les hommes d'État réformistes voulaient véritablement conduire le pays sur la voie du développement. Dans la pensée de ces hommes, minoritaires au sein de l'administration royale, le contact avec l'Europe constituait la condition préalable pour faire sortir le pays de l'ornière et former les cadres techniques et scientifiques nécessaires voire vitaux. Plusieurs contacts directs ou indirects avec l'Occident au cours du XIXe siècle leur ouvrirent les yeux sur la triste réalité du sous-développement du pays en contraste avec l'évolution extraordinaire de l'Europe. Cette prise de conscience douloureuse mena à de sérieux efforts pour la modernisation du pays. Le premier à comprendre les évolutions en cours dans le monde extérieur fut le prince Abbas Mirza (1786-1833), fils de Fath Ali Chah *qâjâr* (1797-1834).

> […] Pendant que l'Europe accomplissait un gigantesque essor industriel, la Perse y restait très étrangère et les Qâjârs n'en prirent que peu à peu conscience, au gré des cuisantes défaites qui leur furent infligées.
>
> Tout au long du XIXe siècle, toutefois, la Perse connaît des personnalités de premier plan qui tentent avec plus au moins de bonheur d'arracher l'Iran à sa torpeur par leur clairvoyance et leurs initiatives audacieuses.
>
> Abbâs Mirzâ, le fils de Fath Ali Šâh et l'héritier de la couronne, mort, hélas, avant son accession au trône, fut le premier de ces esprits éclairés […] [328]

[328] BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 14.

Cet esprit éclairé, Abbas Mirza, gouvernait la province d'Azerbaïdjan et avait fondé, à Tabriz, un foyer culturel et fécond où se réunissaient les hommes de lettres, les artistes et les scientifiques, tant persans qu'étrangers. De plus, les premières machines d'imprimerie persanes s'installèrent à Tabriz, sous son ordre. C'est lui encore qui décida d'envoyer des étudiants en Europe et qui contribua ainsi « par avance au grand courant d'échanges culturels qui ne fera que croître jusqu'au XXe siècle » [329].

> Les nombreux Occidentaux qui rencontrèrent Abbâs Mirzâ à Tabriz en ont laissé un portrait généralement louangeur. On peut spéculer sur les changements que ce « prince réformateur » aurait apportés s'il avait régné. Admirateur du sultan Selîm III qui réforma l'Empire ottoman, il transforma Tabriz, située sur la route des caravanes qui venaient d'Europe, en pôle d'occidentalisation. Se tenant informé des changements politiques et sociaux dans les pays européens, il hésitait entre l'influence française et anglaise, notamment dans le domaine militaire [330].

a. L'envoi d'étudiants persans en Europe

Abbas Mirza menait la guerre contre la Russie depuis 1804 pour reconquérir la Géorgie. Placée sous l'ordre du prince héritier, l'armée persane l'avait emporté au début, mais, par la suite, les échecs amers qu'elle allait connaître révélèrent au prince la supériorité de l'armée russe, mettant en évidence le sous-développement technique des troupes persanes.

Comme nous l'avons déjà dit, c'est vers les pays européens, et notamment la France qu'Abbas Mirza se tourna pour moderniser l'armée persane. A son tour, Napoléon, qui cherchait un renouvellement dans les relations culturelles et politiques avec la Perse, confia au général Gardane une mission militaire en Perse à la suite du traité de Finkenstein le 4 mai 1807. Ce dernier arriva en Perse en compagnie de 70 personnes dont 25 membres de l'armée française afin d'instruire l'armée persane selon les principes de l'art militaire moderne. Or, après la signature du Traité de Tilsit (juillet 1807) entre la Russie et la France, la mission française fut annulée.

---

329 *Ibid*.

330 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 50.

> Cette idée généreuse ne fut pas, hélas, suivie d'effet ; pas celui tout au moins escompté par le général car deux mois après le traité de Fickenstein Napoléon en signait un autre, celui de Tilsitt (juillet 1807) dans lequel il oublia tout à fait son alliance récente avec le Shah d'Iran. Cela jeta un froid dans les relations franco-iraniennes. […]. Pendant ce temps, l'Angleterre ne restait pas inactive et profitant de la brouille franco-persane pour avancer un pion, fit débarquer Sir Harford Jones à Buŝehr avec mission de signer un accord avec la Perse [331].

Malgré l'échec de la mission, celle-ci eut un grand impact dans le pays, car quelques membres de la mission étaient restés en Perse et avaient été engagés par Abbas Mirza pour enseigner la langue française, le dessin topographique et l'infanterie aux Persans. Abbas Mirza, qui se croyait trahi par la France, se tourna vers l'Angleterre et, en 1810-1811, envoya le premier groupe d'étudiants persans à Londres pour étudier la médecine et la peinture.

> Le tout premier envoi d'étudiants orientaux en Europe fut entrepris par l'Iran et date de 1811, vingt-sept ans avant l'Egypte et cinquante avant le Japon. Ce premier groupe, envoyé en Angleterre, était constitué de deux fils de personnages importants du palais. Ils étudièrent l'un la peinture, l'autre la médecine. Le premier mourut à Londres de la tuberculose à dix-huit ans. Le second, après de nombreuses difficultés et un séjour de dix ans en Angleterre, rentra en Iran, devenant le premier médecin iranien entièrement formé en Occident, et y acquit la célébrité sous le nom de « Docteur Mirza Baba » [332].

Pourtant Christophe Balay considère que ces étudiants ont été envoyés à Londres pour étudier la médecine et la pharmacie :

> C'est donc vers l'Angleterre que se tourna finalement Abbâs Mirzâ, en 1809-10, pressé par Harford Jones qui poussa le zèle jusqu'à prendre à sa charge les deux premiers étudiants tabriziens partis étudier la médecine et la pharmacie : Mohammad Kâzem (emporté pendant son

---

331 *Ibid*. p. 16.

332 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 87.

séjour anglais par la tuberculose) et Mirza Hâjji bâbâ Afŝar qui allait devenir célèbre sous la plume de James Morier [333].

Le deuxième groupe de cinq étudiants quitta la Perse en 1815 pour se rendre en Angleterre. Ils avaient été choisis par Abbâs Mirza pour leurs capacités et leur intérêt pour les sciences et les techniques (artillerie, ingénierie, médecine, langues, serrurerie). Mirza Salehe-e Chirazi, l'un de ces cinq étudiants, étudia la langue anglaise et la philosophie en Angleterre. Ce brillant étudiant approfondit sa connaissance du français et de l'anglais. Il réussit à connaître profondément les modes de pensée occidentaux et la culture anglaise. À son retour, il construisit une imprimerie moderne à Tabriz, destinée à la publication d'ouvrages et du premier journal du pays nommé *Kâghaze-Akhbâr*. Chirazi écrivit ses observations concernant le fonctionnement des institutions modernes telles que la justice, le parlement, la presse et le système éducatif de l'Angleterre dans son journal de voyage, réalisé au cours de son séjour en Europe. Il encouragea les Persans à suivre le modèle européen. Il fut aussi l'un des premiers intellectuels mettant en avant les idées libérales et le système parlementaire.

Un autre étudiant de ce groupe se nommait Mochir od-Dowle Mir Seyyed Jafar Khan. Il fut le premier ingénieur iranien. A son retour, il écrivit un traité de géométrie moderne. Plus tard, il devint diplomate à Istanbul et à Londres et ensuite, président du premier conseil des ministres. Un autre encore, nommé Mirzâ Jafar, fit des études de médecine et devint par la suite un brillant médecin auprès de la famille royale. Quant à Mohammad Ali, le quatrième étudiant de ce groupe, il a été considéré comme le premier à avoir épousé une européenne (une Anglaise, en l'occurrence).

En 1845, sous Mohammad Chah, un troisième groupe de cinq étudiants fut envoyés en France, à l'école militaire de Saint-Cyr afin d'étudier l'infanterie et l'artillerie, les sciences naturelles, la géologie, l'ingénierie, la médecine et la chimie. Mais ils rentrèrent au pays avant l'achèvement de leurs études, à cause de la mort du roi et des événements de 1848 en France. Néanmoins, plus tard, ils seront chargés de postes importants : « l'un deviendra général, un autre ministre de la justice à la fin du règne de Nâser od-Din Châh [Nasseradin Chah], certains traducteurs techniques à Dâr

[333] BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 16.

ol Fonoun » [334]. Ensuite, une dizaine d'étudiants quittèrent la Perse pour se rendre à l'étranger avant que *Dar-ol-fonoun*, l'école polytechnique s'ouvrit.

Ainsi, le premier envoi d'étudiants en France fut entrepris sous Mohammad Chah, en 1845. Par la suite, différents établissements préparèrent l'envoi de leurs meilleurs étudiants en France. En 1859, *Dar-ol-fonoun* a envoyé ses quarante-deux meilleurs étudiants en France. Ils ont commencé à étudier les disciplines suivantes : mathématiques, minéralogie et sciences de la terre, médecine, arts militaires, fonderies et aciéries, sciences naturelles, peinture, céramique, tannage et teinturerie, droit et lettres, art de la reliure, technique du papier, menuiserie, jardinage, orfèvrerie. Ils améliorèrent d'abord leur français. Ensuite, ils se mirent à étudier dans des écoles ou des usines, à Paris ou dans d'autres villes. Ils restèrent en France de cinq à huit ans, et la France leur réserva un accueil cordial. A leur retour, ces étudiants occupèrent des postes importants dans l'enseignement, le nouvel appareil d'État naissant et l'armée :

> Rentrés en Iran, ils jouèrent un rôle important dans la familiarisation des Iraniens avec les technologies occidentales de leur spécialité, en intégrant, qui le ministère des Sciences, qui celui de l'Éducation, qui encore celui équivalent aux ponts et chaussées ; en faisant carrière dans l'armée et en devenant colonels, généraux et même gouverneurs de certaines villes, en devenant enseignants à Dar-ol-fonoun, médecins, traducteurs du palais, directeur des Télégraphes [335].

En effet, ils formèrent, avec les élites éclairées et les réformistes, une couche sociale naissante qui soutint la modernisation du pays sous tous les rapports : économiques, culturels et politiques. Plus tard, en 1910, un concours fut ouvert au *Dar-ol-fonoun* afin de choisir quatre boursiers pour un stage d'un an dans un établissement français. Parallèlement, l'Alliance israélite universelle envisagea également d'envoyer quelques-uns de ses élèves en France dès la fondation de son établissement scolaire à Téhéran en 1898. Conséquemment, en 1903, elle organisa le voyage de deux étudiants à Paris. Il faut préciser toutefois que le problème essentiel de tous les étudiants de cette époque était l'absence d'une formation primaire et secondaire

---

334 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 88.

335 *Ibid.*, p. 89.

moderne en Perse pour qu'ils puissent se préparer aux études supérieures. De plus, une partie de ces étudiants, une fois rentrés dans le pays, trouvèrent difficilement une profession correspondant aux disciplines étudiés en France. Cela montrait une inadaptation de ces formations aux besoins de la Perse de l'époque. D'un autre côté,

> s'ils étaient prestigieux et leur assuraient une place non négligeable dans la hiérarchie sociale, les postes qu'ils occupaient étant liés aux princes, aux dignitaires et aux aristocrates de la cour, ils ne leur permettaient pas d'effectuer des choix défavorables aux intérêts des groupes dont ils dépendaient, ce qui les empêchait souvent de prendre les seules décisions et mesures visant la satisfaction des besoins de l'ensemble de la société susceptibles d'être vraiment efficaces [336].

Du règne de Nasseradin Chah et de son fils Mozaffarodin Chah jusqu'à la révolution de 1906, l'État n'envoya plus systématiquement des étudiants en Europe pour apprendre les sciences modernes. En effet, Nasseradin Chah, même s'il était un roi modernisateur dans certains domaines, croyait néanmoins à une conception autocratique du pouvoir. Au fur et à mesure, il se rendit compte que les idées libérales venant de l'Europe, notamment de la France, pouvaient être un danger sérieux pour son pouvoir arbitraire. Ainsi, il limita, pendant son règne, l'envoi des étudiants persans en Europe :

> Quelques mois auparavant, le chah avait voulu taquiner Etemâd os-Saltana en lui disant que, comme il avait refusé de venir la veille dans un palais traduire les propos de visiteurs étrangers, il avait demandé à un médecin de faire l'interprète à sa place… « A l'époque de Fath-Ali Shâh, répliquai-je, Napoléon Ier avait écrit une lettre au chah contenant des choses de première importance et il n'y avait personne pour traduire. La missive fut renvoyée telle quelle. Aujourd'hui quatre ou cinq mille personnes à Téhéran connaissent le français. » Son auguste majesté lissa ses moustaches. « C'était mieux à l'époque, répondit-elle, les yeux et les oreilles des gens n'étaient pas aussi ouverts qu'aujourd'hui ! [337]

---

336 *Ibid.*, p. 90.

337 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 75.

Par ailleurs, les nobles et les bourgeois inscrivaient leurs enfants dans des écoles et des universités européennes, notamment françaises. A leur retour en Perse, cette élite formée surtout en France était non seulement familiarisée avec les sciences et techniques modernes, mais aussi avec les idées nouvelles concernant la société, la culture et l'État. Cela donna lieu à la traduction d'ouvrages précieux tels que le *Discours de la méthode* de Descartes et *L'Esprit des lois* de Montesquieu. Ambassadeur de France à Téhéran de 1860 à 1862, Gobineau a exprimé, dans son ouvrage intitulé *Religions et Philosophies dans l'Asie centrale,* son étonnement d'avoir rencontré en Perse des personnes qui connaissaient les philosophes français comme Voltaire. Plus tard, un projet visant à créer trente bourses d'études destinées à de jeunes étudiants pour étudier en France fut voté par le parlement persan, puis mis en application à partir de 1911. Pourtant, les éprouvantes mutations de la guerre de 1914 interrompirent le mouvement de l'envoi d'étudiants en France.

Bref, il est incontestable que les séjours d'études en France de jeunes Persans furent un des moyens les plus efficaces pour développer l'influence de la culture française en Perse. Il est également certain que ces étudiants ont joué non seulement un grand rôle dans le développement des institutions scientifiques, culturelles, administratives et économiques persanes, mais aussi dans la diffusion de la langue et de la civilisation françaises en Perse.

Par ailleurs, le mode d'organisation moderne de l'enseignement, expérimenté par les Persans ayant étudié en Europe, ou introduit dans le pays par les missionnaires occidentaux, notamment français, a séduit les couches éclairées de la société. Ainsi, le projet de créer un système d'enseignement inspiré du modèle européen est né en Perse durant la première moitié du XIXe siècle. La fondation de *Dar-ol-fonoun* en 1851 constitua un événement particulièrement important dans l'histoire de l'éducation nationale persane, non seulement parce qu'il s'agissait du premier établissement d'enseignement moderne en Perse, mais aussi parce que son activité a imprégné le contexte social, politique, culturel et économique du pays. Il convient de noter que la langue française y demeurait la première langue étrangère. Ainsi, la création de cette première école moderne persane a largement contribué au succès du français en Perse. D'une manière générale, l'enseignement du français dans le pays s'est d'abord fait à partir de cette école, avant d'être le fait d'autres écoles persanes ainsi que de celui des écoles françaises. « Toutes ces écoles […] furent un ferment

très actif dans la révolution d'abord intellectuelle qui secoua la Perse de la fin du XIXe siècle, notamment par l'ouverture à l'Occident » [338].

b. Le français dans les écoles persanes

En Perse, comme nous l'avons déjà dit, l'éducation fut longtemps le domaine des religieux et conserva une forme traditionnelle. Le contact avec l'Europe et la volonté de s'initier aux nouvelles sciences supposaient l'intervention de l'État dans l'éducation et dans la création des écoles modernes. Ainsi, la présence d'un prince éclairé, Abbâs Mirzâ, sur la scène politique de la Perse, au début du XIXe siècle, facilita la réalisation rapide d'une telle réforme, et ce, malgré bien des difficultés, notamment le manque de personnel d'encadrement.

Comme nous l'avons déjà expliqué, ce prince héritier profita de la présence des militaires français, malgré l'échec de la mission du général Gardane, pour instruire les Persans. Il avait préparé, avec l'aide de ces officiers, des projets relatifs à quelques écoles modernes. En effet, il décida, en 1820, de fonder une école moderne dans le vrai sens du terme [339]. C'est dans ce but qu'il avait envoyé des étudiants en Europe. De même, il mit sur pied une école de traduction où étaient traduits la plupart des ouvrages, notamment historiques, que Napoléon lui avait envoyés. Malheureusement, la mort prématurée d'Abbas Mirza en 1833 ne lui permit pas de réaliser son rêve le plus cher, à savoir la création d'institutions d'enseignement sur le modèle européen. C'est Mirza Taghi Khan Amir Kabir (1807-1852), le premier chancelier de Nasseradin Chah, qui reprit l'œuvre inachevée d'Abbas Mirza quelques années plus tard. En effet, l'assassinat de l'ambassadeur russe Griboïedov (1828) entraîna le voyage officiel de Khosrow Mirza, le fils d'Abbas Mirza, à Saint-Pétersbourg pour demander pardon au Tsar de la part du Chah de Perse [340]. Amir Kabir l'accompagnait dans cette mission et constata qu'une armée puissante et une éducation moderne avaient permis à ce pays de rattraper son retard par rapport à l'Europe et d'entrer ainsi dans les temps modernes.

---

338 *Ibid*., p. 19.

339 ARIAN POUR (Yahya), *Az Saba ta Nima [De Saba à Nima]*, vol. 1. Téhéran : Zavar, 1993, p. 252.

340 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 16.

> […] ce fils d'un cuisinier au service de la cour princière de Tabriz avait été remarqué pour son intelligence par le deuxième Qâ'em-Maqâm qui le fit éduquer avec ses fils. En 1829-1830, Amir Kabir avait fait partie de la mission envoyée à Saint-Pétersbourg pour présenter les excuses iraniennes après l'assassinat de Griboïedov : pendant dix mois, il eut ainsi l'occasion de visiter des écoles et des institutions modernes, un arsenal, un atelier de monnayage, des fabriques de voitures, de verre, un observatoire, des banques, des chambres de commerce, des théâtres et des bureaux modernes dans différents ministères…En 1837, il approfondit sa connaissance de la Russie quand il accompagna le prince héritier Nâser-od-Din Mirzâ pour une brève visite officielle au tsar, de passage au Caucase.[341]

1°) Dar-ol-Fonoun

Amir Kabir, devint, en 1857, grand chancelier de Nasseradin Chah et s'efforça à son tour de faire face à la domination des grandes puissances impérialistes. Tout comme Abbas Mirza, il s'intéressait notamment aux sciences et aux techniques européennes et à la culture politique moderne dans l'Empire ottoman [342]. Il avait été élevé à Tabriz parmi les princes et les notables de la cour, en relation permanente avec les Européens ; il avait ainsi une « connaissance des causes de la misère de l'Orient, et en particulier des Persans » [343]. Il souhaitait donc lutter contre les différentes interventions étrangères, surtout celles des Russes et des Anglais. Amir Kabir voulait aussi assurer la paix et la sécurité en Perse en procurant au pays les moyens pour y parvenir. Ainsi, il tenta de remédier aux divers abus existants. Cet homme politique éclairé réforma largement l'administration du pays et se consacra à des œuvres d'utilité publique. D'abord, il assura la sécurité sur les routes en organisant un service régulier de postes dans le pays. Ensuite, il rétablit l'équilibre du budget national et supervisa le versement régulier des salaires des fonctionnaires de l'État. Parallèlement, il apporta un soin extrême à l'amélioration de la santé publique en popularisant la vaccination et en fondant un hôpital d'État. Enfin, il mit fin à l'intervention sans limite des représentants russes et anglais.

---

341 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 66.

342 *Ibid*.

343 SHBANI (Reza), « Amikabir et les problèmes économiques de l'Iran », *Luqmân*, printemps-été 1986, p. 44.

La création de l'école *Dar-ol-fonoun* de Téhéran reste le travail le plus important de cet homme d'État réformateur. L'idée de fonder un établissement à l'européenne pour y enseigner des sciences et des techniques modernes est venue à l'esprit de ce grand chancelier après de longues années de réflexion et d'expérience. Comme nous l'avons déjà dit, il avait visité plusieurs établissements d'enseignement moderne, scientifiques, militaires et industriels en Russie et en Turquie. De même, il ordonna la traduction des ouvrages étrangers, et fut ainsi au courant du progrès industriel en Europe. Ayant obtenu la faveur du jeune roi Nasseradin Chah, au moins au début, il fit construire un établissement scolaire sur un vaste terrain, situé au nord de Téhéran, la capitale. *Dar-ol-fonoun* fut solennellement inauguré par le roi quelques jours avant l'assassinat d'Amir Kabir en novembre 1851 « vingt ans avant l'université de Tokyo et cinq ans après celle d'Istanbul » [344]. Or, c'était la première fois que l'État s'engageait directement dans la fondation d'une école et prenait à sa charge tous les frais de fonctionnement et d'entretien. C'était aussi la première fois que l'État assumait une responsabilité dans le domaine de l'instruction. Cet établissement fut appelé, d'abord, *Talim Khaneh* ou *Maktab Khaneye Padeshahi*, formules qui signifiaient respectivement « Maison d'enseignement » et « Ecole royale ». L'appellation de *Dar-ol-fonoun* signifiant « Maison des techniques ou polytechniques » apparut un peu plus tard. L'Ecole, fondée par la cour pour les enfants issus des familles aristocratiques, commença son activité avec une trentaine d'élèves, dont le nombre s'éleva plus tard jusqu'à cent cinquante.

Dès la conception du projet de *Dar-ol-fonoun*, Amir Kabir avait chargé son traducteur privé Khan Davoud de recruter des professeurs autrichiens et prussiens. En effet, Amir Kabir avait compris que les professeurs devaient venir de pays européens avancés mais considérés comme neutres par rapport à la Russie et à l'Angleterre, pays dont les visées expansionnistes ou les intérêts diplomatiques devaient être combattus. C'est ainsi que furent d'abord invités des professeurs autrichiens et italiens (1851), puis français (1855) à *Dar-ol-fonoun.* [345].

> Parmi les premiers professeurs, on cite les officiers français envoyés en Perse, en 1855, sur la demande du Chah. Grâce aux officiers du génie

---

344 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 96.

345 *Ibid.*, p. 97.

> et de l'artillerie de cette mission, l'étude des mathématiques et du dessin géométrique prit un remarquable essor.[…] mon compatriote franc-comtois d'Autrey, près Gray, et M. Vauvillier, ingénieur des mines de Sa Majesté, sorti de l'école de Saint-Etienne, professent au Dar ol Fonoun, l'un, la langue française, l'autre, la minéralogie en tant qu'exploitation des mines et connaissance des minerais. Par leur caractère, leur dévouement à leur tâche et les services qu'ils rendent, tous les deux font aimer la France et les Français [346].

En effet, parmi les premiers professeurs de cette école, nous trouvons principalement des militaires et des médecins. Ainsi, au début, les matières enseignées étaient donc limitées aux compétences des personnels d'enseignement : les sciences militaires, les mathématiques, la médecine, la pharmacie et les mines. Au fur et à mesure que se développait cette école, d'autres matières plus littéraires furent proposées : les langues, notamment le français, les littératures étrangères et persane, et le théâtre [347]. Outre les professeurs autrichiens et italiens recrutés initialement ou par la suite, seuls des Français furent ensuite intégrés au corps professoral de cette école, notamment pour une raison de langue commune, puisque la langue d'usage était le français. Cela contribuait largement à la diffusion de la culture française en Perse, malgré l'échec des missions politiques et militaires de la France dans ce pays [348].

> Le français était la langue la plus pratiquée, elle devint obligatoire jusqu'à ce que les professeurs étrangers (autrichiens, hollandais, allemands, italiens) et les étudiants iraniens aient suffisamment progressé dans la compréhension de leurs langues respectives. Petit à petit, les enseignants étrangers, médecins ou autres, seront remplacés par les Iraniens ayant fait leurs études à l'étranger. Cependant, le français était devenu le symbole de la culture européenne, le véhicule des sciences, exactes ou politiques, et de la philosophie. C'était la

---

346 FEUVRIER (Jean-Baptiste), *Trois ans à la cour de Perse*. Paris : F. Juven, 1900, pp. 158-159.

347 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 18.

348 *Ibid.*, p. 17.

> langue de prédilection de l'élite et de la jeunesse iranienne, et elle le restera pratiquement jusqu'au milieu de l'époque Pahlavi [349].

En effet, si la France ne pouvait rien attendre de la Perse sur le plan politique, elle connut beaucoup de succès et fut récompensée en revanche sur le plan culturel. Autrement dit, cette langue a permis à la jeunesse persane de se tenir informée des idées qui allaient inspirer la révolution constitutionnelle de 1906. La fondation de cette école furt donc lourde de conséquences. Les professeurs firent connaître aux élèves des concepts nouveaux et la civilisation européenne. Les diplômés de *Dar-ol-fonoun*, qui connaissaient tous la langue française et s'étaient familiarisés avec les chefs d'œuvres français, diffusaient les idées nouvelles et la culture française dans la société traditionnelle persane.

La fondation de cette école entraîna aussi la création de la première bibliothèque à l'européenne en Iran. Tous les livres et manuels de cours y étaient gardés soigneusement. En effet, cette bibliothèque fut la mère des bibliothèques modernes en Iran. Le fonds primitif de la Bibliothèque Nationale de Téhéran, inaugurée en 1953 sous Réza Chah, est venu de la bibliothèque de *Dar-ol-fonoun*. Par ailleurs, la fondation de cette école fut aussi à l'origine de l'introduction des laboratoires modernes (physique, chimie, pharmacie) en Perse.

> Des laboratoires de physique et de chimie, assez riches, permettent aux élèves de passer de la théorie à la pratique […] Mirza Kazem un érudit, qui a longtemps étudié à Paris, est à la tête de ces laboratoires [350].

De plus, la musique occidentale fut introduite en Perse pour la première fois par le biais de cette école.

> Albert Lemaire est envoyé à Téhéran par le gouvernement français pour l'enseignement de la musique militaire ; pour la première fois les

---

349 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 98.

350 FEUVRIER (J.-B.), *Trois ans à la cour de Perse*, *op.cit.*, pp. 158-159

> Persans s'initièrent à la musique occidentale dans le cadre, hélas un peu étroit, du répertoire de l'armée [351].

C'est dans ce cadre que professeurs, aussi bien persans qu'étrangers, dans tous les domaines, scientifiques ou non, participaient ensemble à la reconnaissance et au développement culturel du pays. Le roi s'intéressait beaucoup à cette école polytechnique. Il assistait personnellement aux cérémonies annuelles « jusqu'au jour où Malkom Xan[Khan] installa la franc-maçonnerie et se mit à développer ses activités politiques libérales. De ce jour-là, le Chah laissa végéter l'école et interdit même les voyages à l'étranger. C'est à cette réticence qu'il faut lier sans doute l'interdiction royale de l'accès à l'école des membres de la bourgeoisie du Bazar » [352].

Le roi se mit donc à craindre que l'éducation moderne n'éveillât les mouvements sociaux contestataires contre le pouvoir.

Néanmoins, la création de *Dar-ol-fonoun*, école qui durant plusieurs années resta l'unique institution d'enseignement supérieur moderne en Perse, marqua le début d'une ère nouvelle dans le domaine de l'éducation. Elle fit faire à l'Iran ses premiers pas vers la modernisation, car les étudiants sortis de cette école éduquèrent à leur tour les générations à venir. Autrement dit,

> elle a été le lieu de formation de certaines élites (futurs hommes d'État et hommes de culture) ainsi que celui d'où furent diffusées les idées qui ont nourri le mouvement constitutionnaliste qui a débouché sur la révolution de 1906 [353].

Elle a suscité pendant longtemps la fondation de nouvelles institutions d'enseignement supérieur à l'instar d'instituts européens, qui ont sans aucun doute amélioré le climat intellectuel du pays. Pour la clarté et la rigueur du propos, nous allons également mentionner brièvement d'autres établissements persans qui ont favorisé l'implantation de la langue et culture françaises en Perse.

---

351 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 18.

352 *Ibid*. p. 17.

353 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 101.

2) Le français dans d'autres écoles persanes

Après *Dar-ol-fonoun*, où la langue française était la langue d'enseignement, naquirent à Téhéran et en province d'autres écoles persanes où l'enseignement du français était dominant. Parmi ces institutions, nous pouvons mentionner une école militaire nommée État-Majeur. Selon Homa Nategh, elle fut mise sur pied grâce aux efforts de Mirza Hossein Khan Sepahsalar (1828-1881) [354]. Ce maréchal avait passé plusieurs années à l'étranger. Après avoir fait des études en France, il avait été consul à Bombay et à Tiflis. Ensuite, il fut nommé ambassadeur auprès de la Sublime Porte en 1858. Il fréquentait des réformateurs comme Malkom Khan à Istanbul. Lui aussi, comme Amir Kabir, voulait moderniser le pays. Aussi, il contribua beaucoup à l'enseignement du français en Perse. Ainsi, en 1870, il créa une école militaire. Dès le début, il collabora avec Félix Vauvillier, futur co-directeur de l'Alliance française. Les professeurs, pour la plupart, était français [355]. On y enseignait la marche militaire, la cavalerie, le tir au canon, le génie militaire, les manœuvres militaires, les mathématiques, la physique, la construction de forteresses, mais aussi l'histoire et la langue française [356]. Cette école servit de modèle à une autre école créée deux ans plus tard [357].

Il faut également mentionner l'école *Loghmanieh*, fondée en 1899 à Tabriz par Loqman-El-Mamâlek, médecin de Mohammad Ali Mirza, le prince héritier. Le docteur Loqman soutenait les partisans de la liberté et aida beaucoup à la réussite de l'Alliance française à Tabriz. Il mit notamment à la disposition de l'Alliance un local pour ses cours [358]. Il devint membre du comité de l'Alliance et essaya de développer sa propre école avec le soutien de l'ambassadeur de France. Ainsi, l'école

> Loqmânieh rouvrit ses portes en 1905, un an avant la Révolution constitutionnelle et avec une nouvelle appellation en français. Le titre était : « École supérieure Loqmânieh ». Fondée en 1899, Préparation

---

354 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 16.

355 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle, op. cit.*, p. 101.

356 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 16.

357 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle, op. cit.*, p. 101.

358 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 41.

> aux facultés d'Europe, Enseignement complet des langues française […] »[359].

Et de fait, dans cette école, on dispensait en langue française tous les cours des matières scientifiques. Le Docteur Loqmân confia la direction de cet établissement à Henry Renard, son ami parisien, venu à Tabriz en 1899 comme professeur de français du prince héritier. Le consulat de France et l'Alliance française aidaient cette école à se fournir en manuels rédigés en français. Ainsi, *Loghmanieh* proposait à ses élèves un cursus de sept ans conduisant au bac français. Mirza Hossein Khan, le fils du docteur Loqmân qui étudia dans cette école et ensuite à Paris, reconnaissait que cette formation lui avait permis d'apprendre la culture française en ajoutant qu'elle l'avait incité à poursuivre ses études à Paris, « le centre intellectuel du monde » [360].

En 1896, l'Ecole de sciences politiques avait été créée par le ministère des Affaires Etrangères. Les professeurs français et persans de cette école enseignaient les études islamiques, la littérature persane, arabe et française, l'histoire, le droit international, l'économie et la langue française (discipline obligatoire). Les diplômés de cette école étaient destinés à de hautes fonctions politiques et administratives.

> Cette école a joué un rôle certain dans la formation des grands hommes d'Etat de l'après 1906, de la poste-révolution, notamment en leur communiquant les idées qui inspireront cette révolution : la laïcité, les droits de l'homme, etc. Elle avait en effet, pour vocation de former les cadres, les hauts fonctionnaires et autres grands commis de l'Etat iranien. Ce fut en quelque sorte la première grande école du type de l'Ecole Nationale d'Administration (ENA) en France [361].

Ensuite, avec la collaboration de nombreux médecins étrangers, et plus particulièrement français, la Perse put s'équiper d'une école de médecine indépendante en 1903. Ces écoles étaient surtout destinées aux enfants de familles riches. En effet, le Chah, ses courtisans et certains religieux considéraient que savoir lire et écrire était un privilège destiné à la classe dirigeante. Ainsi, non seulement ils

---

359 *Ibid.*, p. 42.

360 *Ibid.*, p. 45.

361 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 101.

n'étaient pas préoccupés par l'éducation du peuple, mais ils redoutaient son redressement intellectuel.

> En 1877, le journal Akhtar souligne que la classe dirigeante et les religieux étaient les principaux adversaires de la science en Iran, opposition attribuée à leur désir de préserver leur pouvoir et leur prestige qui risquaient d'être ébranlés par la propagation de l'enseignement des sciences. Parmi les religieux, Dowlat âbâdi pense que les seuls à s'opposer au développement des écoles modernes, étaient ceux qui gagnaient leur vie en donnant des cours dans les familles riches [362].

Cela n'empêcha pas qu'à Téhéran et dans d'autres villes de la Perse, des aristocrates éclairés et des bourgeois libéraux qui avaient voyagé en Europe et visité des écoles modernes aient décidé de fonder des établissements scolaires modernes destinés aux enfants du peuple. Mirza Hassan Rochdieh, l'un de ces esprits éclairés, joua un grand rôle dans la création de tels établissements. En effet, il est le pionnier de l'école primaire moderne en Perse. Après avoir fini sa formation dans une *madresseh* religieuse, il a d'abord voulu poursuivre ses études religieuses dans la ville sainte de Najaf en Iraq. Néanmoins, entre-temps, pendant la préparation de son voyage, il avait lu un article dans le journal nommé *Akhtar*, publié par les réformistes exilés d'Istanbul. Cet article traitait des problèmes de l'éducation traditionnelle en Perse et soulignait les progrès réalisés en Europe pour faciliter l'apprentissage de la langue maternelle. C'est ce qui le conduisit à renoncer à ses études pour se consacrer à l'éducation moderne. Il visita l'école normale de Beyrouth, fondée par les Français, et c'est à partir de cette expérience qu'il décida de fonder une école moderne en Perse :

> Dans ce domaine, il faut rappeler les efforts de Mirza Hassan Roshdieh (180-1944). Il était réputé pour son avant-gardisme dans les créations de nouvelles écoles à Tabriz et à Téhéran. Son école était en relation avec le comité de l'Alliance française à Tabriz, qui lui apportait une aide financière.[…] en 1883, Roshdieh reprend le chemin de l'Iran et fonde la même année la première école bilingue. C'est ainsi

---

[362] FARNOUD FARNOUD (Masood), *Rapports entre l'Iran et l'Europe.* Thèse sous la direction d'Adeline Daumard, L'université de Picardie, 1982, p. 387.

> que, sur les en-têtes de ses lettres en français en en persan, il se nommait « le fondateur des écoles modernes de Perse » [363].

De plus, dans sa démarche pédagogique, il était aussi sous l'influence des œuvres de Mirza Fath Ali Akhound Zadeh concernant l'amélioration de l'alphabet vocal. Pourtant, certains esprits sectaires ne supportaient pas la démarche de Rochdieh, et l'accusaient de vouloir changer l'alphabet et d'ainsi réduire l'influence de la religion ; ils finirent par le chasser.

A tous ces établissements qui contribuèrent à la propagation de la langue et culture françaises en Perse, il faut ajouter la mise en place de l'Instruction publique qui, en 1901, rendit le français obligatoire dans toutes les écoles persanes. Bref, l'école moderne incarnait le progrès, car elle diffusait des idées soutenant le développement intellectuel. Ainsi furent posées, au fur et à mesure, les bases de la Révolution constitutionnelle en Perse.

> Les enseignants comme les élèves des établissements pionniers ont conjointement participé au relèvement culturel du pays et à la formation d'un nouvel esprit. Ils ont joué un rôle déterminant dans la Révolution constitutionnelle de 1906. L'école moderne était devenue le symbole du progrès, des libertés et de la justice. L'Iran devint un des premiers pays de l'Asie à se doter d'une constitution démocratique et d'un parlement élu [364].

L'influence culturelle de la France opéra notamment à travers l'éducation moderne, la culture française étant considérée alors comme le symbole de la civilisation occidentale, voire celui de la modernité. Ainsi, le français, enseigné dans les écoles, représentait le véhicule de la culture occidentale en Perse. En outre, l'introduction de l'imprimerie et la traduction des œuvres étrangères -surtout françaises-, contribuèrent également au dynamisme de la langue et culture françaises dans notre pays.

---

363 NATEGH (H.), *Les Français en Perse, op. cit.*, p. 37.

364 PAIVANDI (S.), *Religion et éducation en Iran, op.cit.*, p. 40.

c. L'imprimerie

L'apparition de l'imprimerie en Perse est tardive, comme en Turquie et en Inde. D'ailleurs, nous pouvons nous interroger sur les réticences marquées à l'égard de l'impression des textes dans ces trois pays. Concernant l'Empire ottoman, le sultan Bayazid II prononça un décret religieux, en 1484, qui interdisait la mise en place de l'imprimerie. Cette interdiction touchait surtout les musulmans de l'Empire. Jusqu'à ce qu'en 1712, un firman d'Ahmet III autorisa l'impression de toute sorte de livres à l'exception des livres islamiques. C'est notamment grâce aux efforts d'Ibrahim Mutaferrika (un converti d'origine italienne) que l'imprimerie se développa dans cet Empire [365]. Une appréhension pareille est visible aussi en Inde. L'imprimerie fut introduite en 1550 en Inde par les Portugais. Elle ne présentait pourtant aucun intérêt pour les Indiens. Ce n'est qu'à partir de 1777, à Calcutta, qu'on imprima les premiers livres en langues locales, telles le persan, le bengali, l'hindoustani. Les premiers caractères mobiles persans furent créés en Inde par Charles Wilkins [366].

> C'est en Inde, à Calcutta, vers la fin du XVIIIe siècle, que fonctionnèrent les premières presses persanes grâce à l'avancement des techniques anglaises et au bénéfice de l'importante communauté persane qui y résidait. C'est la raison pour laquelle la plus grande partie des volumes imprimés en persan au XIXe siècle sortit, non des presses de Téhéran ou de Tabriz, mais de celles de Bombay et de Calcutta. Ce fait méritait d'être souligné car il détermina certains aspects du mouvement des idées libérales et constitutionnalistes [367].

Nous pensons qu'en Perse, il y eut une résistance semblable [368], car l'imprimerie était réservée aux infidèles. Les Carmes avaient installé en 1607 à Ispahan des presses d'imprimerie. Ensuite, les Arméniens introduisirent à leur tour, en 1641, leur propre imprimerie à Jolfâ d'Ispahan.

Abbâs Mirza, prince éclairé, fit installer, en 1811-12, la première presse typographique en persan dans la ville de Tabriz. En 1817, les presses de Tabriz

---

365 RICHARD (Yann), *Entre l'Iran et l'Occident*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1989, p. 162.

366 *Ibid*.

367 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 15.

368 *Ibid*.

publièrent leur premier livre, le *Fathnâma*, dédié à Fath Ali Chah et à son armée. Téhéran, bien que capitale, ne s'équipa d'une imprimerie que vers 1825. Parallèlement, les étudiants envoyés en Europe rapportèrent de Saint-Pétersbourg la technique de la lithographie. Ainsi, l'impression lithographique fut implantée à Téhéran et à Tabriz, et connut rapidement un succès considérable. Plus tard, une imprimerie fut aussi fondée à l'école *Dar-ol-fonoun*. Nasseradin Chah lui-même rapporta de son voyage en Europe, une nouvelle presse typographique en Perse.

Ainsi, l'imprimerie fut d'abord installée, financée et enfin contrôlée par le pouvoir politique en Perse. Ce contrôle fut réalisé, d'abord, par la cour, et ensuite, par un ministère de l'imprimerie et de la presse dont Etémad ol Saltanéh, homme politique et traducteur de Molière, assuma longtemps la responsabilité. Tous les livres imprimés étaient soumis à la censure d'État. Parallèlement, l'opposition politique utilisait, elle aussi, l'imprimerie. Toutefois, elle le faisait le plus souvent en exil à l'étranger dans des conditions plus ou moins précaires selon les pays d'accueil.

> L'œuvre d'Axundzâdeh [Akhound Zadeh], célère intellectuel et opposant politique au Caucase, est aussi très symbolique de ces échanges systématiques entre l'imprimerie, la presse et la littérature (Balaÿ, 1983, pp. 20 *sq.*). *Tamsilât* (1853 en russe, 1859 en turc, 1871-4 en persan) est un des tout premiers exemples de théâtre persan à la manière européenne. Ces textes auront une grande influence sur la littérature et la presse d'Iran […]. Axundzâdeh , du Caucase, était en correspondance avec tout ce que l'Iran contenait d'intellectuels libéraux et constitutionnalistes, à l'intérieur et à l'extérieur des frontières. Il se trouva, lui aussi, à la croisée des systèmes politique, littéraire et journalistique [369].

Ainsi, les intellectuels, considéraient la presse et la traduction comme une arme puissante au service du progrès et de la modernité, en diffusant leurs idées politiques,et contre le despotisme royal. De fait, l'imprimerie permit aussi de propager les textes traduits comme ceux du genre théâtral. Ainsi, la traduction et la publication des œuvres européennes, et plus particulièrement françaises, jouèrent un rôle important dans la diffusion des idées nouvelles conduisant à la Révolution constitutionnelle de 1906.

---

[369] BALAY (Ch.), *La Genèse du roman persan moderne, op. cit.*, p. 20.

d. Les traductions

Les changements politiques intervenus sous les Qâjâr, les voyageurs persan à destination de l'Europe, l'apparition de l'imprimerie et l'épanouissement de la presse furent les facteurs essentiels du développement des traductions en Perse au XIXe siècle. Il faut y ajouter également un fait très important : la création d'écoles par les Occidentaux ou du moins sur le modèle occidental [370]. La traduction était commandée soit par le roi et les membres de la cour, soit par les écoles modernes, notamment *Dar-ol-fonoun*. Elle pouvait être aussi l'œuvre des opposants politiques.

L'histoire de la traduction en Perse prit un essor décisif au XIXe siècle. Elle remonte à l'époque de Fath Ali Chah qâjâr. Auparavant, on traduisait peu. On avait surtout essayé de protéger le patrimoine *pehlevi* en le traduisant en arabe, de l'arabe en persan et du sanscrit en persan [371]. Au XIXe siècle, la première personnalité qui joua un rôle primordial dans ce domaine fut le prince héritier Abbas Mirza. Il ne faut pas oublier ses efforts en vue du réveil politique et culturel de la Perse. Sa première initiative, dans sa politique d'ouverture à l'Occident, fut l'envoi d'étudiants en Europe. Comme nous l'avons déjà expliqué, le premier groupe d'étudiants fut envoyé en Angleterre sous la pression de Harford Jones. Ce n'est donc pas un hasard si les premières traductions portèrent surtout sur de l'anglais. Ainsi, sous l'ordre d'Abbas Mirza, Mirza Reza Mohandes (l'un des premiers étudiants envoyés en Europe) traduisit de l'anglais des ouvrages historiques de Voltaire comme *Pierre le Grand* et *Charles douze.* Il s'agissait essentiellement d'ouvrages historiques concernant les grandes figures politiques de l'Europe, dans lesquels le prince héritier cherchait et proposait en exemple les modèles de son action culturelle et politique. Ensuite, en 1830, Mirza Reza Mohandes traduisit, toujours sous l'ordre d'Abbas Mirza, *Décadence et chute de l'empire de Rome* d'Edward Gibbon. Plus tard, le successeur de Fath Ali, Mohammad Chah, ordonna à Mirza Reza la traduction d'une histoire de Napoléon, version anglaise d'un ouvrage français [372]. Ceci s'explique par le fait que Napoléon Ier était une personnalité très appréciée parmi les Persans de l'époque. Jusqu'à la fondation de *Dar-ol-fonoun*, on ne trouve guère d'autres traductions [373].

---

370 *Ibid*., p. 41.

371 *Ibid.*, p. 42.

372 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 28.

373 *Ibid*., p. 29.

Cet établissement d'enseignement protégé, au début, par Nasseradin Chah favorisa la traduction des ouvrages européens. Quant au roi Nasseradin Chah, il s'intéressait personnellement aux livres d'histoire et à la presse française, qu'il faisait traduire en persan [374].

L'école polytechnique, encadrée par des professeurs européens et notamment français, rendit nécessaire la traduction d'œuvres scientifiques et techniques. En effet, les enseignants étaient tenus de faire traduire les manuels des cours en persan. Le français étant alors considéré comme la seule langue commune possible, les traductions s'effectuaient cette fois directement du français. La traduction était réalisée par les enseignants européens avec la collaboration des élèves et des professeurs persans. Le choix des traductions se faisait d'abord selon les besoins de l'enseignement. Ainsi étaient traduits les ouvrages concernant les sciences, les techniques militaires et les matières générales comme la grammaire et la géographie. Mais, on voyait aussi progressivement apparaître des traductions d'œuvres historiques, littéraires et philosophiques européennes, et notamment françaises. Ainsi, cette école ouvrit la voie au développement de la traduction et, conséquemment, à la diffusion de la culture occidentale, notamment française.

Plus tard, apparurent d'autres écoles techniques et scientifiques comme *Madrase-yé Nézami* ou *Madrase-yé Siyâsi*, qui recrutaient des traducteurs de très haut niveau. Parallèlement à ces écoles, *Dâr-ol-Tarjoméh* (le centre de traduction) et *Matba'ayé dowlati* (l'imprimerie d'État) furent fondés. Ainsi, le mouvement de traduction prit encore de l'ampleur. Parmi les traductions de cette fin du siècle, nous pouvons mentionner quelques exemples : *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire traduit par Ali Qoli Kachani, *Le Discours de la méthode* de Descartes, traduit par Mollâ Lâlézâr à l'aide du comte de Gobineau, *L'Histoire de Napoléon le Grand*, traduit par Etezâdossaltané, ministre des sciences. On a également traduit des œuvres de Molière : *Le Misanthrope* et *Le Médecin malgré* furent les premières pièces de théâtre traduites en Perse. Elles furent également jouées à *Dar-ol-fonoun* et dans d'autres écoles comme celle de Tabriz [375]. Nous rappelons que « Molière, dans la littérature française, est connu comme quelqu'un d'ironique et critique de la culture et des

---

374 NARAGHI (E.), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 99.

375 NATEGH (H.), *Les Français en Perse*, *op. cit.*, p. 32.

coutumes de son époque. Mais en Iran […], il est considéré comme un intellectuel engagé » [376].

Le théâtre, au sens propre du mot, est ainsi né en Perse avec la fondation de *Dar-ol-fonoun*.

> On porte au théâtre un intérêt très vif, tant et si bien qu'un théâtre est construit dans l'enceinte de Dâr-al Fonun et que l'on y représente des pièces françaises : Le Misanthrope et Le Médecin malgré lui de Molière, par exemple. […] [377].

Ainsi grâce à cette école, non seulement s'est développé un gigantesque effort de traduction, notamment du répertoire français, mais aussi est né le théâtre persan moderne. Il ne faut cependant pas oublier que les relations de voyage ont également joué un rôle considérable dans l'introduction du théâtre européen en Perse. Pour les hommes politiques et les intellectuels, l'Europe, et plus particulièrement la France, était une destination privilégiée. Autrement dit, outre la langue française qui a fait connaître aux Persans de nombreux écrivains français, les récits de voyage ont également jeté les premiers jalons d'une admiration pour le théâtre à l'occidentale.

Dans le dernier chapitre de cette partie, nous examinerons le rôle de l'éducation dans le développement du théâtre français, et notamment moliéresque. Mais avant d'aborder ce sujet, nous allons évoquer le rôle des récits de voyage dans l'évolution de la dramaturgie persane.

CHAPITRE 3. LE ROLE DES VOYAGES ET DES ECOLES DANS LE DEVELOPPEMENT DU THEATRE A L'OCCIDENTALE

La création des écoles modernes, notamment l'école *Dar-ol-fonoun*, a favorisé la propagation de la langue et de culture françaises. En connaissant cette langue, les élèves de ces écoles ont pu connaître plusieurs écrivains français comme Molière,

---

376 *Ibid*.

377 BALAY (Ch.), *La Genèse du roman persan moderne, op. cit.*, p. 44.

Voltaire, Alexandre Dumas [378]. Rappelons d'ailleurs que, les pièces de Molière étaient jouées dans ces écoles. D'autre part, les intellectuels persans qui voyageaient en Europe ont rapporté les œuvres de ces auteurs et ont incité des traducteurs persans à traduire des pièces de Molière, des œuvres historiques de Voltaire et des romans de Dumas. En effet, ces élites, qui formèrent le mouvement intellectuel, imitant le modèle français de la modernité, voulaient introduire dans le pays les idées révolutionnaires. Les héros des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas étaient par exemple considérés comme des révolutionnaires et des chevaliers luttant en faveur du progrès social en Perse [379]. Le théâtre de Molière est également entré dans le pays par le biais des traductions, jouées surtout dans les établissements d'enseignement modernes où les acteurs étaient des professeurs de français et des étudiants ayant fait leurs études en France [380]. En effet,

> l'introduction de ce genre de théâtre, considéré comme un théâtre intellectuel qui ne s'adressait pas au grand public et incitait à la réformation du pays, a été perçue comme un instrument visant à transformer l'Iran féodal en un Iran moderne. C'est ainsi que ce type de théâtre a fortement attiré l'attention […] [381].

Étant donné que le voyage et l'éducation ont favorisé l'implantation du théâtre européen en Perse, nous allons d'abord nous intéresser aux récits de voyage où les auteurs persans ont parlé de ce théâtre européen. Ensuite, nous étudierons le rôle de *Dar-ol-fonoun* et d'autres écoles dans le développement du théâtre moliéresque.

---

378 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 305.

379 NATEGH (H.), *Les Français en Perse*, *op. cit.*, p. 28.

380 LECLERCQ (Nicole), éd., avec la collaboration de Laurent Rossion, *Le Monde du théâtre, édition 2008 : un compte rendu des saisons théâtrales 2005-2006 et 2006-2007 dans le mond*e. Bruxelles : P.I.E Peter Lang, 2008, p. 232.

381 *Ibid.*

A. Les voyages et la découverte du spectacle occidental

Les voyageurs persans, appartenant souvent à une classe bourgeoise ou aristocratique, étaient impressionnés par la culture européenne, y compris l'art théâtral. Une fois rentrés au pays, ils partageaient leurs observations au sujet du théâtre avec d'autres Persans ou ils décrivaient en détail ce nouvel art dans leurs journaux. Pourtant, il existait les courtisans, tel Hossein Khan Moghadam [382], qui, lors de leurs missions à l'étranger, n'appréciaient guère le théâtre occidental. Malgré cela, ces esprits conservateurs évoquèrent aussi les salles de théâtre et les spectacles européens dans leurs écrits. En somme, les intellectuels persans cherchaient à faire connaître cet art à travers leurs récits de voyage.

Le premier Persan qui voyagea en Europe, et qui dépeignit le théâtre dans ses écrits, est Aboutaleb Ebné Mohammad Esfahani. De 1799 à 1803, il visita trois pays : l'Angleterre, l'Irlande et la France. Il publia son récit de voyage en langue arabe en 1803, puis son fils publia sa version persane en 1812 en Inde. Au début de son ouvrage, il explique la raison pour laquelle il l'a rédigé : il souhaitait que l'Orient soit informé du progrès de l'Occident et qu'il apprenne les coutumes, la culture et les sciences de l'Europe afin d'améliorer lui aussi ses propres sociétés [383]. Il traita des salles de théâtre en Angleterre et évoqua l'histoire d'un spectacle qui était inspiré par la *commedia dell'arte*. En France, il écouta un Opéra à Paris et compara les danseuses françaises et anglaises : « […] Je suis allé regarder un spectacle en trouvant les danseuses et les musiciens français plus souples et plus adroits que ceux d'Angleterre » [384]. Bref, cette source précieuse fit connaître le théâtre occidental aux Persans, surtout ceux qui habitaient en Inde à l'époque.

Comme nous l'avons déjà dit, Mirza Salehe-e Chirazi était un des premiers étudiants envoyés en Europe pour apprendre les sciences modernes. Il appréciait beaucoup la modernité européenne et critiquait le despotisme des rois en Orient. Il évoqua le théâtre occidental à travers son récit de voyage nommé *Safarnameh* où, décrivant des théâtres de Saint-Pétersbourg et de Moscou, il prit soin de préciser que

---

382 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 87.

383 *Ibid.*, p. 55.

384 *Ibid.*, p. 68.

les premiers théâtres de ces villes avaient été construits par des Français [385]. Plus tard, ses souvenirs du théâtre occidental, tirés de ses voyages en Russie et en Angleterre, le conduisirent à promouvoir auprès des courtisans et des nobles la fondation de la salle de théâtre à *Dar-ol-fonoun*, et à encourager la traduction des pièces de théâtre européennes [386].

Un autre Persan qui écrivit sur le théâtre européen dans son récit de voyage est Mirza Mostafa Afchar. Ce dernier se trouvait, avec Mirza Salehe-e Chirazi et Mirza Agha Tabrizi [387], parmi les membres de la mission officielle, partie à Saint-Pétersbourg pour demander solennellement pardon aux autorités russes après l'assassinant de l'ambassadeur Griboïedov en 1828 à Téhéran. Nous savons que les trois personnages mentionnés ci-dessus joueront plus tard un grand rôle dans l'évolution du théâtre en Perse. Lors de ce voyage, ils assistèrent à plusieurs spectacles dans les théâtres russes. D'autre part, Mirza Mostafa Afchar fut considéré comme le premier Persan utilisant le terme « Théâtre » dans ses écrits en le traduisant par le terme *Tamâcha khaneh*. Il évoqua, dans son récit de voyage, les écoles d'acteurs, en ajoutant que l'État finançait les théâtres en Russie. De plus, il dépeignit l'architecture du théâtre de Saint-Pétersbourg.

Toutefois, le voyageur dont le témoignage fut le plus décisif pour le développement du théâtre occidental fut sans doute Nasseradin Chah, quatrième roi de la dynastie des *Qâjârs*. Encouragé par son Vizir, Mirza Hossein Khan Sepahsâlâr, il fit trois voyages en Europe (1873, 1878, 1889).

> Le premier, soigneusement préparé, rompait avec un ancien tabou : voyager en pays non musulman impliquait, surtout pour un chiite, toutes sortes d'accommodements avec les règles de pureté rituelle et les interdits alimentaires ou moraux, comme le fait de manger de la nourriture préparée par un « infidèle » ou serrer la main de femmes en public, etc. Nâser od-Din Shâh était accompagné d'environ soixante-dix personnes, chacune se déplaçant avec ses domestiques, et emportait avec lui une quantité impressionnante de cadeaux.[…] [388].

---

385 *Ibid.*, p. 72.

386 *Ibid.*, p. 70.

387 *Ibid.*, p. 75.

388 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 77.

Le roi visita la Russie, la Pologne, la Prusse, la France, la Suisse, l'Italie, l'Autriche, et enfin Istanbul et le Caucase. L'effet produit par ces voyages en Europe était réciproque : autant le Chah découvrait avec plaisir la modernité européenne, autant le public européen regardait avec curiosité le roi et ses courtisans qui venaient de si loin, de l'Orient fantastique qui fait rêver. D'autant plus que le Chah engageait des médecins, des administrateurs et des professeurs, et qu'il signait des contrats de concessions pour des entreprises européennes [389]. Durant ces voyages, le Chah tenait un journal quotidien, où il décrivait attentivement ses rencontres et ses impressions. Par exemple, à son arrivée à Paris (juillet 1873), il décrivit fidèlement l'état de « la ville qui porte encore les stigmates de la Commune et de la guerre de 1870 » [390]. Alexandre Chodzko, dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre persan,* évoqua l'importance des voyages de ce roi dans l'implantation du théâtre européen en Perse.

> […] avec une suite nombreuse, il [Nasseradin Chah] alla visiter une à une toutes les grandes capitales de l'Europe, excepté Constantinople. En écrivant ces lignes, j'ai sous les yeux son *Rouznâmé* ou « Journal de Voyages », formant un volume in-folio de 217 pages lithographié à Téhéran. Les récits de Sa Majesté iranienne portent principalement sur les honneurs dont il a été l'objet à la cour de tous les souverains du monde chrétien, mais en particulier sur les représentations théâtrales auxquelles il assisté. Maintenant, les poètes persans n'ont qu'à faire substituer à leurs « téaziés » les drames profanes, comme cela se produit dans tous les pays catholiques au Moyen Âge. Ce serait peut-être l'unique avantage sérieux qu'ils auraient retiré de leurs voyages en Europe, car, jusqu'à ce jour, leur gouvernement n'a encore tenté aucune réforme digne de ce nom. […] [391]

Ainsi, en voyageant en Europe, Nasseradin Chah et les courtisans ont non seulement constaté l'essor des nouvelles sciences et des techniques modernes, mais ils aussi ont visité les théâtres où ils découvraient différentes sortes de spectacles occidentaux. Dans son premier journal, le chah se déclara fasciné par le théâtre de Moscou, et utilisa pour la première fois les termes français tels la scène, l'acte et la

---

389 *Ibid.*

390 *Ibid*.

391 CHODZKO (Al.), *Le Théâtre persan : choix de tazie*, *op. cit*., p. IX.

comédie pour définir les catégories dramaturgiques. Durant son voyage à Potsdam et à Bruxelles, il donna une description détaillée des différentes salles de théâtre et des différents spectacles, notamment l'opéra. Nasseradin Chah est le premier persan qui donna une définition de l'opéra, c'est-à-dire où « on chantait en jouant de la musique » [392]. Ensuite, pendant son séjour à Paris, il admira le théâtre que « Napoléon III a fait construire » en ajoutant que ce théâtre était « beaucoup plus beau et beaucoup plus prestigieux que les autres théâtres en Europe » [393].

Son deuxième voyage en Europe donne peu de nouveaux renseignements concernant le théâtre. Il fit ce voyage en 1878, mais son journal de voyage fut publié trois ans après en Inde [394]. Le chah y évoque les théâtres à Tiflis, à Moscou et à Saint-Pétersbourg, et enfin à Paris où il apprécia les spectacles du Palais-Royal. En tout cas, dans ce deuxième journal de voyage, pour la première fois était défini le terme « Ballet », c'est-à-dire « le spectacle où on dansait et imitait les danses sans parler » [395]. On peut en déduire qu'il appréciait plutôt l'aspect visuel de la danse que ses possibilités narratives.

Le troisième voyage de Nasseradin Chah en Europe eut lieu en 1889. Après deux ans, son récit de voyage fut publié à Téhéran. Ce séjour fut le plus fructueux parmi ses voyages en Europe, car il avait suffisamment d'expériences et d'informations concernant la culture européenne, y compris le théâtre. De plus, sa parfaite maîtrise du français l'aidait à mieux comprendre le théâtre français. Contrairement à ses premiers journaux de voyage, il donna une description détaillée des théâtres de Paris, tels le Grand Opéra et l'Odéon. C'est dans ce dernier théâtre que le Chah découvrit pour la première fois la pantomime, ce qu'il rapporta ainsi : « ces deux personnages se communiquaient et s'exprimaient avec les gestes sans se parler » [396]. Outre Paris, Nasseradin Chah visita des théâtres à Tiflis, à Saint-

---

392 NASSERADIN CHAH, *Rouznaméyé Safare Faranguestan [le Journal de voyage en Europe]*. Bombay, 1876, p. 78.

393 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 92.

394 *Ibid*., p. 93.

395 NASSERADIN CHAH, *Vaghayé Mossaferat va Siahaté dovomé Franaguestan [les Evénements du deuxième voyage du Chah en Europe]*. Bombay : la Presse de l'Etat, 1881, p. 51.

396 NASSERADIN CHAH, *Safarnameye Nasseradin Chah, Safaré sévom [Troisième voyage en Europe]*. Ed. par Saniodolleh. Téhéran, la Presse de l'État, 1891, p. 305.

Pétersbourg, à Varsovie et à Berlin. Dans cette dernière ville, il apprécia un opéra dans le Royal Opera, et il était tellement impressionné qu'il indiqua les noms des chanteuses de ce spectacle dans son récit de voyage. Il faut aussi ajouter que lors de ce dernier voyage en Europe, le roi était accompagné par son ministre, Etémad ol Saltanéh, qui traduisit *Le Médecin malgré lui* de Molière et qui fut considéré comme l'un des pionniers de la dramaturgie moderne en Perse. Nous parlerons de lui plus tard dans la dernière partie de notre étude. Bref, ce dernier récit de voyage est beaucoup plus riche en détails que les deux précédents. Néanmoins, dans tous ces voyages, le roi était plus fasciné par l'architecture théâtrale que par le contenu des spectacles. C'est pour cette raison qu'à son retour en Perse, il ordonna la construction des salles de théâtre selon le modèle occidental. Ainsi, la salle de théâtre de *Dar-ol fonoun* fut construite selon un plan français [397].

> On dit que Nasseradin Chah a été beaucoup impressionné par les théâtres en Europe lors de ces voyages. A son retour, il a chargé Mozayanodowleh, un des professeurs de l'école, de mettre en scène des pièces. C'est la première personne qui a fait sortir le théâtre persan de la forme du Tazieh [*Ta'ziéh*] et du Taghlid en montant les pièces de Molière [398].

Pour conclure, ces journaux de voyage contribuèrent au développement de la dramaturgie moderne en Perse. Le roi y admira le théâtre occidental, ce qui encouragea les auteurs persans à traduire les pièces de théâtre français. Dans la section suivante, nous allons vérifier le rôle de l'éducation dans l'évolution du théâtre persan.

---

397 OSKOUI (Mostafa), *Pajouheshi dar Tarikhe théatré Iran [Recherche sur l'histoire du théâtre en Iran]*. Téhéran : Anahita, 1991, p. 160.

398 YASSAMI (Rachid), *Adabiaté Moasser [La Littérature contemporiane]*. Téhéran : Roshanaï, 1937, p.125.

B. Le rôle de l'éducation dans le développement du théâtre à l'esprit français en Iran

La construction de l'école *Dar-ol-fonoun* commença en 1850. Cet établissement fut officiellement inauguré en décembre 1851. Comme nous l'avons déjà dit, l'école recruta des professeurs européens, comme Albert Lemaire, un Français qui avait rejoint à l'école en 1868 pour enseigner la musique militaire. Il mit aussi en scène, avec Mozayandowleh, le peintre du chah, des pièces de théâtre pour le roi. Peu à peu, la traduction de livres européens s'intensifia à *Dar-ol-fonoun*. Cela facilita la diffusion de la culture occidentale. D'autre part, sous l'ordre de Nasseradin Chah, une salle de théâtre fut construite dans cette école. Ali Asghar Hekmat situe la date de la construction de cette salle en 1876, à savoir trois ans après le premier voyage de Nasseradin Chah [399].

> Après avoir vu des pièces de théâtre en France, à son retour, Nasseradin chah a ordonné la construction d'une petite salle de théâtre […]. Le professeur du peintre, Ali Akbar Mozayandowleh, qui savait bien le français, a monté les pièces de théâtre comme le *Mariage forcé* de Molière à l'aide des farceurs de la cour comme Karim Chireyi et Esmaïl Bazaz. Le jeu était, plutôt, basé sur l'improvisation et il n'y avait pas encore un texte écrit […] [400]

Le fondateur de cette salle, Ali Akbar Mozayandowleh, avait été envoyé en France pour continuer ses études en 1859. A son retour, il enseigna le français et la peinture à l'école *Dar-ol-fonoun*. Il devint le peintre officiel du roi en 1871. En outre, il traduisit un livre de musique et rédigea un dictionnaire français-persan. La première traduction du *Médecin malgré lui* de Molière fut aussi attribuée à Mozayandowleh [401].

Nous savons que les premières pièces théâtrales montées à *Dar-ol-fonoun* étaient celles de Molière. Le dramaturge iranien, Hassan Moghadam s'exprime ainsi à ce sujet :

---

399 FARNOUD (M.), *Rapports entre l'Iran et l'Europe, op.cit.*, p. 432.

400 CHIRVANI (Hassan), cité par MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran], op. cit.*, p. 308.

401 *Ibid.*, p. 309.

> La première salle de théâtre a été construite à l'époque de Nasseradin Chah. […] cette salle n'était pas grande, mais elle était belle dans le style des théâtres européens en contenant environ trois cents spectateurs. Monsieur Mozayandowleh Naghachbachi a créé cette salle. On jouait les pièces de Molière qu'on avait traduites en persan.

Selon Hassan Moghadam et Yahya Arian Pour, la première pièce théâtrale jouée dans cette salle fut *Le Misanthrope* de Molière [402]. Pourtant, certains sont d'un avis différent. Selon Seyed Ali Nasr, c'est *Le Mariage forcé* de Molière qui fut mis en scène pour la première fois [403]. D'après Hassan Chirvani, il s'agissait plutôt du *Médecin malgré lui* [404]. Selon Masood Farnoud, c'est en l 1886 qu'a été jouée la première représentation théâtrale moderne en Perse. C'est en effet en mars 1886 que, pour la première fois, Etémad ol Saltanéh mentionne, dans son journal, le théâtre de *Dar-ol-fonoun*[405].

> Depuis quelques soirées, une salle de théâtre a été ouverte à Dar-ol Fonoun […]. Les acteurs sont tous européens et ne savent pas jouer ni parler persan. Ils répètent les phrases persanes comme un perroquet. On dit que le spectacle est très banal [406].

Ainsi nous comprenons également que les premiers comédiens à jouer sur cette scène, furent les Européens résidant en Perse. Quant aux premiers acteurs iraniens qui jouèrent des pièces modernes, ils venaient de la minorité arménienne de la Perse. En effet, à l'époque, les Persanes n'avaient pas le droit de jouer des pièces devant un public. C'est pour cette raison que les rôles des personnages féminins étaient joués, d'abord, par les garçons et plus tard par les femmes arméniennes. C. J. Wills, un voyageur anglais, évoqua ce sujet en 1886 à propos d'une représentation théâtrale à *Dar-ol-fonoun* :

---

402 *Ibid.*

403 FARNOUD (M.), *Rapports entre l'Iran et l'Europe, op.cit.*, p. 433.

404 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran], op. cit.*, p. 309.

405 FARNOUD (M.), *Rapports entre l'Iran et l'Europe, op.cit.*, p. 433.

406 ETÉMAD OL SALTANÉH, *Rooznameye Khaterat, op. cit.*, p. 417.

> Mais la plus frappante des innovations est l'introduction du théâtre. A 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'actrice l'a apprise machinalement par cœur. 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. […] [407]

Néanmoins, il faut rappeler que les femmes persanes avaient leurs propres spectacles qui se déroulaient à l'intérieur des maisons, entre femmes, sur invitations, ou lors de fêtes de mariages et dans bien d'autres occasions. Concernant les rôles des Arméniens dans le développement du théâtre persan moderne, Abbas Milani explique ceci :

> Modern theater in Iran was, in its early stage, dominated by Armenians. The first truly modern production was apparently staged in 1889 by Armenians for Armenians, in the city of Jolfa – an Armenian haven in the heart the great city of Isfahan [408].

Retournons à la salle de théâtre de *Dar-ol-fonoun*. Cette salle fut fermée en 1891 sous la pression des religieux fanatiques. Pourtant, nous supposons qu'on y organisait de temps en temps des spectacles, du moins pour la famille royale, d'autant plus qu'Etémad ol Saltanéh évoqua fréquemment, dans son journal, la présence du roi dans le théâtre de *Dar-ol-fonoun* [409]. Ainsi, on joua différentes pièces de Molière dans cette salle : *Le Misanthrope (Gozaréché Mardom-Goriz), Le Médecin malgré lui (Tabibé Ejbari), Georges Dandin (Arousse va Damad), Le Mariage forcé (Arousié Djenabé Mirza)* et *L'Etourdi (Guiji)* [410].

Molière, comme représentant de la culture française, est le seul auteur européen dont les œuvres furent adaptées et jouées en Perse au XIXe siècle. Ce mouvement

---

407 C. J. Wills, cité par FARNOUD (M.), *Rapports entre l'Iran et l'Europe, op.cit.*, p. 434.

408 MILANI (Abbas), *Eminent Persians*. New York : Syracuse University Press, 2008, p. 1008.

409 *Ibid.*, p. 434.

410 ARIAN POUR (Y.), *Az Saba ta Nima [De Saba à Nima]*, vol. 1, *op.cit.*, p. 341.

d'adaptation commença à *Dar-ol-fonoun*, mais peu à peu, jouer Molière devint très à la mode dans différentes écoles modernes persanes.

> De tout temps, Molière avait une grande place dans les écoles, pendant les fêtes de fermeture annuelle scolaire ou l'anniversaire de l'école. Parmi les écoles qui représentaient des pièces françaises, en particulier les pièces de Molière, les écoles de l'Alliance Israëlite avaient une grande activité. En 1910, à l'occasion du cinquantenaire de la fondation de l'Alliance Israëlite, l'école d'Hamadan organisa une manifestation où tous les notables de la ville et les Européens en particulier, habitant à Hamadan, furent invités. La fête se termina par la pièce de Molière «Le Médecin malgré lui ». Voici un passage du rapport du directeur de l'école : *[…] la fête s'est terminée par la représentation du « Médecin malgré lui » traduit en persan par nos anciens élèves et joué par eux avec beaucoup d'entrain. Les spectateurs qui, pour la plupart assistaient pour la première fois à une représentation théâtrale ont beaucoup apprécié cette pièce.*
>
> Voici une autre communication de Monsieur Habibi, directeur de l'école d'Hamadan :
>
> *Le vendredi 17 novembre 1911, lors de l'inauguration des locaux scolaires de l'Alliance, au milieu d'une foule considérable, quelques enfants ont lu et récité des poésies en français. Durant le programme, les écoliers interprétèrent avec beaucoup de brio et d'entrain quelques scènes de « l'Avare ».*
>
> […] de longue date les missionnaires catholiques, en particulier les Lazaristes, déployèrent leur activité à l'expansion de la culture française en Iran. […]. Chaque fin d'année, lors des distributions des prix, des manifestations culturelles ont lieu dans les écoles, en présence des personnalités locales, des ministres, de l'ambassadeur de France et d'un public nombreux et intéressé. En cette occasion, les élèves de ces établissements présentent des pièces de Molière, en texte original, et ces spectacles ont lieu avec costumes et décors du siècle [411].

---

[411] NEMAN (E.), *Molière et le théâtre moderne en Iran*, mémoire, Université Paris III, 1955, pp. 28-32.

Comme nous le voyons, les pièces de Molière furent mises en scène notamment dans les écoles françaises en Perse. De plus, nous savons que les pièces de Molière furent régulièrement jouées, lors de la Révolution constitutionnelle, dans différents établissements d'enseignement moderne, surtout dans les écoles de Tabriz où les mouvements réformistes avaient quelque ancienneté grâce au voisinage avec la Turquie. En effet, Molière, considéré surtout comme un critique social, apparaissait comme un critique politique en Iran [412].

Par ailleurs, son influence culturelle en général, et littéraire en particulier, ne saurait être minimisée :

> le théâtre jouera un rôle de tout premier plan dans la diffusion de la culture française en Iran et dans l'évolution de la littérature persane moderne. Genre sans précédent dans le système traditionnel, il ouvre une large brèche dans la théorie classique. L'introduction de ce nouveau langage et de ces nouvelles formes entraîne une série d'interférences intrasystémiques. Le genre romanesque, encore embryonnaire, ne restera pas étranger au développement du genre dramatique [413].

Ainsi, nous pouvons dire que grâce à l'introduction du genre théâtral à travers des œuvres de Molière, le roman persan moderne a aussi vu le jour. Étant donné l'importance du genre dramatique dans l'évolution culturelle, politique et littéraire de la Perse, nous envisageons, dans les parties suivantes, de présenter et d'étudier respectivement les hommes de théâtre et les traducteurs persans considérés comme les disciples de Molière en Perse. Tous ces écrivains engagés ont joué un grand rôle dans l'implantation du théâtre moliéresque en Perse. Les dramaturges comme Akhound Zadeh, Mirza Agha Tabrizi, auxquels on peut ajouter des traducteurs comme Mirza Habib Esfahani, Etémad ol Saltanéh et Taher Mirza, sont tous liés au mouvement des réformes politiques, « c'est-à-dire cet ensemble complexe de

---

412 SHAMSI BIDROUNI (T.), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935), op. cit.*, p. 67.

413 BALAY (Ch.), *La Genèse du roman persan moderne, op. cit.*, p. 44.

tendances différentes mais convergentes qui aboutirent à la déstabilisation du pouvoir des Qâjâr et à l'avènement d'un régime constitutionnel » [414].

[414] *Ibid.*, p. 47.

TROISIEME PARTIE :
L'INFLUENCE FRANÇAISE SUR LES PIONNIERS DU THEATRE PERSAN MODERNE

CHAPITRE 1. AKHOUND ZADEH, LE PRECURSEUR DE LA DRAMATURGIE MODERNE EN PERSE

A. Présentation du corpus

L'objet de ce chapitre est de tenter de présenter la pensée, les œuvres et les pièces de théâtre de Mirza Fath Ali Akhound Zadeh, pionnier du théâtre persan moderne. En Orient, et dans les pays musulmans, on le considère comme « le Molière oriental » [415]. Il faut préciser également qu'il fut le premier critique de la littérature et plus particulièrement de la dramaturgie en Iran [416]. En outre, il fut considéré comme un intellectuel réformiste et progressiste dans les pays musulmans. Ses écrits sont représentatifs d'une conception élargie de la critique, associant le renouvellement esthétique et la réforme sociale. Les idées politiques et sociales de ce philosophe eurent un grand retentissement en Perse dans le mouvement constitutionnaliste [417], car « au confluent de plusieurs cultures et de plusieurs nationalités, il a été un de ces ferments actifs de la pensée iranienne au XIXe siècle » [418]. Ainsi, nous allons étudier sa vie, ses pensées et ses œuvres pour mieux discerner le lien qui existe entre Akhound Zadeh et les idées modernes venant de l'Occident, notamment de la France. Nous allons également voir comment le théâtre français a influencé sa dramaturgie.

Certes, la fortune des idées politiques et sociales d'Akhound Zadeh fut considérable dans le développement des idées démocratiques en Iran. Néanmoins, cet intellectuel reste méconnu et peu étudié en Iran, tant en Orient qu' en Occident. Nous savons qu'à la fin du XIXe siècle, quelques-unes de ses pièces ont été publiées en Europe. En France, il fut considéré surtout comme le dramaturge qui a introduit le théâtre occidental en Perse. Les orientalistes français comme Charles Barbier de Meynard, Adolphe Thalasso et Alphonse Cillière ont d'ailleurs été les premiers à

---

415 BRANDS (H. W.), « Akhund-zada », *art. cit.*, p. 342.

416 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran], op. cit.*, p. 309.

417 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane, op. cit.*, p. 22.

418 *Ibid.*, p. 20

traduire ses pièces de théâtre. Il y a développé ses idées réformistes inspirant les élites et les intellectuels persans qui envisageaient le théâtre à l'occidentale comme un nouveau langage, propre à développer l'intelligence politique de la société, et à lutter ainsi contre le despotisme du roi et l'ignorance du peuple. Ses œuvres constituent en effet, une violente satire du gouvernement arbitraire de la Perse, ainsi que de sa situation catastrophique, tant sur le plan socio-économique que politique. Il défendait des idées réformistes favorables à l'abolition du pouvoir royal absolu, à l'instauration d'un régime constitutionnel et parlementaire, ainsi qu'à la séparation de l'Église et de l'État.

Akound Zadeh a aussi écrit un traité épistolaire intitulé *Correspondances (Maktoubat)* sous l'influence des *Lettres persanes* de Montesquieu [419]. Les critiques d'Akhound Zadeh y étaient si virulentes que dans un premier temps, il n'a pas osé le signer de son nom et a multiplié les recommandations de prudence auprès des intellectuels iraniens. Quoique'origine iranienne, Akhound Zadeh vivait dans le Caucase, à Tiflis, là où la culture théâtrale était influencée par le théâtre classique français. Il était toutefois en correspondance régulière avec tous les intellectuels libéraux à l'intérieur comme à l'extérieur de la Perse.

> Axund-zâde [Akhound Zadeh] correspondit avec les membres les plus à l'avant-garde de l'élite intellectuelle iranienne de ce temps […] les uns vivant au péril de leur vie leurs engagements politiques, d'autres subissant l'exil, tous convaincus que l'Iran devait sortir de l'impasse où des siècles d'immobilisme l'avaient jeté et que ce réveil salutaire ne s'obtiendrait qu'en ouvrant le pays à l'Europe […] [420].

Ainsi, parmi tous les penseurs persans de l'époque, cet écrivain, à la fois philosophe et dramaturge, tient une place à part, car par le biais de ses œuvres, et notamment ses comédies, il a joué un rôle important dans l'éveil des peuples d'Iran, d'Azerbaïdjan et de l'Empire ottoman de cette époque :

> [...] J'ai rédigé des livres, mais le plus célèbre et le plus intéressant est au sujet de la dramaturgie, c'est-à-dire du théâtre. Le but de ce livre est la moralisation [...] Parmi les Musulmans, personne ne

419 NATEGH (Homa), « L'image des Français en Perse », *art. cit.*, n.p.

420 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 22.

connaît cet art et je suis fondateur de ce genre dans le monde de l'islam [421].

Akhound Zadeh croyait que le théâtre à l'occidentale, qui critiquait ouvertement les défauts des êtres humains, et qui permettait ainsi une une réforme morale de la société, était la cause du progrès dans les pays européens. Il admirait les philosophes et les hommes d'État en Europe, favorables à sa diffusion. Il pensait que les travers des êtres humains ne pouvaient être corrigés ou éliminés que par le rire et la satire : « ces écrivains ont rédigé des comédies qui ont été mises en scène dans des édifices appelés théâtres. Cet art a permis d'éduquer et réformer les mœurs et l'esprit des gens […] » [422].

Pour comprendre les pensées d'Akhound Zadeh, il nous paraît indispensable d'étudier brièvement sa vie et son parcours, qui se concluent par la rédaction de comédies et de bien d'autres œuvres novatrices dans la littérature persane.

B. Les raisons d'une influence européenne : la vie d'Akhound Zadeh

Mirza Fath Ali Akhound Zadeh, le père de la dramaturgie moderne de l'Orient, est né en 1812 à Nokha, région du Caucase, qui appartenait à cette époque au territoire persan. Il insiste dans ses écrits sur son origine iranienne ; on le considère d'ailleurs comme le précurseur des courants nationalistes iraniens [423]. Il dit lui-même, le 29 juin 1871 dans une lettre adressée à « Manekdji », chef des zoroastriens de la Perse :

---

421 ADAMIAT (Fereidoun), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh]*, Téhéran : Kharazmi, 1970, p. 59. Voir également AKHOUND ZADEH (Mirza Fathali), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel Alphabet et les écrits]*. Téhéran : Kharazmi, 1970, p. 105.

422 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat.* Traduit du turc en persan par M.G. Gharatchédaghi. Téhéran : Kharazrni, 1977, p. 10.

423 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 128-130. Voir également : ADAMIAT (F.), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh]*, *op.cit*., p. 48.

> Mon grand souhait est que les Persans sachent que nous sommes les fils de la Perse et que notre patrie est l'Iran. La dignité, la noblesse et l'honnêteté nous demandent d'insister sur notre appartenance à la terre de la patrie. Je ne suis pas pour les étrangers qui ont envahi notre patrie. Bien qu'apparemment turc, je suis en vérité persan. Mon aïeul Hadj Ahmad est venu de Rasht pour habiter en Azerbaïdjan iranien ; mon père, Mirza Taghi et moi-même, nous sommes nés et avons été élevés en Azerbaïdjan iranien. […] [424].

Son nationalisme était si fort qu'il préférait un gouvernement despotique iranien venant de la patrie, plutôt qu'une domination ou d'une colonisation par des puissances étrangères. « Dans le monde entier, on sait ce qu'ont fait les Anglais avec les Indiens. Que Dieu fasse qu'on ne tombe pas dans les mains des étrangers » [425].

Concernant son enfance, on sait que la famille d'Akhound Zadeh vivait à Tabriz. Mais le père de Fath Ali avait une autre femme, et les deux épouses ne s'entendaient pas entre elles. Ainsi, sa mère quitta son époux. Akhound Zadeh a raconté lui-même sa vie :

> Après quatre ans, ma mère n'a pas réussi à s'entendre avec l'autre femme de mon père, qui était de Khamene [aujourd'hui Tabriz en Iran]. Elle a demandé à mon père de nous envoyer, ma mère et moi, chez l'oncle de ma mère qui vivait à Méchkine près d'Ardebil. Mon père a accepté sa demande. A partir de cette date, j'ai quitté mon père et j'ai été élevé chez l'oncle de ma mère [426].

Ce dernier, Akhound Haji Ali Asghar, un homme cultivé qui s'intéressait à la littérature et aux sciences, exerça une grande influence sur son petit-neveu : « si bien que Mirzâ Fath Ali, qui vécut en sa compagnie jusqu'à l'âge de treize ans, dans les tribus Qarâ Dâq (installées dans la région d'Hourand, près d'Ardabil) prit le nom

---

424 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits], op. cit.*, p. 249-250.

425 ADAMIAT (F.), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh], op.cit.*, p. 116-117.

426 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits], op. cit.*, p. 349.

d'Axund-zâde [Akhound Zadeh] » [427]. Il prit en charge l'éducation du jeune Fath Ali en lui enseignant d'abord le Coran, ensuite les livres persans et arabes. En 1825, il envoya Akhound Zadeh à Ganje pour continuer ses études. Puis, à la suite des guerres irano-russes, Akhound Zadeh s'installa à Nokha avec son oncle. Ce dernier, très engagé dans l'éducation de son neveu, reprit son enseignement des des langues arabes et persanes. Dès lors, le jeune Fath Ali put les parler parfaitement. En 1832, son oncle partit faire le pèlerinage de la Mecque, et pour s'assurer que son neveu aurait une bonne éducation en son absence, il le confia à Molla Hossein, étant maître en philosophie islamique afin qu'il étudie aussi la théologie, la philosophie et les sciences islamiques et puisse devenir religieux. Mais il rencontra à Ganje le poète Mirza Chafie : « Ce théologien, […], excellent calligraphe et mystique, est aussi un savant aux idées libérales souvent hostiles aux mollas » [428]. Ce dernier l'encouragea à renoncer à la théologie. Cette rencontre produisit une révolution dans les croyances d'Akhound Zadeh [429]. Il écrit à ce sujet :

> Jusqu'à ce jour, je ne savais rien d'autre que lire le persan et l'arabe, et je n'étais pas au courant de ce qui se passait dans le monde. Mon père adoptif [l'oncle d'Akhound Zadeh] voulait que je finisse mes études d'arabe pour revêtir l'habit religieux. Mais il s'est passé un autre événement décisif qui a changé le cours prévu des choses […] Jusqu'au retour de mon père adoptif du pèlerinage de la Mecque, Mirza Chafi m'a appris le mysticisme, et a ainsi enlevé le voile qui me bouchait la vue. Ainsi, j'ai changé le chemin de ma vie [430].

Akhound Zadeh, subissant profondément l'influence de ce théologien, opéra en lui-même une conversion intellectuelle profonde. Un poète put écrire plus tard à propos d'Akhound Zadeh :

---

427 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 21.

428 *Ibid.*, p. 22.

429 *Ibid*.

430 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits]*, *op. cit.*, p. 350.

> Enfant, il était déjà un adulte. […] Il avait un esprit critique, sérieux et rationnel. Très vite, son âme s'est libérée ; j'attendais de lui de grandes choses [431].

En 1833, Akhound Zadeh suivit pendant une année les cours de langue russe, puis il rejoignit Tbilissi, la capitale du Caucase en 1834. Recommandé par son père adoptif, il se présenta à Baki-Khan [432], écrivain célèbre qui travaillait comme interprète auprès du gouvernement russe dans cette région. Christophe Balaÿ a dit à propos de cette rencontre :

> Après un bref apprentissage du russe, il se rend à Tiflis [Tbilissi] où il fait la connaissance d'un esprit brillant, Beki Xân [Baki-Khan] (1794-1846), « pionnier de la nouvelle pensée occidentale au Caucase », humaniste et homme de sciences, traducteur du russe qui l'introduit dans les milieux littéraires de Tiflis et dans les sphères de l'administration [433].

Ensuite, un général russe, nommé Rosine, présenta Akhound Zadeh au bureau des affaires intérieures de l'État de Caucase, dirigé par les officiers russes. Il commença à y travailler comme assistant-interprète de langues orientales (l'arabe, le persan, le turc) et poursuivit sa carrière comme traducteur-interprète dans différentes équipes diplomatiques, au service de l'État russe, jusqu'à la fin de sa vie en 1878. Il fut également professeur de turc dans une école russe à Tbilissi. Pourtant, il n'apprécia jamais le despotisme et la répression de l'État russe qui limitaient la liberté d'expression des intellectuels. Ainsi, Adamiat dit qu'il détestait l'État russe [434].

Son séjour à Tbilissi l'aida beaucoup dans son évolution intellectuelle, car, à cette époque, Tbilissi n'était pas seulement le centre politique de la Russie au Caucase, mais aussi un important foyer politique, littéraire et culturel réformateur. Les écoles modernes, la presse, les journaux et les théâtres y étaient répandus. Akhound Zadeh y fréquentait la mouvance franc-maçonnique. De même, les

---

431 ADAMIAT (F.), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh], op.cit.*, p. 13.

432 *Ibid.*, p. 15.

433 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane, op. cit.*, p. 22.

434 ADAMIAT (F.), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh], op.cit.*, p. 27.

écrivains, les libéraux et les révolutionnaires russes en exil, qui luttaient contre le despotisme des tsars, étaient tous réunis dans cette ville. En outre, Akhound Zadeh était fasciné par la riche tradition théâtrale qu'il découvrait. Il regardait souvent les spectacles, et surtout les pièces de Molière et de Shakespeare [435] :

> […] Akhundov [Akhound Zadeh] suivit avec une grande curiosité toutes les représentations théâtrales données chez les princes géorgiens. Les pièces des grands auteurs d'Europe occidentale et de Russie (Molière, Griboedov, etc.) suscitèrent en lui un grand amour du théâtre et l'idée lui vint de fonder un art dramatique national [436].

Il lisait également les comédies de Molière et le nomma « le grand maître de la dramaturgie » [437]. De plus, il subit l'influence de certains penseurs occidentaux, notamment celle des écrivains et des philosophes français :

> Akhoundov faisait grand cas de la culture française. Il lisait avec passion les œuvres des grands philosophes du XVIIIe qu'il cite souvent dans son traité philosophique. En 1874, il envoya son fils unique, Rachid, achever ses études supérieures de français à l'université de Bruxelles [438].

Ainsi, il s'intéressait aux penseurs et philosophes comme Voltaire, Rousseau et Montesquieu. Il citait souvent ces écrivains dans ses livres et dans ses articles. La Renaissance, la réforme sociale et politique de la révolution française et la philosophie du siècle des Lumières [439] influencèrent considérablement les pensées d'Akhound Zadeh.

---

435 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 135.

436 AKHUNDOV (Mirza Fath-Ali) [AKHOUND ZADEH (M.F.A)], *Comédies.* Traduit de l'azerbaïdjanais par Louis Bazin. Paris : Gallimard, 1967, p. 12.

437 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 134.

438 AKHUNDOV (M. F.-A.) [Akhound Zadeh], *Comédies, op.cit.*, p. 12.

439 ADAMIAT (F.), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh], op.cit.*, p. 20.

> A Tiflis [Tbilissi], Axund-zade [Akhound Zadeh] acquiert une connaissance étendue de l'Europe littéraire et philosophique. Il lit surtout les Français : Molière, Voltaire, Rousseau, Mirabeau, Montesquieu, Renan, Sue et Dumas ; il lit aussi Shakespeare et les Russes, bien sûr : Pouchkine, Gogol, Lermontov, Tolstoï, etc.
>
> Parmi les Russes de Tiflis, Axund-zade subit l'influence réformatrice napoléonienne (système constitutionnel et code légal).
>
> A Tiflis, enfin, Axund-zade fréquente les milieux musulmans progressistes du Caucase […] [440]

Nous pouvons voir ainsi l'influence de la culture et de la littérature françaises sur cet écrivain persan. Mentionnons également une lettre destinée à Mirza Yousef Khan :

> En France, les philosophes et les érudits comme Voltaire, Rousseau, Montesquieu et Mirbeau ont soutenu le peuple par leurs écrits pour qu'il s'élève contre les tyrans afin d'atteindre leurs droits. Ainsi, les philosophes français ont fait connaître leurs pensées au peuple. Lorsque l'esprit du peuple a été éclairici par les écrits de ces savants, le peuple s'est mis à lutter contre les tyrans et enfin on les a renversés. Ensuite, il a créé de nouvelles lois qui puissent protéger leurs droits, leur liberté et leur bien-être [441].

En outre, les revues et les journaux littéraires, sociaux et philosophiques de la Russie, édités et publiés par les écrivains progressistes et les intellectuels russes, tenaient un grand rôle dans l'évolution des pensées d'Akhound Zadeh. Parmi ces journaux, nous pouvons donner quelques exemples : *Le Contemporain, Les Notes patriotiques, Télescope, Le Spectateur Moscovite, Les Nouvelles de Tiflis.* Outre ces journaux, il lisait les œuvres des critiques littéraires etsociales russes comme celles de V. Belinsky, N. Dobrolyubof et A. Herzen, ainsi que les œuvres des poètes et des romanciers russes comme Tolstoï, Pouchkine, Gogol, Lermontov, Marlinsky. Bref, Tbilissi représentait pour le jeune Akhound Zadeh une chance inattendue :

> Axund-zâde y rencontra notamment les membres du groupe décabriste échappés aux exécutions de 1825 : Lermontov, Pouchkine, Griboïedov […],

---

440 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane, op. cit.*, p. 22.

441 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits], op. cit.*, p. 217.

Marlinski le romancier, le comte Kachinski (1806-1861), le géographe et le poète Odoyavski […] [442].

Enfin, l'évolution intellectuelle d'Akhound Zadeh fut complétée par la fréquentation des milieux musulmans réformateurs à Tbilissi [443]. Il était en effet préoccupé par l'évolution sociale et intellectuelle du monde musulman, notamment de la Perse. Car, comme nous l'avons déjà mentionné, il considérait toujours la Perse comme sa patrie ; dans ses écrits, il ne prêchait pas autre chose que cet amour pour la Perse antique en critiquant fortement les Arabes aussi bien que les nomades sauvages qui avaient renversé la civilisation persane prestigieuse. Selon Malek Pour, « il n'était pas complètement occidentalisé à la manière de la plupart des écrivains de son époque […] nous pouvons trouver des traces évidentes d'un fort nationalisme iranien dans ses œuvres » [444]. Il croyait que la seule voie pour faire progresser la Perse était l'éducation et la diffusion des connaissances [445]. Pourtant, Akhound Zadeh critiquait également le progrès industriel des pays occidentaux, inondés par les objets manufacturés, car, d'après lui, ces pays n'avaient pas conscience que ce développement pouvait aussi bien produire la faillite des capitaux qu'ignorer les besoins moraux des êtres humains.

Nous pouvons dire que les années de son séjour à Tbilissi (1834-1850), furent des années où se formèrent ses talents et ses pensées littéraires, sociales, philosophiques et politiques, puisqu'alors il écrivit ses pièces de théâtre. Capitale de l'ancienne Géorgie (statut que la ville a retrouvé aujourd'hui), cette ville était devenue au XIXe siècle le centre économique et culturel de la Transcaucasie ; elle était fréquentée par des hommes d'affaires, des voyageurs, des savants, des écrivains et des hommes politiques venus de toutes les parties du monde. Rappelons que c'est à Tbilissi qu'il a découvert les œuvres des écrivains russes comme Gogol et Dostoïevski et qu'il traduisit du russe vers le turc l'œuvre théâtrale de Molière ; c'est là encore qu'il fit ample connaissance avec le théâtre et avec de grands auteurs dramaturgiques français et anglais. Malek Pour écrit à ce propos :

---

442 BALAY (Ch.) et CUYPERS (M.), *Aux sources de la nouvelle persane*, *op. cit.*, p. 22.

443 *Ibid.*

444 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 130.

445 ADAMIAT (F.), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh]*, *op.cit.*, p. 24.

> Outre les auteurs russes, Akhound Zadeh connaissait aussi des écrivains occidentaux. Non seulement il avait lu la traduction des œuvres de Molière et de Shakespeare, mais il avait aussi vu les représentations de ces pièces au théâtre de Tiflis [Tbilissi]. Surtout, il considèrait Molière et Shakespeare comme les grands maîtres de la dramaturgie. Mais la connaissance d'Akhound Zadeh ne se limitait pas justement à la lecture des œuvres des auteurs russes et occidentaux. Il a aussi connu le théâtre par le biais de la scène ; il a également traduit quelques pièces de Gogol et de Molière et les a montées ; ainsi ce dramaturge iranien, en plus de sa connaissance théorique de la dramaturgie, était aussi metteur en scène[446].

De même, Louis Bazin dit à propos de l'influence de Molière sur la dramaturgie d'Akhound Zadeh :

> La découverte, à Tiflis, du théâtre européen marqua profondément son esprit. Il subit d'emblée le charme de Molière, dont l'ironie, le scepticisme et le non-conformisme correspondaient si bien à son propre tempérament. Et, bientôt, une idée s'imposa à lui : il allait, lui aussi, écrire des comédies en prose courante, où il peindrait les mœurs de sa propre société […] en s'efforçant de trouver le ton vrai du dialogue vivant. Inspiré par l'exemple du théâtre occidental et spécialement de Molière, il n'allait pas s'en faire, comme d'autres écrivains orientaux du XIXe siècle, le simple adaptateur, ni même l'imitateur au sens propre du terme.[447]

Akhound Zadeh commença sa carrière littéraire d'abord par des poésies, peu après 1830. Avant qu'il ne compose des pièces de théâtre, il récitait des vers en persan et en turc. Les plus célèbres de ces poésies sont intitulées *Poème persan sur la mort de Pouchkine* et *Poème sur la réforme de l'alphabet persan.* Concernant le premier poème, nous savons que, de tous les écrivains russes, celui qu'Akhound Zadeh appréciait le plus, était Pouchkine. « La nouvelle de la mort tragique du grand poète russe au cours de son duel avec Dantes, parvenue jusqu'aux confins de la

---

446 *Ibid.*, p. 134.

447 AKHUNDOV (M. F.-A.), *Comédies, op.cit.*, p. 37.

Russie, bouleversa le jeune poète […] » [448]. En somme, ces poésies expriment sous une forme littéraire des idées progressistes de l'époque. Pourtant, nous ne pouvons pas considérer la poésie comme l'activité littéraire essentielle d'Akhound Zadeh. Elle occupe peu de place dans sa carrière littéraire. Il cherchait une forme d'expression qui pouvait montrer les vices des êtres humains et les défauts des sociétés orientales, fustiger la corruption, la superstition, bref le malheur des peuples musulmans. Cette forme, il l'a trouvée en rédigeant des pièces de théâtre comiques. Nous allons analyser sa carrière littéraire dans la section suivante.

C. La carrière littéraire d'Akhound Zadeh : un dramaturge sans frontières

Comme nous venons de le dire, la carrière littéraire d'Akhound Zadeh commença notamment par la rédaction des pièces de théâtre. Il écrivit six pièces et un roman dans la période 1850-57 ; bien qu'il fût Persan, il écrivait toujours en turc d'Azerbaïdjan, sous l'influence de son entourage turc. Il publia ses pièces de théâtre, d'abord dans le journal *Caucase* ; ensuite il les réunit en un seul recueil sous le titre de *Tamcilat*, qu'il publia à Tbilissi. Elles y furent aussi mises en scène[449]. Plus tard, il traduisit ses pièces de théâtre en russe, puis en persan avec l'aide de Mirza Djafar Gharatché Daghi. La traduction russe de ses pièces de théâtre fut bien reçue en Russie. C'est à la suite de leur représentation dans les théâtres de Moscou et de Saint-Pétersbourg qu'il devint très célèbre [450] et que ses pièces furent traduites en français, en allemand, en anglais et dans bien d'autres langues, ce qui lui valut le surnom de « Molière oriental ». Sa première pièce de théâtre, intitulée *L'Alchimiste Ebrahim Khalil*, fut écrite en 1850 ; puis vint *Monsieur Jourdan, l'herboriste français et le Sorcier Mast Ali Chah* en 1851, *Le Ministre du Khan de Lankaran* en 1851, *L'Ours et le voleur* en 1852, *L'Avare* en 1853, *Les Avocats* en 1856. Dans la préface du recueil où il réunit toutes ces comédies, Akhound Zadeh exprime ses conceptions et ses opinions à propos de la technique et de l'art du théâtre.

---

448 AKHUNDOV (M. F.-A.), *Comédies, op.cit.*, p. 11.

449 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits], op. cit.*, p. 353.

450 ADAMIAT (F.), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh], op.cit.*, p. 41.

Par ailleurs, il rédigea un conte nommé *Astres trompés ou L'histoire du Roi Joseph* en 1857. Ce dernier était un pamphlet contre le despotisme du chah, les courtisans, son entourage d'astrologues et certains religieux.

Après avoir terminé ses comédies et son conte, il se consacra à l'élaboration du *Nouvel alphabet* en 1857. Jusqu'à la fin de sa vie, Akhound Zadeh soutint l'idée qu'il fallait changer l'écriture arabe dans les pays orientaux, notamment en Perse. L'idée de cette modification, pour Akhound Zadeh, résultait de la confrontation de deux civilisations : celle de l'Occident moderne et celle de l'Orient traditionnel. Malgré ses efforts, il n'eut pas de succès concernant le changement de l'alphabet arabe en Perse, car ni les hommes d'État ni les religieux ne l'aidèrent à propager ses idées.

En outre, Akhound Zadeh s'engage dans l'écriture d'essais et d'articles politiques, philosophiques et historiques, traitant des principaux problèmes de l'époque. Il écrivit aussi des critiques littéraires, comme l'essai intitulé *Critique de l'œuvre théâtrale de Mirza Agha Tabrizi* en 1871. Cette œuvre était consacrée au premier auteur dramatique en langue persane, Mirza Agha Tabrizi, mais nous la considérons aussi comme le premier essai écrit sur le théâtre persan moderne [451]. Il se propose d'y expliquer les structures du théâtre classique, de la poésie grecque et du Moyen Âge européen. Pour notre présente étude, cette référence est centrale dans le travail que nous faisons, c'est pourquoi, nous l'aborderons à nouveau ultérieurement. Nous désirons à présent étudier les comédies d'Akhound Zadeh.

1. La mise en scène des pièces d'Akhound Zadeh.

Sur la mise en scène de ses pièces, nous n'avons pas beaucoup d'informations. Néanmoins, nous savons que la comédie nommée *Monsieur Jourdan, l'herboriste français et le Sorcier Mast Ali Chah* fut mise en scène et jouée dans un salon littéraire privé de Saint-Pétersbourg. Ensuite, *L'Ours et le voleur* fut montée au théâtre russe de Tbilissi. Grâce au grand succès de cette pièce, la comédie intitulée *Le Ministre du Khan de Lankaran* fut interprétée dans la même ville.

Les pièces d'Akhound Zadeh furent mises en scène en turc à partir de 1870. C'est à cette date que fut montée, pour la première fois, la pièce intitulée *L'Avare* en

[451] MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 134.

langue turque par une troupe de comédiens amateurs devant un public azerbaïdjanais. *Le Ministre du Khan de Lankaran* fut jouée en 1873 dans la grande salle du théâtre du Bakou, *L'Avare* fut montée, et rencontra fit grand bruit dans la presse de la région. Par conséquent, les pièces d'Akhound Zadeh furent jouées régulièrement dans le Caucase, en Arménie et en Géorgie, où elles furent mises en scène tant en russe qu'en turc. En outre, certaines d'entre elles furent jouées à Nokha, dans la ville où il avait passé son enfance. Louis Bazin a dit ceci au sujet de la mise en scène des comédies d'Akhound Zadeh :

> Il n'existait pas encore, à cette époque, de troupe théâtrale azerbaïdjanaise, ou parlant l'azerbaïdjanais : la tradition musulmane résistait à une telle innovation. Les acteurs, à Tiflis [Tbilissi] même, n'étaient pas recrutés parmi les musulmans, mais surtout parmi les Arméniens et les Russes. Il n'était donc pas possible, pour le moment, de faire jouer ces pièces dans leur version originale. Mais les traductions russes données par la revue *Kavkaz [le Caucase]* étaient appréciées jusque dans la capitale de l'Empire : c'est, en effet, à Saint Pétersbourg, en 1851, que fut jouée pour la première fois (en russe) une comédie d'Akhundov, en l'occurrence, *Monsieur Jordan*, avec, d'ailleurs, un franc succès […] Entre 1852 et 1853, Akhundov écrivit encore deux comédies. La première *L'Ours gendarme* […] fut, dès 1852, publiée en traduction russe par la revue *Kavkaz*, et même jouée, en russe, au théâtre de Tiflis, qui donna également *Le Vizir de Lenkèran* en russe. […] Ce n'est qu'en 1873, cinq ans avant la mort de l'auteur, qu'une partie de son œuvre fut enfin portée à la scène en version originale, à Bakou, par une troupe de jeunes amateurs azerbaïdjanais, qui joua *le Vizir de Lenkèran*, puis *l'Avare*. Ces deux pièces furent reprises, dans des conditions analogues, dans la petite ville de Khouba, en 1875. […] Après la mort d'Akhundov, survenue en 1878, les deux mêmes pièces furent jouées dans sa ville natale de Noukhou en 1879 […] c'est seulement à partir de 1886 que ses comédies seront jouées à Tiflis en version originale. Après cette date,

> elles seront souvent reprises (et jusqu'à nos jours) à Tiflis, à Bakou, et ailleurs, en diverses langues […] [452].

La réputation de ses pièces ne se limitait pas aux frontières de la Russie. Elles furent également traduites en Perse, et eurent un bon écho parmi les intellectuels persans. Nous l'évoquerons en détail ultérieurement. Comme nous l'avons déjà mentionné, ses pièces furent aussi traduites en Occident. Akhound Zadeh l'affirme dans une lettre adressée au gouverneur turc en 1863 :

> La traduction de mes pièces de théâtre en langue russe a été réalisée aussi bien en Russie qu'en Europe. De nombreux articles favorables ont été écrits et publiés pour honorer mon travail. Ils me sont parvenus à Tiflis. Parmi tous ces articles, deux qui admiraient mon travail sont venus de Saint-Pétersbourg et de Prusse [453].

Sa réputation parmi les Européens est également évoquée dans une autre lettre destinée à un Persan nommé Mohammad Ali Mirza Kazem Beik, en 1858 : « […] Jusqu'à ce jour, j'ai écrit quelques pièces selon un modèle européen […] Les Russes et les Européens me connaissent » [454]. De plus, Majid Rezvani précise dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre et la danse en Iran* :

> Nous avons eu l'immortel dramaturge Mirza Feteli Akhound Zadé[Zadeh], dont les œuvres obtinrent un éclatant succès. Plusieurs de ses ouvrages sont connus en Europe et ont été traduits en plusieurs langues, entre autre « Le Vizir de Lenkoran » qui obtint un vif succès

---

452 AKHUNDOV (M. F.-A.), *Comédies, op.cit.*, p. 38-39. (Il convient de rappeler qu'Akhound Zadeh signait toujours de nom persan *Akhound Zadeh*, mais les écrivains azerbaïdjanais préfèraient modifier son nom selon une prononciation turque du Caucase. Akhound Zadeh écrivit lui-même une attestation signée par lui et par plusieurs personnes pour confirmer son origine persane. Il insista toujours sur son identité iranienne ; voir : AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits], op. cit.*, p. 356-359).

453 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits], op. cit.*, p. 76.

454 *Ibid.*, p. 66.

> lors de sa première représentation à Paris en 1900, chez Madame Dieulafoy.[455]

Cette citation nous apprend donc que ses pièces furent même jouées en Occident, en France.

En ce qui concerne la mise en scène des pièces d'Akhound Zadeh dans la région du Caucase, il faut souligner que même si le théâtre caucasien de l'époque était bien plus proche de l'Occident, le jeu des acteurs ressemblait beaucoup à celui des acteurs du théâtre populaire persan. Selon Rezvani, nous pouvons le voir surtout dans le choix des accessoires. Il croit également que la mise en scène des pièces d'Akhound Zadeh était peu développée, car on n'avait aucun recours aux accessoires nécessaires à la représentation du temps et du lieu de l'histoire. Il critique également les habits des acteurs.

> […] il y avait plus d'ignorance que d'insouciance dans le choix des accessoires, par exemple : les rois et les ministres étaient vêtus de costumes des boyards russes. On utilisait comme décor celui d'un opéra russe quelconque, n'ayant aucun rapport avec la pièce représentée. On n'observait non plus aucun style. Dans une pièce, « le Vizir de Lenkoran ou Khazarab », qui était donnée le 28 janvier 1921 au théâtre national de Bakou, l'action devait se passer à Lenkeran au XVIe 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 un quelconque laquais d'un hôtel européen qu'au serviteur d'un vizir du XVIIIe siècle [456].

2. Akhound Zadeh et la traduction de ses pièces en Iran

En 1870, Mirza Fath Ali Akhound Zadeh adressa un exemplaire de son recueil *Tamcilates* dans sa version turque au prince Djalal Al Din Mirza en lui écrivant :

---

455 REZVANI (M.), *Le Théâtre et la danse en Iran, op. cit.*, p. 135.

456 *Ibid.*, p. 137.

> Certains de mes ouvrages sont dignes et méritent d'être soumis à votre bienveillante attention. Même si un certain nombre d'entre eux, pour diverses raisons, n'ont pas encore pu être publiés. Il s'agit notamment de mes pièces de théâtre, qui ont été déjà publiées en langue turque. Les raisons et les objectifs, qui m'ont amené à écrire ces pièces de théâtre, se justifient par mon souhait de faire connaître à mes compatriotes le théâtre et les techniques de l'art dramatique, selon un modèle occidental, telles qu'elles sont répandues en Europe. Je souhaite que mes compatriotes soient informés de ce noble art, c'est à dire le théâtre et la dramaturgie, et qu'ils puissent, également, écrire et composer les pièces de théâtre. C'est dans cet esprit que je vous envoie un exemplaire de mes *Tamcilates*. Ainsi, s'il était possible, certaines de mes pièces pourraient être probabablement mises en scène dans vos cercles comme les pièces de théâtre qui sont montées dans les théâtres européens, avec les costumes et les décors nécessaires à leur présentation. Cela me paraît faisable et réjouissant [457].

Dans une autre correspondance [458], destinée au prince Djalal Al Din Mirza, Akhound Zadeh lui demande de l'aider à trouver à Téhéran un traducteur doué, maîtrisant parfaitement le persan et le turc. Il voulait réaliser une traduction authentique et correcte de ses pièces dans un persan clair et simple afin de les publier en Perse et de rendre ainsi service à ses compatriotes. Il ajoutait que l'objectif visé est la moralisation par le biais du rire comme cela existe en Europe. Le prince donna une suite favorable au vœu d'Akhound Zadeh en lui présentant son secrétaire, Mirza Djafar Gharatché Daghi. Ainsi, le prince confia un exemplaire de *Tamcilates* à Gharatché Daghi [459] qui réalisa une traduction persane des pièces théâtrales d'Akhound Zadeh. Il traduisit, tout d'abord, *L'Alchimiste Ebrahim Khalil* en 1871. Akhound Zadeh apprécia cette traduction et lui demanda de publier cette traduction en Perse. Ainsi, en janvier 1872, la pièce fut publiée, et cela marqua une étape décisive dans l'histoire de la littérature persane. Akhound Zadeh, écrivit dans une

---

457 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits]*, *op. cit.*, p. 173.

458 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits]*, *op. cit.*, p. 182.

459 On ne sait presque rien de la vie et de la carrière de ce traducteur, connu surtout grâce à la traduction des œuvres d'Akhound Zadeh en persan.

lettre, destinée à son ami Mirza Youssef Khan : « Mon cher frère, Mirza Mohammad Djafar a effectué une très bonne traduction de ma pièce de théâtre *L'Alchimiste Ebrahim Khalil* » [460].

Par la suite, il traduisit *Monsieur Jourdan, l'herboriste français et le Sorcier Mast Ali Chah* en 1872 et *L'Ours et le voleur* en 1873. Puis en 1874, l'ensemble de ses pièces fut publié en un seul receuil sous le nom de *Tamcilates* à Téhéran. Dans l'ensemble, -quoique nous puissions trouver quelques traces d'influence de la langue turque-, Gharatché Daghi traduisit convenablement ces pièces de théâtre. En outre, il convient de remarquer que craignant une censure éventuelle venant du gouvernement, le traducteur a sciemment éliminé quelques passages. A l'époque où la traduction des œuvres étrangères était un phénomène récent et à la mode, nous pouvons considérer le travail de Gharatché Daghi comme un travail de qualité, minutieux et fidèle au texte. D'ailleurs, Akhound Zadeh lui écrivit : « Je me fie totalement à votre plume » [461]. Après l'achèvement de la traduction des pièces de théâtre d'Akhound Zadeh, il continua son travail en traduisant du turc au persan *Le Georges Dandin* de Molière sous le nom de *La Mariée et le Mari* en 1891. Cette adaptation fut inspirée de la traduction d'Ahmad Vafigh Pacha qui avait orientalisé la pièce afin qu'elle convienne aux principes islamiques des pays musulmans. De plus, ce traducteur turc avait situé l'intrigue en Grèce, pays qui présentait beaucoup de similitudes culturelles avec la Turquie. Gharatché Daghi reproduisit aussi cette transposition dans son adaptation.

3. L'influence d'Akhound Zadeh sur les auteurs persans

Gharatché Daghi est le premier auteur persan qui suit les idées d'Akhound Zadeh et qui considère celui-ci comme son maître. En effet, il savait que le public persan n'avait jamais été confronté à l'art de la dramaturgie et qu'il ne savait presque rien de l'art de composer des œuvres dramatiques. Il trouve ainsi indispensable de rédiger au début de sa traduction destinée aux lecteurs persans une introduction explicative aux pièces d'Akhound Zadeh. Nous pouvons constater une proximité

---

460 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits], op. cit.*, p. 201.

461 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 7.

générale des idées entre Gharatché Daghi et son maître en lisant quelques passages importants de cette préface :

> En ce qui concerne la correction de nos mœurs, de nos comportements et la moralisation par le biais du théâtre et de la comédie, jusqu'à présent, aucun texte en persan n'a pu être écrit. Nos compatriotes ont donc été malheureusement privés de ce don. Je souhaite que mon travail puisse être utile à mes compatriotes, et qu'il soit un moyen de leur ouvrir les yeux et éclaircir leur esprit […] Le but de cette traduction est la moralisation, comme le but des dialogues satiriques du théâtre européen. Celui-ci fait connaître les qualités et les défauts de l'homme au public qui écoute des paroles ridicules ou ironiques, sans exagération, simples qui démontre la nature humaine, et suit parallèlement des actions. Les paroles visent surtout à nous dévoiler les vices et les vertus de l'homme puisque les philosophes et les savants de notre époque croient que les défauts et vices de l'homme ne peuvent pas être corrigés par les sermons mais plutôt par l'humour et le rire. C'est ainsi que la diffusion des arts du spectacle et du théâtre nous permet de mieux prendre conscience des travers de l'homme et de mettre en relief les bons et mauvais comportements de l'homme et ainsi l'éduquer et lui ouvrir les yeux sur la vie grâce aux histoires citées dans ces pièces de théâtre. Je suis cependant navré que les persans n'aient pas profité d'un tel enseignement précieux jusqu'à présent. C'est pour cette raison que j'ai décidé de rendre service à mes compatriotes en leur présentant des pièces de théâtre et en mettant à leur disposition une telle traduction. Grâce à cela, les lecteurs en tirent non seulement une leçon morale mais aussi le plaisir et la joie qui résultent du jeu de l'art théâtral et de la comédie. Ceux-ci peuvent, en outre, se familiariser avec un esprit et un contenu totalement différents des œuvres de la littérature persane qui contiennent des mots et des phrases difficiles. Notre œuvre est ainsi dans un langage clair et simple et populaire dont la morale est au service du peuple lui-même [462].

Le traducteur s'affirme ainsi comme théoricien de la dramaturgie. De même, il explique, dans sa préface, ce que signifie le dialogue théâtral en proposant l'ébauche

[462] *Ibid*., pp. 21-24.

d'un mode de lecture différent. Il y souligne la grande différence qu'existe entre une pièce théâtrale et les autres formes de récit en ajoutant que :

> […] L'objectif visé dans l'écriture une pièce théâtrale, c'est de lire les discours des personnages en dialogue et de prononcer certains sons qui sont destinés à la langue parlée. On ne rédige pas ces sons dans une rédaction littéraire. Ainsi, l'auteur de ce noble art doit écrire les phrases selon la langue parlée […] 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. De plus, quand l'auteur donne des précisions sur la scène et le personnage, par exemple s'il rit ou s'il pleure, il ne faut pas lire ces précisions avec les dialogues [463].

Nous pouvons aussi découvrir une intention pédagogique dans ces choix stylistiques qui privilégient une prose simple et familière, compréhensible pour toutes les couches sociales. D'ailleurs, l'auteur souligne dans sa préface que cette œuvre revêt une utilité pour les étrangers souhaitant apprendre le persan grâce à ce genre théâtral riche de dialogues, simples et aisés à comprendre. Il écrit à ce propos dans la préface de ce recueil :

> Contrairement aux textes persans dont le style est difficile, j'ai essayé de ne pas utiliser les termes et les expressions incompréhensibles pour le peuple et me suis donné une certaine liberté dans le choix des mots, ainsi, j'ai utilisé des mots simples pour que le lettré et l'illettré puissent lire cette œuvre littéraire sans prendre le risque de se perdre dans les difficultés de vocabulaire et de syntaxe. Ainsi, ce livre a été écrit selon le langage du peuple afin d'éclaircir leur esprit. Aussi, pour ceux qui ne sont pas persans, […] ce livre peut réduire leurs problèmes concernant l'apprentissage de cette langue [464].

Bref, nous pouvons dire que cet auteur persan a su former les bases d'une dramaturgie moderne dans la littérature persane grâce à la traduction des pièces d'Akhound Zadeh.

---

463 *Ibid.*, pp. 25-26.

464 *Ibid.*, pp. 24-25.

Mentionnons également le nom de Mirza Agha Tabrizi, l'admirateur d'Akhound Zadeh. Il voulut d'abord traduire les pièces d'Akhound Zadeh, mais il préféra ensuite écrire ses propres pièces. Inspiré par son maître, il écrivit en 1871 sa première comédie (la première pièce écrite en persan). Dans ses lettres à Akhound-Zadeh, il lui exprima son désir de laisser un exemple très neuf à son peuple, par le biais de la comédie. La dimension politique de Tabrizi est très claire et plus forte que celle d'Akhound Zadeh. Nous verrons plus tard qu'il se différencie de son maître, dans la mesure où la critique sociale voire politique est, pour lui, plus importante que le respect des règles dramaturgiques. Mais comme celui d'Akhound Zadeh, son style est très simple et s'éloigne du style ardu des textes littéraires persans.

4. La notoriété d'Akhound Zadeh à l'étranger

Les pièces d'Akhound Zadeh parurent d'abord en Perse. Ensuite, par le biais de cette version persane, des orientalistes européens les traduisirent et les publièrent en Occident. En 1852, la comédie *Monsieur Jourdan* fut publiée dans une revue allemande appelée *Archives pour les Clients Scientifiques de la Russie* ; le traducteur y écrivait qu'il appréciait le caractère spécifique de l'humour et de la satire d'Akhound Zadeh, en le comparant à Aristophane. Par ailleurs, deux traducteurs anglais nommés W.H. Haggard [465] et G. Lestrange [466] traduisirent, en 1882, *Le Ministre du Khan de Lankaran* et le présentèrent comme « un manuel du persan moderne familier à l'usage des voyageurs européens, les habitants de la Perse, et les étudiants en Inde britannique ». Leur édition inclut une transcription de la pièce en persan, une traduction en anglais, une introduction paraphrasant la préface à la traduction persane, une introduction grammaticale, plusieurs pages de notes et un glossaire pour l'étude du vocabulaire et la prononciation des mots clés. Ainsi, cette traduction était destinée aux Européens qui voulaient apprendre le persan, afin de disposer d'un texte familier et simple. Ensuite, G. Lestrange effectua une traduction de *L'Alchimiste Ebrahim Khalil* en 1886. Ces traductions furent publiées dans la revue britannique *Journal of Royal Asiatic*. De même, les pièces d'Akhound Zadeh furent connues en France et fort appréciées par les Français. En 1886, Charles Barbier

465 Deuxième secrétaire de H.M. Legation à Téhéran.

466 Orientaliste et traducteur anglais.

de Meynard, orientaliste français et professeur de langues orientales, ainsi que Stanislas Guyard firent publier trois comédies d'Akhound Zadeh : *L'Alchimiste Ebrahim Khalil, Le Ministre du Khan de Lankaran* et *Les Avocats*. Barbier de Meynard évoqua, dans la préface de son œuvre, l'originalité de ce genre théâtral en Perse en ajoutant que :

> A l'exemple des éditeurs anglais, nous voulons fournir à l'étude de la langue moderne de la Perse, un texte correct, où les particularités de l'idiome vulgaire se rencontrent dans une série de scènes amusantes, d'un ton familier sans être grossier et d'un comique de bon aloi. C'est aux Orientaux, eux-mêmes, qu'il faut demander des modèles de leur langage usuel et malheureusement ils n'en peuvent fournir beaucoup. Pour qui connaît les traditions et les goûts littéraires du monde musulman, cette pénurie n'a rien qui doive surprendre. Ecrire comme on parle, mettre dans un livre ou dans une lettre, les mots ordinaires, les tours de phrases de la conversation, c'est une profanation, un crime de lèse-rhétorique, c'est tout au moins une tentative ridicule qui condamne l'auteur au dédain et à l'oubli [467].

En effet, la prose persane est devenue plus simple et plus familière à la fin du XIXe siècle, surtout en raison de l'apparition des journaux et des revues littéraires qui étaient au contact des littératures étrangères, particulièrement française. Auparavant, la prose persane, comme la poésie, étaient condamnées à reproduire sans cesse les modèles du passé. Ch. Barbier de Meynard traduisit également *L'Ours et le voleur* en 1889.

De même, Alphonse Cillière effectua une traduction du *Ministre du Khan de Lankaran* et de *Les Avocats* en 1888. Il ajouta une introduction à cet ouvrage, présentant les différents genres de théâtre qui existaient en Perse à l'époque. Il écrivit dans l'introduction de cette édition que « *Le vizir de Lenkèran* est, sans contredit, la meilleure comédie de notre auteur. Les caractères des personnages sont bien

---

467 AKHOUNZADE (Fath-Ali) [AKHOUND ZADEH (M.F.)], *Trois comédies.* Traduites du dialecte turc azèri en persan par Mirza Dja'far, et publiées d'après l'édition de Téhérân, avec un glossaire et des notes, par Charles Barbier de Meynard et S. Guyard. Paris : Imprimerie Nationale, 1886, p. I.

observés ; l'action se déroule avec ordre et clarté » [468]. Il ajoute également que, dans cette pièce, l'auteur n'a pas laissé de place à l'artifice ni à l'invraisemblance et que l'intrigue est pleine de traits comiques et de vivacité.

C'est encore un orientaliste français, Lucien Bouvat, qui, en 1903, traduisit en français le récit d'Akhound Zadeh *Les Astres trompés* et, en 1906, *Monsieur Jourdan*, chacune de ces œuvres ayant fait l'objet d'une publication séparée. Ces traductions témoignent du grand talent dramatique d'Akhound Zadeh, qui fut reconnu dès le dix-neuvième siècle non seulement en Perse et en Russie, mais aussi dans plusieurs pays en Europe. Il faut préciser que la traduction persane des pièces d'Akhound Zadeh fit connaître les œuvres de ce dramaturge aux orientalistes européens qui s'intéressèrent vivement aux comédies d'Akhound Zadeh.

En fait, nous pouvons envisager Akhound Zadeh comme un disciple et un passeur de l'art théâtral européen, particulièrement français, en Orient et en Asie. En effet, dans d'autres pays d'Asie où se manifestèrent d'autres continuateurs de cet art, Akhound Zadeh prit une place à part en tant que premier théoricien du théâtre occidental en Asie.

> « Ibrahim Chenassi », qui avait une grande notoriété et une forte influence sur les pensées sociales, politiques et historiques turques, écrit, six ans après la dernière pièce d'Akhound Zadeh, une comédie intitulée *le mariage du maître*, qui dans son contenu s'inspire d'Akhound Zadeh. La littérature moderne indienne a été créée sous l'influence culturelle anglaise. Madhusudan Dutt compose ses premières pièces indiennes *Rantavali* et *Sarmishtha* successivement en 1858 et 1859. L'écrivain bengalais Bankim Chatterji achève le premier roman de la littérature indienne, intitulé Ananda Math en 1882. Parallèlement au Japon, l'écriture des romans et des pièces de théâtre a été influencée directement par la culture et de la littérature russes. Futabatei Shimei, fondateur de l'art du roman moderne au Japon, produit en 1885 sa première œuvre *Ukigumo* inspirée de Tourgueniev.

---

[468] CILLIERE (Alphonse), *Les Deux Comédies turques de Mirza Feth-Ali Akhound Zadè*. Paris : Ernest Leroux, 1888, p. XLII.

> De plus, en Chine, le théâtre à l'occidentale a été introduit par un certain Tsao-Yu au cours de la dernière décennie du 19e siècle [469].

Ainsi, selon Adamiat et bien d'autres penseurs, le théâtre à l'occidentale a émergé en Asie par le biais de cet écrivain qui fut aussi un passeur. D'ailleurs, l'histoire de la critique littéraire et dramatique a été inaugurée par Akhound Zadeh en Asie et Perse.

D. Akhound Zadeh, précurseur de la critique moderne en Asie

Mirza Fath Ali Akhound Zadeh est le précurseur de la critique littéraire et de l'histoire selon un modèle occidental en Asie. Il s'essaya à l'historiographie, à la littérature et à la dramaturgie. Pour cette dernière, il étudia les textes en se référant aux bases d'une critique de la pratique théâtrale comprenant, d'un côté, les théories classiques et, d'un autre côté, les théories contemporaines [470]. Ses critiques présentent ainsi une perspective originale en Orient, toujours sous l'influence des critiques européens.

Du point de vue des mouvances littéraires, il a été considéré comme un écrivain réaliste, voire le fondateur du réalisme en Iran, en Turquie et en Caucase. Il a été influencé par Belinsky, le plus grand critique de la Russie au XIXe siècle. D'après Malek Pour, « Akhound Zadeh reprend les idées de Belinsky en donnant à sa critique dramatique une mission sociale » [471]. Les idées sociales de Belinsky portent sur le statut des prolétaires. Il met en cause l'injustice du système féodal et rappelle le besoin urgent de promouvoir la dignité humaine du peuple. Belinsky écrit dans un style satirique, tout comme Akhound Zadeh. De plus, ces deux critiques mettent en question le style traditionnel, regorgeant de mots et d'expressions difficiles, incompréhensibles pour le peuple. Akhound Zadeh jette toujours un regard fort critique sur les œuvres littéraires du passé car il s'oppose au style ardu et rigide des écrivains persans, et recommande de trouver de nouvelles voies dans la création

---

469 ADAMIAT (F.), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh], op.cit.*, p. 32-33.

470 Voir MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran], op. cit.*, p. 172.

471 *Ibid.*, p. 133.

littéraire, de nouvelles formes d'une expression artistique, de créer « un style d'expression, de discours et des dialogues c'est-à-dire un persan simple et compréhensible et non pas un style de rédaction » [472]. En effet, jusqu'au XIXe siècle, il n'existait pas en Perse de prose qui puisse s'adapter au style naturel du dialogue théâtral. Il écrit à ce propos dans une lettre destinée à Mirza Youssef Khan en 1872 :

> Aujourd'hui le temps de *Golestân* de Saadi [Sa'adi] et *Zinat-ol Majalés* est fini. La littérature du passé ne sert pas aux besoins du peuple. A présent, il faut se tourner vers la technique du roman et vers la dramaturgie. En Europe, les dramaturges ont acquis des niveaux supérieurs grâce à cet art et sont devenus réputés. […] ils ont le prestige parmi le peuple et sont admirés et respectés par les foules. Voyez comment les Européens leur rendent hommage après leur mort. Les mémoriaux et les édifices majestueux ont été fondés pour les célébrer. Parmi les écrivains si admirés, je cite Shakespeare et Molière [473].

Les mêmes idées se retrouvent dans une autre lettre datée du 25 mars 1871 et destinée à Mirza Djafar Gharatché Daghi :

> Les pays européens se sont développés grâce aux critiques et non pas grâce aux sermons […] Ce n'est plus le temps de *Golestan et Bustan* [474]. Ces œuvres sont destinées aux prédications. Depuis six cents ans, les Persans n'ont pas pris une seule leçon morale de ces livres. Ces livres ne peuvent pas servir le peuple. Aujourd'hui, les œuvres qui peuvent susciter l'intérêt du peuple et réaliser notre objectif de la moralisation sont des oeuvres critiques. Car celles-ci sont basées sur l'humour et le rire. Donnons un exemple : ma pièce de théâtre *L'Alchimiste Ebrahim Khali* peut influencer et corriger les esprits car elle a critiqué l'alchimisme en faisant rire le peuple [475].

---

472 *Ibid*., p. 175-176.

473 ADAMIAT (F.), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh], op.cit.*, p. 54-55.

474 Célèbre œuvre du grand poète persan Saadi.

475 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits], op. cit.*, p. 206-207.

Dans cette lettre qui incite les Persans à apprendre à rédiger des pièces de théâtres, Akhound Zadeh ajoute :

> La technique et l'art de la critique ne peuvent pas être séparés de l'humour, de la raillerie et du rire […] La nature humaine ne peut se contenter de préceptes et de sermons et en général, elle les déteste […] L'homme est attiré par les critiques satiriques et la raillerie […] Six siècles après Saadi, l'homme n'a pas vraiment évolué et l'exploitation et la tyranie continuent et même s'accroît […] pourquoi ?
>
> Jusqu'à présent, l'art de la critique n'était pas connu pour les musulmans ; d'ailleurs, ils en ont horreur […] Pourtant, il n'existe rien de plus efficace que l'usage de la critique pour notre peuple car nous pouvons aini réformer, éduquer et moraliser notre peuple et notre gouvernement […] La critique sur le mode de l'humour et la raillerie sont appréciées par le public. Ceci a été confirmé par les auteurs européens. Notre peuple possède des qualités et des dons bien plus développés qu'en Occident. Pourquoi donc cette ignorance ? [...] [476]

Il convient de rappeler que la société persane du XIXe siècle était une société fortement religieuse et traditionnelle. Se rendant compte de cet aspect, Akhound Zadeh mit l'accent sur la mission morale du théâtre. Il écrit à ce propos dans une lettre adressée à Mirza Yaghoub :

> Dans le monde d'Islam, on ne connaissait pas cet art [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 mœurs des musulmans en les ridiculisant, mais il ne faut pas que l'on me prenne pour un antireligieux ou qu'ils pensent que je n'aime pas mes compatriotes. Je veux justement que mon peuple s'éloigne des vices grâce à cet art [477].

D'autre part, les idées d'Akhound Zadeh concernant le théâtre sont bien expliquées dans l'une de ses correspondances adressée à Mirza Youssef Khan en 1871 :

---

476 *Ibid*.

477 *Ibid.*, p. 74.

> Vous voyez bien le niveau de la dignité et de l'intelligence de Chah Abbas premier [478] et ses ministres dans *le conte de Yousef Chah* [479]. Vous vous rendez compte que les ministres et les courtisans prennent une décision enfantine pour sauver et soutenir Chah Abbas et pour contourner le mauvais augure ? Je ne veux pas exagérer ou mentir sur cette histoire. C'est la réalité ; le livre de *Tarikhé Alam Ara (Histoire Alam Ara)* [480] est devant vous ; vous pouvez le regarder. Depuis l'époque de Chah Abbas jusqu'à préseent, les Persans n'ont pas pu progresser à cause d'idées futiles et superstitieuses […] si on ne signale pas ces comportements, on ne pourrait pas informer notre peuple et ils restent en ignorance. Si on fait des remarques, ils seront gênés. Alors qu'est-ce que nous pouvons faire ? Il est convenable de rappeler les défauts ; c'est ça la critique. En conseillant directement les gens et en prêchant, on ne peut pas exprimer et résoudre ces problèmes. Il vaut mieux de les exprimer sous la forme de la critique […] Aujourd'hui, dans tous les pays européens, on publie des journaux satiriques, c'est-à-dire les journaux qui fustigent les défauts et les vices de leurs peuples. C'est grâce à ces critiques que ces pays se sont développés […] [481].

De plus, il porta un regard critique sur le livre *Rozate-Al-Safa-Nasseri*, l'œuvre de Reza-Gholi-Khan-Hedayate, qui était un des historiographes de la cour de Ghadjar et qui avait rédigé ce livre sous l'ordre de Nasser-Al-Din-Chah et avec son financement. Le livre contient des poèmes louant des rois *qâjârs*. Akhound Zadeh explique ainsi ses idées critiques sur ce livre en rappelant que cette méthode de critique est très courante et avantageuse en Europe :

> Lorsqu'un écrivain rédige un livre en Europe, un autre auteur en donne les défauts, mais d'une façon respectueuse pour ne pas vexer l'auteur. Les français appellent cette méthode « la critique ». Puis

---

478 Célèbre roi de la dynastie des Safavides.

479 Le seul récit d'Akhound Zadeh où il montre et met en question des rois despotes et ignorants, ainsi que leurs courtisans flatteurs.

480 L'histoire de l'Iran pendant la dynastie des Safavides, paru en 1897 par E.Torkman à Téhéran.

481 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel alphabet et les écrits], op. cit.*, p. 212-213.

> l'écrivain répond aux critiques ; ensuite, une troisième personne estime ces critiques et les réponses données et lui aussi, il donne ses points de vues. […] [482].

En outre, dans la préface de *Tamcilat,* traduit en persan, le traducteur exprime les idées d'Akhound Zadeh, concernant le dialogue théâtral et fournit ainsi l'embryon d'un mode de lecture différent aux Persans. De même, il donne des précisions concernant l'interprétation des pièces. En voici un résumé :

> […] ces pièces de théâtre expriment des faits et dires échangés entre plusieurs personnages […] les dialogues écrits sous le nom du personnage n'appartiennent qu'à lui seul. Dans certains cas, au sein des dialogues, je décris l'action et la situe dans son décor et son contexte. Je note les jeux expressifs et l'action scénique du personnage à la suite de son nom. Par exemple quand j'écris : « il sourit », « il tombe en larmes ». Ces indications ne doivent évidemment pas être lues et intégrées au dialogue lui-même.
>
> […] Quand on lit ou joue les pièces, il faut montrer que les dialogues sont destinés à être échangés entre les personnages. En respectant les indications du jeu, on doit présenter toute la gamme des sentiments et des émotions. Ainsi, lorsque on joue les pièces, nous devons nuancer les dialogues selon différentes émotions : l'étonnement, la peur, la joie, la gentillesse, la moquerie , etc. L'intonation des voix doit convenir à l'âge du personnage, à son origine et à son appartenance. Un Arménien ou un Européen ainsi qu'un jeune ou un vieux s'expriment différemment […] [483].

Dans la préface du même ouvrage, il soutient, une nouvelle fois, ce nouveau langage. D'après Akhound Zadeh, il existe deux qualités fondamentales dans la nature humaine. Selon lui, les dramaturges classiques européens mettent l'accent sur ces deux aspects dans leurs pièces de théâtres comiques :

> La nature humaine est axée sur deux particularités : la joie et la tristesse. Ainsi, quand on pleure, on exprime la douleur et quand on rit,

---

482 ADAMIAT (F.), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh], op.cit.*, p. 244.

483 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 25-26.

on montre la joie. Parfois, en écrivant ou en parlant de faits tristes ou joyeux, on se met à pleurer ou à rire […] La plupart du temps, les faits tragiques ne provoquent aucune compassion, car ceux-ci ne sont pas bien décrits; mais, si on raconte un événement tragique d'une manière agréable, on sera, sans doute, touché […] Bref, parler des faits tristes ou joyeux, mais d'une manière correcte et adroite, peut moraliser notre public.

En Occident, les hommes de raison ont reconnu l'efficacité de ce fait et ils ont fondé des théâtres où ils représentent des tragédies ou des comédies. Jusqu'à présent, dans les pays musulmans, on jouait uniquement les faits tragiques [*Tazié*]. Néanmoins, la représentation paraissait incomplète, puisque, premièrement, les faits n'étaient pas rédigés selon la nature humaine ; deuxièmement, les narrateurs ne sont pas très bien éduqués pour cet art ; n'importe qui a tenté de représenter les faits tragiques selon son goût ; troisièmement, pour représenter cet art, il n'y a pas assez de moyens dans le monde musulman. En conséquence, la qualité du *Tazié[Ta'ziéh]*, qui est l' un des arts les plus grâcieux au monde, s'abaissait […] L'acteur qui doit réciter par cœur ses dialogues a un papier dans la main en lisant les phrases lourdes d'un style déclamatoire. Alors, comment cette représentation des faits tragiques peut-elle toucher la nature humaine ? D'autre part, dans notre monde, la comédie n'a pas cours et personne n'a rédigé une pièce de théâtre comique. La comédie comprend des conseils pour corriger les défauts humains ; si on la représente d'une manière amusante et gaie, tout le monde aura envie de la voir. D'ailleurs, en Europe, les comédies ne sont pas insolentes et grossières et elles sont selon les règles de la bienséance […] J'ai rédigé six pièces de théâtre et un conte en langue turque afin de faire connaître cet art aux musulmans. Je les ai soumises aux intellectuels pour qu'ils lisent ces comédies. A l'instar d'autres auteurs, je n'attends pas qu'on ferme les yeux sur le bon et le mauvais, mais je vous prie de faire la connaissance de cet art et de tenter de rédiger également de telles oeuvres pour diffuser cet art étrange parmi les musulmans […] Je suis fondateur de cet art et je vous en ai montré un exemple [484].

[484] AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 27-30.

Akhound Zadeh nous semble assez sévère dans son jugement au sujet du théâtre religieux persan. D'après, nous, il n'a pas apprécié à sa juste valeur le caractère dramatique de ce genre tragique, car, contrairement à ce qu'il put avancer, *Ta'ziéh* possédait une grande dimension émotionnelle de sorte que, lors de sa représentation, des acteurs et des spectateurs font couler de vraies larmes. Cette dimension émotionnelle a toujours été admirée par les Orientalistes comme Alexandre Chodzko et Joseph Arthur de Gobineau. Cette pratique théâtrale ne repose certes pas sur un texte rédigé à l'instar du théâtre occidental ; néanmoins, *Ta'ziéh* est considéré comme un genre dramatique particulier où il est fait peu de cas de l'improvisation. Cela montre l'originalité du théâtre religieux persan.

Il reste qu'Akhound Zadeh propose de remplacer le drame religieux persan par la comédie européenne afin de pouvoir corriger les mauvaises mœurs du peuple musulman en faisant rire des spectateurs, tout comme les comédies de Molière ; le rire a aussi une fonction morale : *docere et placere* (instruire et plaire). Edouard Montet écrit à ce propos :

> Officier au service de la Russie, Mirza Feth Ali s'était enthousiasmé du théâtre européen, à Tiflis, et, convaincu que la scène peut devenir un moyen de propagande morale, le théâtre un foyer de sainte contagion pour la réforme des mœurs et des idées, il prit la plume, et écrivit des comédies orientales modelées sur les productions théâtrales moralisatrices de l'Occident [485].

Ce langage théâtral est ainsi le meilleur moyen de communication avec un peuple en grande partie analphabète, pour le sensibiliser à la situation sociale du pays. Donc, le théâtre est pensé, en somme, comme un simple moyen audio-visuel qui conviendrait parfaitement au public ignorant du XIXe siècle. Néanmoins, comme il l'explique dans la préface de *Tamcilat*, ses comédies sont destinées, dans un premier temps, aux intellectuels persans, car le peuple de cette époque était très amateur de *Ta'ziéh*. En effet, Akhound Zadeh croyait que les intellectuels persans, en recourant à ce nouveau langage, pouvaient propager les idées progressistes et ainsi lutter implicitement contre la corruption politique, le despotisme royal et la superstition des populations. En

[485] MONTET (Ed.), « Le théâtre persan », *art. cit.*, p. 485.

somme, il faut encourager l'audace d'Akhound Zadeh à écrire les pièces de théâtre à l'époque où

> écrire comme on parle, mettre dans un livre ou dans une lettre les mots ordinaires, les tours de phrases de la conversation, c'est une profanation, un crime de lèse-rhétorique, c'est tout au moins une tentative ridicule qui condamne l'auteur au dédain et à l'oubli [486].

Cependant, nous croyons qu'il existe une exagération, voire une sorte de naïveté dans les idées critiques d'Akhound Zadeh à l'égard du théâtre européen et de son efficacité. Les traducteurs et les critiques français le considèrent aussi comme un « néophyte » :

> Mirza Feth Ali Akhound Zadeh, et Mirza Djafar Gharachédaghi […] croient, de la meilleure foi du monde, à la portée moralisatrice de leur œuvre. C'est là une illusion dont il est permis de sourire ; mais l'enthousiasme sied aux néophytes [487].

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 bien même il n'en dirait rien, l'arrangement de ses comédies suffirait pour en déceler l'origine » [488]. Edouard Montet a approuvé ce point de vue dans son article en soulignant que « ses comédies ne sont qu'une imitation, un pastiche des comédies européennes – plus particulièrement du genre français ancien » [489]. Barbier de Meynard a lui aussi remarqué une certaine naïveté dans les idées de cet écrivain qui pense que la suprématie intellectuelle et culturelle de l'Occident est due à la comédie [490].

Adolphe Thalasso a également écrit un article où il critique Akhound-Zadeh en soulignant que celui-ci a entièrement imité le théâtre européen et que c'est

---

486 AKHOUNZADE (Fath-Ali), *Trois comédies, op. cit.*, p. 1.

487 CILLIERE (A.), *Les Deux Comédies turques de Mirza Feth-Ali Akhound Zadè, op.cit*, p. XLII.

488 CILLIERE (A.), *Les Deux Comédies turques de Mirza Feth-Ali Akhound Zadè, op.cit*, p. XLI.

489 MONTET (Ed.), « Le théâtre persan », *art. cit.*, p. 485.

490 AKHOUNZADE (Fath-Ali), *Trois comédies, op. cit.*, p. IV.

> 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, le premier des quatre actes du vizir du Khan Lenkeran, sans retouche, sans tripatouillage, dans la belle traduction littérale, littéraire et intégrale de M.A. Cillière [491].

Par contre, Ad. Thalasso a apprécié « le génie de Mirza Feth Ali, qui a su se tailler une place bien à part et très caractéristique dans le théâtre oriental » [492]. Il écrit à ce propos :

> 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 mœurs 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 [493].

De même, Barbier de Meynard reconnaît aussi certaines qualités aux pièces d'Akound Zadeh :

> Malgré toutes ces maladresses d'agencement, ses inexpériences d'auteur novice, son œuvre 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 [494].

Tous ont donc signalé qu'Akhound Zadeh s'est inspiré du théâtre européen en l'adaptant aux mœurs et aux coutumes persanes. Dans la section suivante, nous étudierons ce lien évident entre le théâtre d'Akhound Zadeh et le théâtre occidental français. Car, comme Edouard Montet l'a mentionné, les comédies d'Akhound Zadeh sont une imitation « du genre français ancien », c'est-à-dire du théâtre classique. Or, Akhound Zadeh s'est spécialement inspiré de Molière.

Nous allons d'abord procéder à une étude rapide des pièces d'Akhound Zadeh. Ensuite, nous démontrerons qu'Akhound Zadeh a emprunté ses principaux thèmes à

---

491 THALASSO (Ad.), « Le Théâtre persan », *art. cit.*, p. 877.

492 *Ibid*.

493 *Ibid*., p. 878.

494 AKHOUNZADE (Fath-Ali), *Trois comédies, op. cit.*, p. V.

l'œuvre de Molière. Et enfin, nous observerons comment Akhound Zadeh a respecté les règles du théâtre classique français dans ses propres œuvres.

E. Akhound Zadeh et l'influence française

Comme nous l'avons déjà mentionné, le théâtre d'Akhound Zadeh vise à corriger les défauts des hommes, tout comme celui de son maître Molière. Ce dernier a déclaré en 1664 que « le devoir de la comédie est de corriger les hommes en les divertissant ». Il attaquait les vices des hommes par des peintures satiriques, recommandant d'« entrer comme il faut dans le ridicule des hommes »[495], de « peindre d'après la nature »[496], tout en plaisantant et en faisant rire « les honnêtes gens »[497]. Il convient de noter qu'en Occident, depuis l'Aantiquité, le but de la comédie est de faire du ridicule la matière théâtrale par excellence : « Les plus excellentes choses, reconnaît Molière, sont sujettes à être copiées par de mauvais singes qui méritent d'être bernés ; […] ces vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ont été de tous temps la matière de la comédie » (*Préface des Précieuses ridicules*). L'innovation et la modernité de Molière proviennent de sa volonté et de son intérêt d'exhiber les hommes de son époque : « Vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle » (*La critique de l'Ecole des femmes*).

Akhound Zadeh a également suivi ce schéma ; ses comédies de mœurs visent aussi à divertir un public intellectuel et cultivé, tout comme Molière qui a écrit des pièces théâtrales afin de divertir les honnêtes hommes. Or, la comédie détruit tout sentiment de supériorité chez les spectateurs et les oblige à reconnaître, en les regardant, leurs propres travers. Autrement dit, tout le monde a en commun un ridicule latent qui peut être développé, pour faire rire le public. De même, la comédie classique telle que Molière l'a perçue est une comédie de mœurs et de caractère, qui doit avoir une visée morale et instructive comme l'exprime Boileau dans ses *Stances* sur *L'Ecole des femmes.* Ainsi, Molière, moraliste de l'âge classique, analyse les vices des hommes puis les met en action dans ses comédies. Selon lui, il faut peindre avec naturel et vraisemblance la nature humaine. Akhound Zadeh a appliqué ce même

495 MOLIERE, *La Critique de l'École des femmes*, acte I, scène 6. (Imprimerie Nationale).

496 *Ibid.*

497 *Ibid.*

principe à ses comédies. Ils sont tous deux des observateurs réalistes de leurs propres sociétés. Or, Akhound Zadeh a écrit des comédies de mœurs où le personnage principal représente un type social propre à la société de son époque, tandis que Molière a rédigé des comédies de caractère – « il a tout donné aux caractères », selon Boileau [498] – car les personnages représentent des types humains, intemporels et universels. En effet, il veut faire la critique de défauts spécifiques de la nature humaine au moyen de caricatures: faux dévots, courtisans, marquis, médecins, bourgeois.

Si Molière a composé des peintures satiriques, il vise à « peindre les mœurs sans vouloir toucher les hommes, et tous les personnages qu'il représente [sont] des personnages en l'air » [499]. Il se refuse ainsi à confondre la comédie avec la satire personnelle, bien que ses pièces soient animées d'un esprit satirique évident et même si ses contemporains ont parfois cru reconnaître les modèles de Tartuffe, de Don Juan ou de Monsieur Jourdain.

> URANIE : Pour moi, je me garderai bien de m'en offenser et de prendre rien sur mon compte de tout ce qui s'y dit. Ces sortes de satires tombent directement sur les mœurs, et ne frappent les personnes que par réflexion. N'allons point nous appliquer à nous-mêmes les traits d'une censure générale et profitons de la leçon, si nous pouvons, sans faire semblant qu'on parle à nous. Toutes les peintures ridicules qu'on expose sur les théâtres doivent être regardées sans chagrin de tout le monde. Ce sont miroirs publics, où il ne faut jamais témoigner qu'on se voie; et c'est se taxer hautement d'un défaut, que se scandaliser qu'on le reprenne [500].

Akhound Zadeh a suivi la voie de son maître. Étant donné qu'il habitait dans un territoire ayant appartenu à l'empire russe pendant les guerres irano-russes, il n'attaquait jamais directement la cour tsariste. En revanche, si d'une part il critiquait, les soldats russes, de l'autre côté, il donnait aussi la parole aux officiers russes, souvent moralisateurs dans le dénouement de ses pièces. Il ne souhaite pas attaquer

---

498 MONGREDIEN (Georges), *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatif à Molière*. Paris : Editions du C.N.R.S., 1973, p. 335.

499 MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles*, acte 1, Scène 4. (Imprimerie Nationale).

500 MOLIERE, *La Critique de l'École des femmes*, Scène 6. (Imprimerie Nationale).

directement la cour et le roi, contrairement à ce que pratique Mirza Agha Tabrizi. Il dit à son disciple :

> Dans une société comme la société persane, où il n'y a pas de liberté pour la presse, il faut pourtant écrire et fustiger les vices. C'est très important surtout dans une telle société. Mais, qu'est-ce que nous pouvons faire pour échapper à la censure? C'est très simple. On change la date. Les pièces doivent se dérouler dans les siècles précédents, par exemple à l'époque du Chah Soltan Hossein où il y avait un grand désordre dans la manière de gouverner [501].
> Changez également les noms des personnages pour ne pas attaquer directement les hommes d'État […] [502]

Nous pouvons dire qu'Akhound Zadeh est le premier auteur moderne ayant pratiqué une sorte d'autocensure dans le théâtre persan. Mais celle-ci concerne plutôt le domaine politique car, sur le plan culturel, surtout s'agissant des relations entre femmes et hommes, nous observons une certaine liberté ; nous irons même jusqu'à le considérer comme un anticonformiste. Ainsi le montre par exemple la comédie *L'Ours et le voleur*, où les personnages féminins et masculins s'embrassent lors d'une discussion amoureuse [503].

Par ailleurs, il demande à Mirza Agha Tabrizi de respecter les règles de la vraisemblance et de la bienséance au théâtre en lui expliquant qu'il faut éviter les mots et les actes grossiers qui choquent les spectateurs [504]. A l'instar de Molière qui souhaite donner de la noblesse aux comédies en respectant les règles du théâtre classique, -considérées comme un genre mineur au XVIIe siècle-, Akhound Zadeh, premier continuateur du théâtre français classique en Orient, n'a pas eu le même succès que son maître. Malgré ses efforts, il n'a pas réussi à respecter les règles du théâtre classique dans toutes ses pièces. Barbier de Meynard dit à ce propos :

---

501 Un des rois de la dynastie des Safavides au XVIIIe siècle.

502 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran], op. cit.*, p. 181.

503 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 95-96.

504 AMJAD (H.), *Theatre gharne 13 [Théâtre au dix-neuvième siècle], op. cit.*, p. 87.

> Quant aux autres inventions scéniques de Mirza Feth Ali, il serait plus juste de les considérer non comme des pièces de théâtres, mais comme des contes en action, avec récits dialogués. En les lisant, on reconnaît que l'auteur a l'instinct du théâtre, mais qu'il en ignore jusqu'aux procédés les plus élémentaires. La mise en scène de l'Alchimiste est remplie de détails que le plus habile machiniste du monde ne saurait réaliser. Ce que l'auteur appelle l'acte n'est, à vrai dire qu'une suite de tableaux ou, plus exactement, de dialogues coupés par un intervalle de plusieurs heures d'une scène à l'autre [505].

En revanche, il convient d'apprécier les efforts de ce dramaturge pour écrire des pièces s'inscrivant dans le cadre du théâtre français classique. Avant d'étudier cet aspect, nous présenterons d'abord, les pièces d'Akhound Zadeh en résumant l'action et en proposant une brève analyse thématique afin d'apprécier, ensuite, les thèmes moliéresques dans ses œuvres théâtrales.

1. Les pièces d'Akhound Zadeh et les modalités de traitement des thèmes moliéresques dans son œuvre

Akhound Zadeh a mené une critique sociale reposant sur cinq grands axes dans ses pièces : les coutumes et les croyances traditionnelles, le pouvoir arbitraire, la superstition et les relations entre les sexes. En suivant ces axes, nous allons présenter la première pièce d'Akhound Zadeh.

La pièce intitulée *L'Alchimiste Ebrahim Khalil* fut écrite en 1850. Elle comporte quatre actes. Rappelons qu'Akhound Zadeh a rédigé ses pièces en turc, sous l'influence de son entourage turc de l'époque. En 1851, il traduisit lui-même cette comédie en russe et la publia dans le journal *Caucase*. Cette pièce est la première comédie dans l'histoire de la littérature moderne persane. Elle est également l'une des plus courtes dans l'œuvre de cet écrivain. Au regard de la technique dramaturgique, ses premières pièces théâtrales comportent encore des défauts importants. Il a essayé de les éliminer dans ses dernières pièces, notamment dans *Les Avocats.*

L'histoire de *L'Alchimiste* a lieu dans la ville de Nokha et aux alentours. Un charlatan pieusement déguisé en derviche, habile et rusé, vit dans les montagnes près

---

[505] BARBIER DE MEYNARD (Ch.), « L'Alchimiste », dans *Journal asiatique*, janvier 1886, p. 6.

de cette ville. Avec fourberie, il a prétendu pouvoir fabriquer un élixir qui transmute le cuivre en argent. Mollah Ebrahim affecte de commencer l'exploitation en montagne et fait en même temps circuler la rumeur de sa découverte. Les riches cupides de la ville se précipitent ainsi à la montagne en marchant plusieurs jours à pied pour arriver à la mine de l'Achimiste. Ils lui payent beaucoup d'argent et retournent à Nokha. Mais Mollah Ebrahim, après avoir rassemblé suffisamment d'argent, s'enfuit en Perse. Ainsi, il a volé l'argent des habitants de Nokha. Ainsi, l'histoire présente les habitants aisés de la ville comme des petits bourgeois avides, avares et superstitieux. Akhound Zadeh critique, dans cette pièce, la superstition, l'escroquerie, l'ignorance et la naïveté des gens. Tous les personnages sont déraisonnables, sauf un, nommé Hadji Nouri, poète et intellectuel. Il essaye d'éclairer l'esprit des bourgeois et de lutter ainsi contre leur ignorance. Pourtant, les riches ne supportent pas les reproches de cet honnête homme, qu'ils ont exclu de leur cercle. Nous entrevoyons là une certaine ressemblance entre ce personnage et celui d'Alceste dans le *Misanthrope* de Molière ; ce qui a déjà été observé par Sadykov Mourthouz, auteur de *Mirza Fath Akhoundov :*

> Le personnage central, le héros de la comédie, est Mollah Ibrahim Khalil. Il nous est présenté comme un trompeur, un vilain personnage, et fort habile à prendre au piège les naïfs.
>
> L'auteur ridiculise les « gens de Noukha », être stupides, et fanatiques. Ils ont rompu les liens avec la société contemporaine de l'auteur : ce sont des hypocrites et esclaves de leurs sentiments les plus bas. Pour jeter la lumière sur le monde intérieur de ses personnages négatifs, l'auteur crée un contraste entre le héros positif, le poète Hadji Nourou et les gens de Noukha. Hadji Nourou nous rappelle un peu le Tchatsky de la pièce de Gnboedov « Le Malheur d'avoir trop d'esprit » et l'Alceste de Molière. Comme eux, il est passif dans la lutte menée contre l'ignorance du milieu : de là sa tristesse, qu'accompagne une pointe de pessimisme [506].

Par l'intermédiaire du personnage moralisateur Hadji Nouri, Akhound Zadeh critique durement ceux qui ne pensent pas à l'avenir de la patrie et qui ne tentent pas d'arracher le peuple à son ignorance. Hadji Nouri met l'accent sur le travail honnête

[506] MOURTHOUZ (Sadykov), *Mirza Fath Akhoundov*. Bacou : Yazitchi, 1987, p. 23.

qui, à ses yeux, est le seul élixir de vie. Autrement dit, Akhound Zadeh reproche à cette société traditionnelle de perpétuer les principes d'une époque moyenâgeuse qui ignore l'importance de la raison et de la réflexion et qui paralyse ainsi les idées progressistes. Cette comédie est une satire qui dénonce le caratère hypocrite du derviche, personnage incarnant un faux dévot tel le personnage de Tartuffe de Molière. Akhound Zadeh critique également les escrocs qui gangrènent la société. Il condamne aussi le retard de la médecine orientale, et l'esprit de chicane des seigneurs. La cause de tout cela serait liée au régime féodal qui asservit le peuple

La pièce nommée *Monsieur Jourdan, l'herboriste français et le Sorcier Mast Ali Chah* comporte elle aussi quatre actes. Elle fut publiée pour la première fois dans le journal du *Caucase* en 1851, et fut montée la même année dans l'un des théâtres privés de Saint-Pétersbourg. Elle se différencie de la première pièce par l'acuité du conflit, le caractère bien fait des personnages, la couleur politique de son contenu, ainsi que par sa perfection scénique. Le milieu oriental qui nous est décrit est tout différent du précédent : il s'agit d'une famille de pasteurs pratiquant la transhumance, et vivant à la belle saison sous la tente. Ces gens ont gardé dans une large mesure la liberté d'esprit. Ils n'ont pas l'allure solennelle et compassée des bourgeois de Nokha. Les personnages principaux de la pièce sont d'abord un sorcier, appelé Mast Ali Chah, et un scientifique botaniste français, nommé Monsieur Jourdan. Ce savant incarne l'Occident où règnent la science et l'objectivité, qui entre dans le monde de Ghara-Bagh où la superstition domine. En revanche, le sorcier Mast Ali Chah symbolise l'escroquerie et la superstition, et il profite de l'ignorance et de la naïveté des gens. . L'intrigue se déroule autour de l'amour d'une jeune fille Charaf Nessa Khanom pour un certain Chahbaz -Beig. Celui-ci apprécie Monsieur Jourdan, le botaniste français, et passe la plupart du temps avec lui. Ce jeune homme ne supporte pas l'ignorance de son entourage, et, encouragé par M. Jourdan, décide d'aller étudier les sciences à Paris. Mais dans ce milieu dominé par les rapports féodaux, l'injustice et la superstition, l'ignorance triomphe de la science. La jeune femme, en confiant toute son épargne au sorcier, lui demande de faire de la magie pour empêcher Chahbaz Beig d'aller à Paris. A la fin de la pièce, Monsieur Jourdan est devenu fou

quand il a appris « la destruction de Paris »[507]. Sadykov Mourthouz écrit ceci à propos de cette pièce :

> L'auteur nous transporte, avec cette comédie, dans un autre domaine de l'idéologie médiévale : brossant d'admirables tableaux de mœurs, il nous introduit dans le monde de la sorcellerie. La sorcellerie et la divination, dans un milieu où règne l'obscurantisme, masquent la réalité aux yeux du peuple, le désorientent, renforcent en lui la croyance en des forces mystérieuses et surnaturelles, freinant ainsi le progrès. De là résulte la stagnation de la société. De ce point de vue, la guerre aux sorciers et à la sorcellerie revêt une grande importance dans les œuvres des écrivains novateurs [508].

Dans cette pièce, le thème principal est la lutte contre la sorcellerie. Le protagoniste de la comédie, le derviche Mast Ali Chah, est représentatif de tous les sorciers et des magiciens qui, dans un monde à l'écart du progrès, profitent de la naïveté des gens, surtout des femmes. Il faut noter que, dans les pièces d'Akhound Zadeh, toutes les classes sociales, même les familles riches, sont victimes des escrocs comme Mast Ali Chah. A la fin de la pièce, lorsque l'intérêt du spectateur ou du lecteur atteint le plus haut degré, Mast Ali Chah prétend avoir détruit Paris : « Je vous félicite, mes sortilèges ont bien répondu. Paris est en ruine » [509].

La destruction imaginaire de Paris par le magicien s'ajuste exactement à la nouvelle de la révolution à Paris. Cette concordance des faits au dénouement est certainement voulue. L'auteur fait comprendre aux lecteurs ou aux spectateurs que des hasards de ce genre sucitent souvent chez les gens naïfs une certaine croyance dans l'efficacité de la sorcellerie et cela se conclut par la diffusion de cette croyance parmi le peuple. Ce thème du hasard, qui fait croire aux esprits simples l'utilité des sortilèges ou des prédictions, se retrouvera plus tard dans le conte de *Yousef Chah*. D'après nous, cette référence à la révolution française a aussi une valeur symbolique : Akhound Zadeh voulait montrer que la victoire finale sera celle de la révolution.

---

507 Allusion à la révolution française.

508 MOURTHOUZ (S.), *Mirza Fath Akhoundov*, *op.cit*, p. 24.

509 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 363.

> A l'argument principal de sa comédie, l'auteur a ajouté le thème secondaire de la révolution française de 1848. Elle avait beaucoup interessé Akhundov et suscité son enthousiasme. Comme les démocrates russes, il en avait suivi les péripéties, et sa comédie Monsieur Jourdan et le derviche Mestèli Chah fait écho, dans une certaine mesure, à ce grand événement historique.
> L'empereur Nicolas 1er, alarmé par la révolution française et redoutant son influence en Russie, donna l'ordre à la gendarmerie de prendre les mesures les plus énergiques contre toute manifestation de sympathie à laquelle elle pourrait donner lieu. Ce déchaînement policier empêcha Akhundov de s'exprimer ouvertement. D'un bout à l'autre de la pièce, il s'abstient de mentionner la révolution française et il antidate sciemment de deux ans l'histoire qu'il raconte et qu'il situe en 1846 [510].

Khan Pari, l'un des personnages féminins de la pièce, s'exprime lors du dénouement en disant qu'elle a « peur que la ruine de Paris ne détruise d'autres villes» [511]. En effet, l'auteur déclare implicitement la possibilité de l'importation de cette révolution dans d'autres pays, notamment en Perse. Il faut ainsi apprécier le courage de l'auteur qui fait écho dans cette pièce à un événement politique marquant de son temps malgré la rigueur de la censure tsariste.

De son côté, Shahbaz Beig, jeune personnage d'esprit ouvert, représente le monde des Lumières. On voit en lui l'angoisse de vivre dans un milieu fermé et figé. Il tente de se libérer de ce cadre obscur et veut rejoindre le monde des Lumières, en marche vers le progrès qui incite l'homme à la raison et à la réflexion. Il rêve d'aller en France avec M. Jourdan, d'étudier la langue et la culture françaises et de vivre le quotidien de la France révolutionnaire et modernisée. Il souhaite introduire cette modernité en Orient pour le rénover et le réformer. Chahbaz Beig est le porte-parole des tendances progressistes de l'époque. Néanmoins, son horizon est étroit car, dans sa lutte pour aller cet idéal, il reste vaincu : le conflit dramatique entre les représentants de deux mondes opposés se termine par la victoire du sorcier. Ce dénouement correspond à la réalité de l'époque, car l'Orient du XIXe siècle reste à l'écart du progrès et de la modernité.

---

510 AKHUNDOV (M. F.-A.), *Comédies, op.cit.*, p. 17.

511 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 369.

Mais il faut souligner qu'en dehors de cette tendance progressiste, Chahbaz Beig cherche également un autre prétexte pour voyager en France :

> HATAM KHAN AGHA.- pourquoi tu veux apprendre le français, mon cher enfant ? Il n'a pas d'utilité ; on doit apprendre l'arabe, le persan, le turc et le russe et heureusement, tu as déjà appris toutes ces langues à l'école.
>
> CHAHBAZ BEIG.- Mon oncle, je dois apprendre le français, c'est nécessaire. L'année dernière, quand vous m'avez envoyé à Teflis, on ne me respectait pas autant que les gens respectaient Tarverdi qui avait appris le français à l'étranger [512].

Ainsi, il décidait d'apprendre le français en tant que langue prestigieuse de l'époque.

La troisième pièce d'Akhound Zadeh, intitulée *L'Aventure du ministre du Khan de Lankaran*, parut d'abord en 1851 dans le journal du *Caucase*, et fut ensuite jouée pour la première fois le 10 mars 1873 à Bakou. Cette comédie en quatre actes raconte une histoire politique et sociale qui eut lieu en 1800. Elle veut dénoncer les méthodes des gouvernements en Orient aussi bien que le despotisme féodal. L'auteur essaie de reconstituer l'atmosphère des milieux dirigeants d'un petit État féodal, livré à l'arbitraire d'un Khan (le gouverneur) aussi incompétent qu'autoritaire et aux intrigues d'un ministre ambitieux et grotesque. L'auteur met ainsi en scène deux personnages négatifs dans une perspective satirique. Il met le personnage principal, c'est-à-dire le ministre dans une situation ridicule et raille la gaucherie et l'incapacité de cet esprit insensible, injuste et impitoyable, qui incarne le pouvoir féodal : il est cruel avec ses valets et fait battre l'un d'entre eux avec des verges. Ce ministre a atteint un rang élevé grâce à son hypocrisie et à ses flatteries. Il a promis au vieux Khan de lui donner en mariage sa belle-sœur. L'auteur ridiculise ainsi les hauts fonctionnaires qui n'ont aucune dignité et qui se plient à toutes sortes de bassesses devant leur seigneur.

Le gouverneur despote et tyrannique de Lankaran est le deuxième personnage négatif de cette satire. Ses désirs sont effrénés, et il néglige ainsi les intérêts de l'État et du peuple pour satisfaire ses propres ambitions immodérées. Entre autres, malgré son âge avancé, il veut épouser une très belle jeune fille, et pour y parvenir, il choisit

---

512 *Ibid.*, p. 333.

Mirza Habib comme ministre. C'est en somme un homme stupide incapable de diriger le pays. Les cibles des critiques de l'auteur concernent ici tout particulièrement le système patriarcal et féodal. Le dramaturge russe Djafar Djabarly écrit à ce propos :

> Par l'extrême vivacité d'une satire pleine de substance, Akhoundov porte un coup définitif au régime féodal et patriarcal, en même temps qu'au système monarchique de gouvernement. Il projette une étonnante clarté sur la corruption, l'incapacité, la lourdeur d'esprit, la sottise insondable de tous les chahs, vizirs, autres grands dignitaires [513].

Outre ces personnages négatifs, la pièce comporte aussi un personnage positif, Teymour Agha. C'est un homme intelligent, juste et généreux. La belle-sœur du ministre est amoureuse de ce brave jeune homme. Elle refuse d'épouser le gouverneur et demande à son bien-aimé de s'enfuir avec elle, ce qui finit par se produire. A la fin de la pièce, Teymour Agha parvient au pouvoir en évinçant ce ministre. Néanmoins,

> il n'est pas un héros idéal. Teymour Agha est parfois comique et vantard. On peut donc en conclure que l'idée maîtresse de la comédie n'est pas le remplacement d'un mauvais gouverneur par un bon, mais la lutte contre une forme barbare de gouvernement en régime féodal. Le drame se noue entre le Khan et Teymour Agha, et au moment où le conflit est à son point culminant, le Khan se noie inopinément dans la mer. Teymour Agha le remplace alors comme gouverneur.[514]

La comédie s'achève ainsi sur le triomphe de l'amour. *L'Aventure du ministre du Khan de Lankaran* ridiculise la polygamie et le mariage forcé.

L'Ours et le voleur, quatrième pièce d'Akhound Zadeh, comporte trois actes. Aussitôt après sa parution dans le journal du *Caucase* en 1851, la pièce fut jouée dans un salon privé. Ensuite, elle fut mise en scène dans les théâtres de la ville de Tbilissi. On ne connaît pas exactement l'époque et le lieu où se déroule cette comédie. Pourtant, nous pouvons deviner que l'histoire se passe dans la moitié du XIXe siècle dans une ex-région persane dominée par les Russes et habitée par les tribus

---

513 MOURTHOUZ (S.), *Mirza Fath Akhoundov*, *op.cit*, p. 26.

514 AKHUNDOV (M. F.-A.), *Comédies, op.cit.*, p. 17.

turcomanes nomades. Comme dans les pièces précédentes, nous y trouvons des éléments de réflexion relatifs aux problèmes historiques et sociaux, mais c'est la première pièce d'Akhound Zadeh où est abordée la question des paysans :

> L'idée de libérer les paysans du joug des khans et des beys agitait profondément la sensibilité d'Akhoundov, mais l'acharnement de la censure tsariste ne lui permettait pas de prendre ouvertement parti pour l'émancipation des paysans. Cette situation délicate l'obligea, dans une œuvre consacrée à la vie des paysans, à éviter les attaques politiques et à remplacer le thème de la lutte révolutionnaire par celui de l'inégalité sociale. La division de la société en deux classes: les oppresseurs et les opprimés, les nantis et les déshérités, ne pouvait échapper au peintre réaliste qu'était Akhoundov. Il présentait une nouvelle société où l'inégalité des biens entre les hommes disparaîtrait, la société reprendrait courage et le bonheur triompherait sur la terre. A cet égard Akhoundov se rapprochait des socialistes utopistes [515].

Le thème principal est donc la situation des paysans de l'époque. Mais l'auteur raconte également une intrigue amoureuse entre un jeune homme nommé Bayram, courageux mais pauvre, et une jeune fille d'une famille riche, appelée Parizad. Cette jeune fille a un autre amoureux nommé Tarverdi, fils d'un riche notable du village. L'oncle de Parizad, son tuteur, décide de marier sa nièce avec Tarverdi, pour renforcer sa position sociale et conserver ses troupeaux et ses champs. Ainsi, une concurrence commence entre Bayram et Tarverdi. Celle-ci s'achève au profit de Parizad et Bayram après l'intervention bienveillante des soldats russes. L'aventure amoureuse racontée dans cette pièce est liée à la question de l'inégalité des richesses dans la société de l'époque. De ce point de vue, Bayram s'oppose à Tarverdi. Autrement dit, par sa droiture et sa noblesse d'âme, Bayram acquiert une influence favorable sur son destin (comme la fin heureuse de Heidar Beig dans *L'Avare*). En outre, l'accent est mis, dans cette pièce, sur les conditions sociales de la femme en Orient.

Nous y apercevons aussi le malaise d'anciennes tribus nomades qui sont obligées, après l'invasion des Russes, d'obéir aux lois d'une administration moderne européenne. L'auteur y montre les contradictions d'une situation de type colonial.

---

515 MOURTHOUZ (S.), *Mirza Fath Akhoundov*, *op.cit*, p. 27.

Cependant, Akhound Zadeh donne une image positive des soldats russes. Il y met en scène (comme dans *L'Avare*) un type idéal de fonctionnaire russe qui assume sa responsabilité (il lutte, ici, contre le pillage ; dans *L'Avare*, contre la contrebande), et qui est également compréhensif sur le plan humain. En effet, dans cette comédie,

> pour assoupir la vigilance des fonctionnaires tsaristes et dissimuler ce qu'il pensait de ces parasites, l'auteur dut donner à sa comédie un dénouement « conventionnel ». L'assesseur du district, dépeint sous les traits d'un personnage positif, est le porte-parole de la morale. Le dénouement « conventionnel » affaiblit, certes, le caractère dramatique de la pièce et la rend moins convaincante ; toutefois, il n'obscurcit pas l'idée maîtresse de l'auteur et n'atténue pas son réalisme accusateur. La raison en est que les idées fondamentales de la comédie : l'inégalité des fortunes, les différences sociales et les tares inhérentes à l'obscurantisme, sont mises en lumière et jugées avant le dénouement [516].

L'Avare, une autre pièce d'Akhound Zadeh, qui comprend cinq actes et qui est la plus connue de ses pièces, a été mise en scène du vivant de l'auteur. Cette pièce fut jouée pour la première fois par une troupe de théâtre amateur à Bakou en 1873. Le contexte historique de la pièce est assez précis : l'action se passe vers 1850, à un moment où la douane russe avait interdit l'importation des textiles d'Europe occidentale et où les Russes utilisaient tous les moyens pour exporter leurs propres marchandises en Perse [517]. En conséquence, la contrebande de ces textiles se développait. Cette intrigue réaliste se déroule une nouvelle fois au cœur des tribus nomades, d'ailleurs, l'auteur décrit de façon précise les scènes de la vie sociale des Caucasiens du XIXe siècle.

L'amour et la femme gardent encore une place importante dans cette pièce et l'auteur critique aussi le despotisme, l'injustice et l'avarice. Les personnages principaux de cette comédie sont un marchand riche nommé Hadji Ghara et un certain Heidar Beig, un jeune homme courageux et sincère, avec toutefois quelques traits de caractère négatifs. En effet, il est contrebandier. Hadji Ghara est un commerçant dominé par la l'avarice, caractère tournée en ridicule dans la pièce. Ce personnage est

---

516 AKHUNDOV (M. F.-A.), *Comédies, op.cit.*, p. 20.

517 RICHARD (Y.), *L'Iran de 1800 à nos jours, op. cit.*, p. 37.

différent d'Harpagon, le personnage avare de Molière, qui cherche constamment à augmenter sa richesse, Hadji Ghara, lui, présente des traits de caractère orientaux. *A contrario*, Heidar Beig est un jeune homme, d'une origine noble qui ne sait pas comment gagner sa vie, voire, qui n'aime pas travailler. Étant donné ses problèmes financiers, le futur mari est amené, soit à enlever sa femme, soit à réunir par des moyens aventureux la somme nécessaire pour la fête de mariage. En tout cas, tous les deux sont des personnages opposé aux normes sociales, en ce sens que l'un est avare et trompe facilement ses clients tandis que l'autre pratique le brigandage sur les routes pour gagner sa vie. Comme nous le savons, l'avarice n'est pas un thème nouveau dans la littérature mondiale. Sadykov Mourthouz dit à ce sujet:

> Parmi les types d'avares les plus connus sont Euclion, personnage de "L'Aululaire" de Plaute, Harpagon de Molière, "Le chevalier avare" de Pouchkine, "Âmes mortes" de Gogol. Akhoundov connaissait cette galerie de types créés par les grands auteurs de la littérature mondiale [...] Le talent d'Akhoundov a pu rajeunir ce qui était vieux. L'auteur n'a pas imité ses prédécesseurs de la littérature mondiale, mais donné un contenu nouveau à un thème, ancien et créé un nouveau type d'avare nettement distinct des autres. Le personnage de l'avare, Hadji Gara, possède à la fois les caractéristiques propres à tous les avares décrits dans la littérature mondiale et des éléments nationaux très particuliers. L'argent étouffe en lui toute noblesse de sentiment. Il perd tout sens de la dignité, tout amour propre, et tombe dans l'abjection. Avare, sans cœur pour les siens, sans conscience, menteur, trompeur, rusé, faux, tel est, avec d'autres défauts, le personnage. […] L'esprit pénétrant d'Akhoundov […] a su représenter, dans "l'Avare", un monde en voie de disparition, avec toutes ses laideurs.[518]

Néanmoins, si, d'un côté, l'auteur dénonce la nature désobligeante de son personnage, de l'autre côté, il respecte rigoureusement les principes du réalisme artistique. Autrement dit, il a créé un personnage réel et vivant en donnant à son caractère quelques aspects positifs : le personnage avare est aussi intelligent, prudent, sensé et audacieux. Contrairement à *L'Avare* de Molière, considérée comme une comédie de caractère, *L'Avare* d'Akhound Zadeh s'appuie sur les personnages de

---

[518] AKHUNDOV (M. F.-A.), *Comédies, op.cit.*, p. 21.

Haji Ghara et de Heidar Beig pour privilégier une critique sociale. Ainsi, dès le début de la comédie, la situation sociale et politique remplace la problématique psychologique ; l'exposition de *L'Avare* d'Akhound Zadeh comporte une longue discussion sur le malheur et la misère du héros, présenté comme une victime de la colonisation du régime tsariste. Le dramaturge persan a donc employé le personnage avare davantage pour critiquer la société et ses problèmes que pour ridiculiser un type humain. En effet,

> la comédie démonte avec une extrême précision le mécanisme des rapports d'argent tels qu'ils existaient dans un régime de servage en pleine décomposition, mais avant son effondrement. L'époque où il vivait et écrivait Akhundov, se distingue par un certain nombre de mutations dans la vie sociale et économique du pays. Les germes du capitalisme font leur apparition dans certaines branches de l'économie azerbaïdjanaise et, de ce fait, l'argent joue un rôle de plus en plus important dans la société. Lorsqu'il fait dire à Hadji Gara : « De nos jours, mon cher, poches bourrées d'argent valent mieux que courage et bravoure », l'auteur souligne que l'argent tend à soumettre à sa loi toutes les manifestations de la vie azerbaïdjanaise [519].

Un autre personnage important dans cette comédie est un commandant russe. Il est présenté sous les traits d'un homme au grand cœur, qui parle au nom de la morale. D'après nous, Akhound Zadeh a fait une telle concession pour fuir la censure tsariste. Malgré cela, il sait bien montrer l'indigence d'esprit des fonctionnaires russes au moyen de répliques réalistes et d'un ton satirique. Autrement dit, Akhound Zadeh décrit avec beaucoup de finesse le type du fonctionnaire tsariste, qui applique la politique des tsars même dans les colonies lointaines. D'un côté, il est bienveillant à l'égard des bourgeois et des nobles et pardonne au nom du tsar ; et d'un autre côté, ce même soldat russe est impitoyable avec le peuple, qu'il frappe et qu'il injurie.

Evoquons à présent la dernière pièce d'Akhound Zadeh, nommée *Les Avocats*. Cette pièce fut écrite en 1855 et publiée dans le Caucase en 1856, en russe. Sur le manuscrit rédigé par Akhound Zadeh, il est noté que l'action se passe à Tbilissi. Mais ensuite, l'auteur l'a transposée à Tabriz, ville persane, pour éviter la censure du gouvernement russe. Selon les spécialistes des études persanes comme Arian Pour,

---

519 AKHUNDOV (M. F.-A.), *Comédies, op.cit.*, p. 23.

cette pièce est la meilleure d'Akhound Zadeh, tant du point de vue artistique et du respect des règles classiques que de l'évolution et du traitement des thèmes sociaux. Akhound Zadeh y critique le système judiciaire ainsi que les tromperies des avocats.

Akhound Zadeh fustige les escroqueries et les scandales des bourgeois : un avocat nommé Agha Mardan essaye d'empocher l'héritage destiné à une fille orpheline de 18 ans. Il recourt à toutes les ruses en présentant des faux témoins au tribunal et en essayant d'obtenir la complicité des juges. Pourtant, malgré sa malveillance, les faux témoins ont révélé la vérité, de sorte que la justice et l'orpheline l'ont emporté en déshonorant les charlatans. Agha Mardan incarne un avocat corrompu et immoral, qui tire profit de sa profession pour extorquer l'argent au peuple. Les juges arbitrent en faveur de l'avocat qui leur verse une part de ses gains.

Mais par ailleurs, la trame de l'intrigue est basée sur la femme et l'amour, comme dans les pièces précedentes. L'auteur y donne une autre image de la femme moderne orientale, qui parle et qui se défend. Sakineh, l'un des personnages principaux de la pièce, est une femme différente de ses contemporaines. Elle se révolte et combat pour soutenir ses droits.

Comme nous le constatons, l'auteur a utilisé l'art dramatique comme le plus efficace des moyens afin de communiquer avec la population en étudiant les mœurs locales. Le théâtre d'Akhound Zadeh reflète toutes les tares d'une société mais aussi les rayons de lumière en présentant des personnages progressistes dans ses comédies. Pourtant, ses personnages négatifs ne sont pas seulement l'incarnation des vices de la société. Ils sont des personnages réels. Autrement dit, outre leurs traits négatifs, certains d'entre eux possèdent un certain nombre de qualités positives. De ceci résulte une différence entre les pièces d'Akhound Zadeh et celles de Molière. Si nous comparons les deux pièces nommées *L'Avare*, écrites par ces deux écrivains, nous constatons que dans celle de Molière, Harpagon est un personnage unidimensionnel, tandis que le personnage de Haji Ghara, dans la pièce d'Akhound Zadeh, a des qualités humaines très intéressantes comme l'intelligence, l'ingéniosité, la prudence, l'audace, ce qui n'empêche pas qu'il représente en même temps un bourgeois ridicule jouissant de l'accumulation d'argent.

> L'auteur, maniant le fouet redoutable de la satire, dénonce l'odieuse nature de son personnage, rongé de vices jusqu'à la moelle. En même

> temps, respectant rigoureusement les principes du réalisme artistique, il en fait un être humain réel et vivant, sans dissimuler les quelques aspects positifs de son caractère. […] [520].

Bref, ce personnage possède à la fois les caractéristiques typiques de l'avare dépeint dans la littérature et les aspects orientaux spécifiques. Autrement dit, il se manifeste d'abord comme un marchand oriental, de mentalité traditionnelle, ayant un petit magasin dans une petite ville où, il a pour seul but de faire croître sa richesse. En somme, nous pouvons assimiler ce théâtre à une sorte de radioscopie de la réalité orientale de l'époque.

En effet, à travers ses personnages, il critique les rapports socio-politiques des pays orientaux surtout ceux de la Perse où il est né. Il dénonce ainsi l'oppression des gouverneurs en encourageant le peuple à aller vers la liberté et la science. Rappelons toutefois qu'Akhound Zadeh emprunte bon nombre de ses thèmes à Molière. En fait, Akhound Zadeh et Molière étudient tous les deux des thèmes qui sont liés aux défauts dont souffre la nature humaine. Les maux comme l'hypocrisie, le mensonge et le despotisme sont traités par les deux dramaturges. En revanche Akhound Zadeh a donné une couleur neuve et locale à ces thèmes.

a. La cour et le despotisme

Comme nous l'avons déjà précisé, Akhound Zadeh critique la cour orientale où les princes et les ministres sont tous soumis à la volonté du Chah, mais, d'une manière générale, il les attaque implicitement et avec beaucoup d'habileté tant le sujet était délicat, d'après lui [521]. Par contre, dans *L'Alchimiste Ebrahim Khalil*, il raille ouvertement le ministre persan Hadji Mirza Aghassi. Mais il faut savoir que l'auteur n'habitait pas en Perse et qu'il pouvait critiquer explicitement les hommes politiques persans sans aucun souci. IL s'attaque aussi de façon virulente aux gouverneurs de Perse rusés et cruels dans son œuvre *Les Astres trompés ou L'histoire du Roi Yousef*, le personnage Yousef. Nous observons une critique semblable à l'égard du gouverneur sanguinaire dans l'œuvre intitulée *Le Ministre du Khan de Lankaran* ; il veut tuer son propre neveu, rival, dans le but d'épouser celle dont ce dernier est

---

520 *Ibid.*, p. 22.

521 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 200.

amoureux. Le roi est décrit comme un despote stupide. De même, les ministres et les courtisans sont considérés comme des flatteurs, des voleurs et des vaniteux, prêts à tout pour conserver leur situation.

Par ailleurs, malgré le statut de fonctionnaire de l'État russe d'Akhound Zadeh en tant que, et malgré la censure puissante du tsar, il n'hésite pas à critiquer le régime russe dans ses pièces. Donnons l'exemple de *L'Avare* où un paysan dénonce l'appareil juridique russe en disant : « Personne ne sait quand nous serons libérés des procédures d'interrogations, car ces procédures en Russie durent parfois plus de cinq années » [522]. Ou encore, dans la même pièce, quand Hadji Ghara dit : « le va-et-vient d'une séance d'interrogation me fait très peur » [523]. Dans la même scène, le même personnage déclare encore : « Moi, qui ai toujours eu peur des interrogatoires, je dois répondre à leurs questions bêtes » [524]. Ou bien, un autre paysan affirme qu'ils sont dans l'esclavage au service du roi et qu'ils payent continuellement la taxe due à celui-ci [525]. Karam Ali, valet de Hadji Ghara, déclare aussi : « J'avais voyagé sans billet une fois […] le gouverneur m'a fait tellement battre que je ressens toujours la douleur » [526]. Dans *L'Avare*, Akhound Zadeh donne une image bienveillante du commandant russe pour échapper à la censure, mais en faisant s'exprimer tour à tour les paysans et Hadji Ghara, il expose son point de vue et on peut en conclure que l'auteur est hostile au pouvoir tsariste. De plus, dans *Les Avocats*, en dénonçant l'appareil juridique au moyen d'une satire virulente, il attaque un régime despotique où les juges négligent le droit du peuple et où règnent le passe-droit, la corruption et l'injustice.

Nous pouvons ainsi repérer les idées politiques de l'auteur au sein de ses pièces de théâtre. En fait, ces idées touchent deux domaines : le nationalisme et le gouvernement constitutionnel fondé sur la loi. Dans le domaine politique, il fut aussi un précurseur pour les intellectuels d'Iran, d'Egypte et de l'Empire ottoman. Akhound Zadeh constitue le modèle d'une génération de penseurs tournée vers l'Occident, tout en ayant une culture nationale bien ancrée.

---

522 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 225.

523 *Ibid.*

524 *Ibid.*

525 *Ibid.*, p. 216.

526 *Ibid.*, p. 197.

Comment, de son côté, le maître d'Akhound Zadeh a-t-il traité la cour de Louis XIV dans ses pièces théâtrales ? En fait, la cour de Louis XIV est inséparable de la vie de Molière. Sa troupe, nommée la « Troupe du Roi », était protégée par le roi lui-même. Toutefois, à la fin de la vie de Molière, comme la religion reprenait de son influence dans son règne, Louis XIV a pris peu à peu ses distances avec lui. Or, les pièces de Molière étaient composées précisément pour plaire au public de la cour, pourtant bien présente dans l'œuvre de Molière : les habitués du salon de Célimène, les marquis vaniteux des *Fâcheux* et du *Misanthrope*, les grands seigneurs cyniques comme Don Juan, ou sans scrupules comme Dorante dans *Le Bourgeois gentilhomme*. En d'autres termes, Molière évoque la société de cour avec toutes ses passions, son ridicule et ses vices. Pourtant, il était fidèle à son protecteur, le Roi Soleil. Donnons l'exemple du *Tartuffe*, pièce dont le dénouement prend une fin heureuse par l'ordre du Roi ; Orgon est sauvé de la ruine par la grâce de celui-ci. Dans le prologue du *Malade imaginaire*, la pièce s'ouvre sur une note d'allégresse : un divertissement réunit divinités champêtres et humains, qui dansent et chantent les louanges du Louis XIV, revenu victorieusement de la guerre. Ainsi, il n'a jamais attaqué la politique ou le despotisme du Roi ou de l'État ; ce que son disciple, Akhound Zadeh, a fait largement dans ses pièces. Nous pouvons dire que chez Akhound Zadeh, la critique sociale et politique est plus audacieuse que chez son maître. Autrement dit, la plupart des conflits dans le théâtre d'Akhound Zadeh sont toujours le résultat de la lutte entre les opprimés et les oppresseurs ; la lutte contre l'inégalité sociale, le conservatisme et le despotisme oriental. En outre, il fait remarquer l'ignorance du pouvoir despotique en Orient. Par exemple dans la pièce *Le ministre du Khan de Lankaran*, il raille le gouverneur qui veut diriger les trois appareils judiciaire, législatif et exécutif en même temps. Le despotisme constitue aussi un thème privilégié chez Molière, mais il le traite sans entrer dans la satire politique. C'est le cas dans *Tartuffe*. Quand arrive l'imposteur, nous sommes face à une famille où le père veut décider pour tous alors qu'il n'est pas vraiment au courant de tout ce qui se passe dans sa maison. Dans *Le Malade imaginaire*, nous pouvons voir également un hypocondriaque égocentrique qui se livre au chantage de la maladie pour mieux tyranniser son entourage. Par ailleurs, Molière représente dans *l'Ecole des femmes* un personnage amoureux qui ne sait pas aimer : son amour se résume plutôt à une passion possessive. Nous trouvons aussi un mari despote dans *L'Ecole des maris*, et un père despote dans *L'Avare* ou encore *Le Bourgeois*

gentilhomme. Ces comédies qui illustrent bien la société à l'époque de Molière sont l'expression d'une triste réalité : le despotisme familial au nom de l'inégalité naturelle de l'homme et de la femme, puisqu'elle appartenait au patrimoine de l'homme. Elle était d'abord la propriété de son père, avant d'être liée au foyer de son mari. Arnolphe dans *L'Ecole des femmes* décrit cette continuité entre le père despote et l'époux despote.

b. Le mariage et la femme

Deux jeunes gens sympathiques s'aiment ; la famille de l'un d'eux s'oppose à leur union : une ruse ou l'intervention d'un personnage sage permettent de contourner l'obstacle et le mariage peut enfin avoir lieu : c'est le plan général sur lequel repose plusieurs comédies de Molière et d'Akhound Zadeh. Tous les deux traitent des problèmes des femmes et des mariages forcés. En d'autres termes, l'opposition des parents au mariage de leur fils ou surtout de leur fille, sur laquelle repose une bonne part des intrigues de Molière et d'Akhound Zadeh, correspond à une réalité sociale de leurs époques. Malgré les différences culturelles, dans les deux sociétés, le mariage a été longtemps considéré comme une affaire d'argent. Quant aux jeunes filles, elles n'étaient quasiment jamais libres de leur choix car le mariage n'était pas conçu comme le lieu de l'épanouissement et du bonheur personnels. C'est ce que refuse Sona Khanom, le personnage féminin dans *L'Avare* d'Akhound Zadeh, lorsqu'elle déclare :

> […] Je ne veux pas avoir une fête de mariage. Je veux justement partir. Je ne suis pas la seule fille que l'on marie comme ça. Dans cette contrée, cent filles par jour prennent la fuite. Je n'ai pas honte [527].

On trouve un débat semblable dans *L'Ours et le voleur* :

> ZOLEIKHA : Si la fille n'est pas d'accord, comment on peut la marier?
> BAYRAM : Eh, Zoleikha, qu'est-ce que tu racontes là ? Une jeune fille ne peut rien faire ; elle pleure un petit peu ; ensuite elle est obligée d'accepter son destin [528].

---

527 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 170.

528 *Ibid.*, p. 98.

En effet, ce dernier thème appairaissait, pour ces deux dramaturges, comme un carrefour où venaient se rencontrer d'autres thèmes : ceux de l'éducation des filles, de leur accès au savoir, de leur liberté affective. Mais chez Molière, s'il milite, d'une part, pour que l'amour triomphe, ensuite, dès qu'il met en scène la réalité conjugale, il la montre comme une mésentente, une impossibilité de communiquer. Tandis que dans les pièces d'Akhound Zadeh, nous pouvons voir de petites scènes de ménage, mais ce thème moliéresque de l'échec du couple n'est pas primordial. Pourtant prennent-ils, tous les deux, des positions identiques à l'égard de la femme et de son statut social ?

Molière peint les mœurs du siècle et montre ainsi le statut de la femme française de son époque à travers ses jeunes héroïnes, ses vieux barbons, et à travers les controverses sur le mariage. Mais sa position envers les femmes est ambiguë. Si, dans ses premières pièces comme *L'Ecole des femmes* et *L'Ecole des maris*, Molière montre le danger et le ridicule qu'il y a à laisser une jeune fille (comme Agnès) dans l'ignorance et s'il condamne l'éducation limitée des couvents, quelques années plus tard, dans *Les Femmes savantes*, il se moque des prétentions scientifiques des femmes pédantes et il pose surtout le problème de leurs rôles dans la famille et dans la société à l'égard de leur entourage. Autrement dit, selon Molière, ce pédantisme conduit les femmes à négliger leur rôle et à ignorer leur vocation naturelle d'aimer et d'être aimées. Dans *Les Femmes savantes*, Chrysale se voit complètement négligé par sa femme Philaminte, détournée de ses devoirs domestiques par un amour illimité pour la science et la philosophie. Ainsi, comme il n'ose pas s'en prendre directement à sa femme, il critique sa sœur :

> CHRYSALE, *à Bélise.*
> C'est à vous que je parle, ma sœur. Le moindre solécisme en parlant
> vous irrite ;
> Mais vous en faites, vous, d'étranges en conduite.
> Vos livres éternels ne me contentent pas,
> Et hors un gros Plutarque à mettre mes rabats,
> Vous devriez brûler tout ce meuble inutile,
> Et laisser la science aux docteurs de la ville ;
> M'ôter, pour faire bien, du grenier de céans
> Cette longue lunette à faire peur aux gens,

Et cent brimborions dont l'aspect importune ;
Ne point aller chercher ce qu'on fait dans la lune,
Et vous mêler un peu de ce qu'on fait chez vous,
Où nous voyons aller tout sens dessus dessous.
Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
Qu'une femme étudie et sache tant de choses.
Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants,
Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens,
Et régler la dépense avec économie,
Doit être son étude et sa philosophie.
Nos pères sur ce point étaient gens bien sensés,
Qui disaient qu'une femme en sait toujours assez
Quand la capacité de son esprit se hausse
À connaître un pourpoint d'avec un haut de chausse.
Les leurs ne lisaient point, mais elles vivaient bien ;
Leurs ménages étaient tout leur docte entretien,
Et leurs livres un dé, du fil et des aiguilles,
Dont elles travaillaient au trousseau de leurs filles.
Les femmes d'à présent sont bien loin de ces mœurs :
Elles veulent écrire, et devenir auteurs.
Nulle science n'est pour elles trop profonde,
Et céans beaucoup plus qu'en aucun lieu du monde :
Les secrets les plus hauts s'y laissent concevoir,
Et l'on sait tout chez moi, hors ce qu'il faut savoir ;
On y sait comme vont lune, étoile polaire,
Vénus, Saturne et Mars, dont je n'ai point affaire ;
Et, dans ce vain savoir, qu'on va chercher si loin,
On ne sait comme va mon pot, dont j'ai besoin.
Mes gens à la science aspirent pour vous plaire,
Et tous ne font rien moins que ce qu'ils ont à faire ;
Raisonner est l'emploi de toute ma maison,
Et le raisonnement en bannit la raison :
L'un me brûle mon rôt en lisant quelque histoire ;
L'autre rêve à des vers quand je demande à boire ;
Enfin je vois par eux votre exemple suivi,
Et j'ai des serviteurs, et ne suis point servi.
Une pauvre servante au moins m'était restée,

Qui de ce mauvais air n'était point infectée,
Et voilà qu'on la chasse avec un grand fracas,
À cause qu'elle manque à parler Vaugelas.
Je vous le dis, ma sœur, tout ce train-là me blesse,
Car c'est, comme j'ai dit, à vous que je m'adresse,
Je n'aime point céans tous vos gens à latin,
Et principalement ce Monsieur Trissotin :
C'est lui qui dans des vers vous a tympanisées ;
Tous les propos qu'il tient sont des billevesées ;
On cherche ce qu'il dit après qu'il a parlé,
Et je lui crois, pour moi, le timbre un peu fêlé.
(*Les Femmes savantes*, II, 7, v.558-614).

Mais en Orient au dix-neuvième siècle, nous ne voyons pas ce phénomène des femmes précieuses et pédantes tel qu'il existe au dix-septième siècle en France. Akhound Zadeh traite des problèmes de la femme orientale dans la majorité de ses comédies. En fait, la situation sociale de la femme fait partie des principaux thèmes de ses œuvres. L'image de la femme orientale illustrée dans ses pièces de théâtre n'a aucune ressemblance avec celle de la femme de la littérature persane classique. Dans son œuvre, la femme n'est plus la belle femme des contes de fée ou des harems des rois d'Orient, mais plutôt un être réel sujet à des amours concrètes. Il devient ainsi le premier auteur persan à prendre partie pour la femme moderne orientale.

> Mirza Fath Ali Akhoundzade (1812-78) was one of the first intellectual champions of woman's rights in Transcaucasia and Iran. He was also one of the founders of modern drama in the Islamic World. Akhoundzade used his plays as a vehicle to question traditional beliefs and customs and to challenge the power of entrenched elits. Rather than seeking to create psycholigical studies of characters or sophisticated plots, he conveyed his message with one-dimensional characters and fast-moving satires. His work advocated the cause of modernization and freedom of women in the Islamic world [529].

[529] KIA (Mehrdad), « Women, Islam, and Modernity in Akhundzade's Plays and Unpublished Writings », [in] *Middle Eastern Studies*, (London), 1998, vol. 34, n. 3, p. 1.

Le point commun de tous les personnages féminins de ses pièces est l'amour et le combat social. Dans les comédies telles que *Monsieur Jourdan, L'Ours et le voleur, L'Avare, Les Avocats, L'Aventure du ministre du Khan de Lankaran,* les femmes sont les piliers principaux de la comédie. Pourtant, la femme évolue peu à peu dans son œuvre dramatique. Autrement dit, l'image de la femme progresse graduellement de 1850, (sa première pièce), à 1856, (sa dernière pièce). Dans *L'Alchimiste Ebrahim Khalil,* nous ne voyons pas de personnage féminin. Dans *Monsieur Jourdan,* les femmes sont présentes pour la première fois. Cahraf Nessa Kahnom et sa mère apparaissent comme les actrices principales ainsi que les victimes de croyances superstitieuses traditionnelles. Charaf Nessa Kahnom est une femme naïve qui recourt à la superstition pour sauver son amour. Dans sa troisième pièce de théâtre, *L'Aventure du ministre du Khan de Lankaran,* les personnages féminins apparaissent pour la première fois en tant qu'individus d'esprits ouverts et indépendants qui refusent d'obéir à l'autorité d'hommes corrompus et puissants. Dans cette pièce, l'auteur dépeint, pour la première fois, des personnages féminins intelligents et compétents, qui sont capables de déjouer le complot des méchants. Plus important encore : pour la première fois Akhound Zadeh a exprimé ses propres idées sur le droit des femmes à choisir leurs maris selon leur désir personnel et l'amour, et non pas en conformité avec les coutumes et les traditions. Les deux femmes, Showleh Khanom, la jeune femme de Mirza Habib, et sa sœur, Nessa Khanom, sont des femmes courageuses qui méprisent le ministre corrompu. Dégoûtées par l'immoralité, la corruption et la fourberie du ministre, elles font tout ce qui est en leur pouvoir pour renverser les plans de cet homme. Les deux femmes comprennent que Mirza Habib a arrangé le mariage entre le khan et Nessa Khanom parce qu'il souhaite renforcer sa propre position à la cour. Le ministre corrompu ne se soucie guère du bonheur et de l'avenir de Nessa Khanom. Cependant, Nessa Khanom, au lieu de jouer le rôle d'une femme passive, suit sa propre voie avec une remarquable audace. Elle a même recours à la ruse comme seule échappatoire pour défendre les droits que la société ne lui reconnaît pas. Autrement dit, elle essaye d'amener l'homme à changer son comportement en mettant en œuvre un plan. Elle dit au ministre : « Donnez cet anneau à une fille qui mérite Khan, je ne le mérite pas » [530]. Elle fuit un mariage forcé en feignant ne pas être digne de Khan.

---

[530] AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 77.

Dans *L'Ours et le voleur*, l'auteur se concentre encore sur les relations entre les sexes et la nécessité de la liberté dans l'amour et le mariage. Ainsi, le personnage de Parizad soutient ses droits avec beaucoup de courage. Dans la dernière scène de l'acte III, elle dit qu'elle n'épousera jamais Tarverdi et que si on la force à un mariage sans amour, elle se suicidera. Mais dans la dernière pièce d'Akhound Zadeh, *Les Avocats*, la personnalité de la femme s'épanouit encore davantage. Elles ne sont plus des créatures superstitieuses qui font confiance aux magiciens, ni des amantes fidèles supportant toutes les souffrances afin de pouvoir épouser les héros masculins. Sakineh est le personnage principal de l'œuvre, qui diffère énormément des femmes de son époque. Elle est l'incarnation d'une jeune fille hardie, sensée et pleine d'énergie. L'auteur a accentué légèrement le caractère de Sakineh Khanom, mais il reste fidèle à la réalité de la vie. En fait, l'auteur ne cache rien des faiblesses de son héroïne. Elle est intelligente et énergique, mais aussi naïve et ingénue. Malgré cela, elle est le personnage féminin idéal de l'auteur et porte en elle la force d'héroïnes telle qu'Agnès dans *L'Ecole des femmes* ou Angélique dans *Le Malade imaginaire* de Molière.

> AGHA KARIM : Eh bien Aziz Beik, je vais m'adresser à vous, tandis que Mademoiselle Sakineh va nous écouter.
> AZIZ BEIK : Vous pouvez vous adresser directement à Mademoiselle Sakineh. N'imaginez pas qu'elle soit bête comme les autres jeunes filles : elle sait comment répondre ; elle n'est pas timide pour vous parler [531].

La lutte menée par Sakineh Khanom pour défendre son destin et ses droits sort du cadre étroit de son monde particulier et prend les dimensions d'un combat pour la libération des femmes de l'époque. Lorsqu'un commerçant fortuné, Hassan Agha, lui demande sa main, elle lui dit : « Je ne veux pas coucher avec toi, je ne t'aime pas, on ne peut pas forcer le cœur d'aimer un homme » [532]. Puis, face à tous les chantages, elle s'écrie : « Même si je dois perdre tout mon argent et mes biens, je n'épouserai pas Hassan-Agha » [533].

---

531 *Ibid.*, p. 267.

532 *Ibid.*, p. 264.

533 *Ibid.*, p. 261.

Dans le dialogue entre Sakineh et sa tante, Zobaydeh, celle-ci essaie de forcer sa nièce à épouser le riche marchand, Agha Hassan. En effet, le personnage de Zobaydeh représente les coutumes et les croyances traditionnelles qui ont été transmises d'une génération à l'autre. D'un autre côté, la jeune Sakineh, ayant un esprit ouvert, refuse d'obéir à l'autorité de sa tante car elle choisit de se marier avec Aziz Beyk, l'homme qu'elle aime. Elle représente ainsi une pensée progressiste basée sur la liberté, la rationalité et la révolte contre les traditions archaïques :

> SAKINEH KHANOM.- Ah ! Je ne vais pas bien ; Pourquoi tu as promis à Agha Hassan que je vais l'épouser, ma tante ? Quand vous ai-je permis de vous mêler decette affaire ? Je n'ai plus ni père ni frère, et c'est moi-même qui dirige tout maintenant ; je suis maîtresse de moi-même.
> ZOBEIDEH.- Tu n'as pas honte ? Ne rougis-tu pas de tes propos ? Est-ce que cela te regarde ? Il te faut un mari : tu prendras celui qu'on te donnera. Ce n'est pas poli que les filles parlent ainsi avec leurs tuteurs. C'est honteux !
> SAKINEH KHANOM.- Non. Certes, je continue à parler de cette façon! Je veux ma liberté, et personne ne pourra m'imposer un mari […] [534].

Akhound Zadeh profite de cette vive discussion entre la tante et la nièce pour contester cette tradition des mariages arrangés. Dans un sens plus large, il utilise le dialogue entre la tante Zobaydeh et Sakineh pour montrer le conflit intense et irréconciliable entre la raison et la tradition. Ainsi, la femme prend une place importante dans les pièces d'Akhound Zadeh. Par l'intermédiaire de ses personnages féminins, il combat les consarvatismes qui dictent aux femmes leur comportement, leurs gestes, leur vies sociale et privée, et plus largement leur destin ; ainsi Akhound Zadeh est pour l'émancipation féminine et pour la reconnaissance de leurs droits dans la société.

Pour conclure, nous pouvons dire que, pour Molière comme pour Akhound Zadeh, la femme n'est plus considérée comme un simple objet de convoitise, mais devient un sujet avec une fonction dramatique centrale. Ainsi, la centralité des

534 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 257.

personnages féminins dans ces comédies est une invitation à réfléchir à la liberté de parole et d'action de ces femmes dans une société traditionnelle patriarcale.

c. Le mensonge et l'hypocrisie

> Le Devoir de la Comédie étant de corriger les Hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon Siècle ; et comme l'Hypocrisie, sans doute, en est un des plus en usage, des plus incommodes, et des plus dangereux […] (Molière, 1667, *Premier placet au Roi sur la comédie du Tartuffe*) [535].

Le mensonge est le thème le plus traité chez Molière et chez son disciple Akhound Zadeh. Une distinction peut être faite, car il n'y a pas un mensonge mais des mensonges classés dans différentes catégories, avec différents degrés d'acception. On trouve ainsi le mensonge pieux dans *Tartuffe* et *L'Alchimiste*, le mensonge hypocrite dans *Don Juan* et *Monsieur Jourdan* et le mensonge amoureux dans *Le Malade imaginaire* et *L'Ours et le voleur*. En fait, ces comédies ne présentent pas un comique innocent ; les deux auteurs font rire le public, tout en attaquant fortement les faux dévots et les hypocrites. Avec *L'Alchimiste* et *Les Avocats*, Akhound Zadeh laisse éclater la vive répulsion qu'il éprouve à l'égard des hypocrites. Molière a, lui aussi, introduit ce thème dans ses pièces de théâtre Etudions ces trois pièces qui sont écrites dans la même période : *Don Juan* (1665), *Tartuffe* (1664), et *Le Misanthrope* (1666) en cours de rédaction ; nous pouvons considérer ces trois comédies comme une sorte de trilogie dans laquelle Molière laisse se refléter ses préoccupations morales, sociales et religieuses. L'hypocrisie, qu'elle apparaisse sous les formes de la fausse dévotion, du mensonge, de la fausse amitié, de la diplomatie, de la courtisanerie ou de la sociabilité d'apparat, est traitée sous l'un ou l'autre de ces aspects dans ces trois pièces. Dans la scène 2 de l'acte V, *Don Juan* feint le repentir devant son père ; mais à son valet étonné et heureux d'une telle conversion, il explique qu'il veut revêtir le masque de l'hypocrisie. Il vise à ménager un père dont il aura encore besoin. Molière permet à son personnage de mettre en évidence son

---

535 Molière, 1667, *Premier placet au Roi sur la comédie du Tartuffe*. Édition Louandre, 1910, tome2, p. 21.

système de valeurs fondé sur l'hypocrisie. Ainsi, dans cette célèbre tirade, Don Juan énumère les multiples avantages de ce vice:

> Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée ; et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure et chacun a la liberté de les attaquer hautement, mais l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti. Qui en choque un, se les jette tous sur les bras ; et ceux que l'on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés, ceux là, dis-je, sont toujours les dupes des autres ; ils donnent hautement dans le panneau des grimaciers, et appuient aveuglément les singes de leurs actions. […]

Comme Molière qui fait avec Don Juan le portrait d'un hypocrite mondain, Akhound Zadeh, dans *Les Avocats*, présente Agha Mardan comme un hypocrite de la haute société. Il est un avocat de grand renom qui fait de sa profession une source de profits et qui extorque de l'argent au peuple. Agha Mardan représente un bourgeois immoral et corrompu, pour qui l'honneur et la conscience n'ont aucune signification. Il ourdit des intrigues avec ses assesseurs vénaux pour empêcher Sakineh Khanom, l'héritière légale de son frère, de recevoir son argent. Ainsi, au troisième acte de cette comédie, quelque temps avant le début du procès, les assesseurs tentent d'amener le président du tribunal dans leur camp en disant de bonnes choses sur Agha Mardan ; ils le qualifient de bienfaiteur, d'homme compatissant, généreux et dévot :

> AGHA SATTAR, au juge : Monsieur, vous savez qu'hier, on vous a amené deux petits orphelins abandonnés. Vous avez commandé de leur trouver un pieux serviteur de Dieux, et de les lui confier. Moi, je pense qu'il vaut mieux les confier à Agha Mardan : il les traiterait

> comme ses propres enfants, car c'est un homme généreux qui cherche toujours à aider les gens [536].

Nous pouvons le considérer également comme un Tartuffe oriental, car les deux personnages, chez ces deux auteurs, se font passer pour des personnes attachées aux pratiques religieuses en singeant la dévotion, alors qu'ils sont des imposteurs qui tentent de gagner la confiance de leurs entourages respectrifs. Leur seul but est de vivre une vie facile en se servant de la bonté et de la naïveté des autres. Nous pouvons examiner le même thème dans *L'Alchimiste* d'Akhound Zadeh. Le personnage central, Molla Ebrahim Khalil, nous est présenté comme un trompeur, un vilain personnage, qui est fort habile à prendre au piège les naïfs. Il sait parfaitement que son entourage est fidèle à la religion, il s'efforce ainsi d'apparaître sous les traits d'un dévot.

Comme Akhound Zadeh, Molière a mis également en scène les bourgeois vulgaires de l'époque qui ne pensent qu'à leurs intêrets personnels. Dans *Le Malade imaginaire,* Molière montre un notaire qui est un parfait escroc et qui a un nom caricatural de Monsieur de Bonnefoi. Il apprend à une épouse hypocrite la manière de faire déshériter ses belles-filles par son mari. Dans la scène 2 de l'acte IV de *L'Ecole des femmes,* le notaire joue un rôle du même genre.

Comme nous le constatons, les deux auteurs dénoncent l'hypocrisie. Ils essaient de faire tomber les masques sous lesquels se cachent l'hypocrisie et le mensonge. Ils constituent des thèmes traditionnels de la satire dans la littérature mondiale. Mais les œuvres de Molière et Akhound Zadeh ont provoqué une véritable tempête dans leurs propres sociétés. Autrement dit, *Tartuffe* et *L'Alchimiste* ont suscité un scandale qui s'explique moins par leur thème que par la hardiesse avec laquelle ces deux dramaturges l'ont traité. Les hypocrites connaissent ainsi un égal châtiment dans le monde de Molière et d'Akhound Zadeh.

Mais il ne faut pas oublier que ces deux écrivains, et spécialement Molière, s'inscrivent dans le mouvement du classicisme. Autrement dit, la dimension morale exigée dans le théâtre classique, - spécialement dans la tragédie- se retrouve dans les comédies de Molière et d'Akhound Zadeh. En effet, ces comédies se moquent des défauts des hommes et, comme nous l'avons déjà mentionné, les spectateurs peuvent

---

536 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 308.

ainsi s'éloigner des défauts représentés en riant du ridicule des personnages. Mais quelles sont les positions de ces deux dramaturges à l'égard de la doctrine classique et des règles classiques ? Leurs pièces sont-elles conformes à l'esthétique classique ? la dramaturgie classique a-t-elle alors pu exercer une véritable influence sur la dramaturgie d'Akhound Zadeh ? Si oui, en quoi consiste cette influence ? Ce sont les questions auxquelles nous allons tenter de répondre dans la suite de cette étude. Nous pensons qu'une brève présentation du regard de Molière envers les préceptes classiques peut nous aider à bien comprendre le schéma dramaturgique des comédies d'Akhound Zadeh, le disciple persan de Molière.

2. Le théâtre classique

Le théâtre classique se fonde sur la *Poétique* d'Aristote et sur la notion essentielle d'imitation. Si la tragédie est l'imitation d'une action noble, faite par des personnages nobles, la comédie est une imitation d'hommes sans grande vertu. De cette définition résulte un ensemble des préceptes, fort nombreux et complexes, dont les principaux étaient la vraisemblance, les bienséances et la règle des trois unités (temps, lieu et action). En revanche, les théoriciens classiques au XVIIe siècle considéraient la comédie comme un genre qui a ses particularités propres. Contrairement à la tragédie, elle ne traite que des aventures des petites gens, de la bourgeoisie ou de la petite noblesse. En outre, son dénouement doit avoir une fin heureuse. Mais, pour le reste, la comédie devait se soumettre aux règles de la tragédie. Pourtant, il faut souligner que la comédie s'est toujours moins préoccupée des règles que la tragédie. Analyser les farces de Molière ou ses comédies-ballets en s'appuyant sur les préceptes classiques n'aurait guère de sens. Même une grande comédie comme *Don Juan* ne respecte pas les unités de lieu, de temps, de vraisemblance, voire d'action : l'intrigue de *Don Juan* est formée d'une série de rencontres et d'événements souvent fortuits. En revanche, dans les comédies comme *Le Misanthrope*, *L'Ecole des femmes* ou *Les Femmes savantes*, nous voyons un respect presque idéal des règles classiques : le lieu est unique, le temps resserré en moins de vingt-quatre heures, et l'action précise.

Pourtant, même dans les grandes comédies, la dramaturgie moliéresque paraît parfois peu classique. Donnons l'exemple du *Misanthrope* où le dénouement peut étonner car il refuse la joie finale traditionnelle dans la comédie : Alceste rompt

définitivement avec Célimène. De même, Don Juan meurt foudroyé dans la pièce qui porte son nom.

En outre, l'exposition est considérée comme le premier moment dans une œuvre dramatique, un moment qui doit révéler toutes les informations dont la connaissance est indispensable à la compréhension de l'intrigue. Elle doit être claire et rapide. Or, nous pouvons constater que, dans *Tartuffe*, Molière n'expose que peu à peu les éléments nécessaires à cette compréhension. En fait, il faut attendre la scène 2 pour découvrir combien Orgon est épris de Tartuffe ; la scène 3 pour comprendre que Valère souhaite épouser Mariane ; le début de l'acte II pour apprendre qu'Orgon veut marier Mariane à Tartuffe ; et enfin la scène 3 de l'acte III pour savoir que Tartuffe désire Elmire. Cette exposition discontinue s'éloigne de la doctrine classique.

En réalité, le classicisme de Molière semble moins attaché au respect des règles techniques qu'à dépeindre la véracité des mœurs de son siècle.

> Qu'attend-on de la comédie dans la doctrine classique ? Qu'elle ne quitte pas la nature d'un pas, comme disait justement La Fontaine en observant avec admiration les débuts de Molière au théâtre. C'est-à-dire qu'elle imite avec vraisemblance le comportement des hommes. Voir bien l'homme et pénétrer le fond des cœurs, étudier la cour et connaître la ville riche en modèles pour le dramaturge comique : tels sont les préceptes rappelés par Boileau ; et il loue Molière de les avoir appliqués. La Lettre de Donneau de Visé félicite Molière d'avoir attrapé « les mœurs du siècle », « les mœurs du temps » pour les attaquer, et d'avoir su retenir des caractères particulièrement aptes à cette analyse dans son Misanthrope. En langage moderne : la comédie classique est une comédie de mœurs et de caractère. Elle doit avoir une visée morale et instruite.
>
> Ta Muse avec utilité
> Dit plaisamment la vérité,
> S'exclame Boileau dans ses Stances sur L'Ecole des femmes [537].

Ainsi, Molière n'applique pas à la lettre les règles du théâtre classique, en revanche, il est fidèle à son esprit : plaire et être vraisemblable.

---

537 MAZOUER (Charles), *Trois comédies de Molière : étude sur "Le misanthrope", "George Dandin" et "Le bourgeois gentilhomme"*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, coll. Parcours universitaires, 2007, p. 19.

> Dans sa disposition, une comédie classique se soumet enfin à des règles, à ces règles de l'art qui font une bonne pièce, comme le rappelle le poète Lysidas – personnage de La Critique de L'Ecole des femmes – dans son débat animé avec Dorante à propos de L'Ecole des femmes. Encore que le grand art – c'est toujours Dorante qui parle – soit de plaire et qu'il y ait guère à se soucier du reste, notre dramaturge n'ignore pas les préceptes d'Aristote, d'Horace et de leurs commentateurs [538].

Malgré les reproches de Molière à l'égard des théoriciens de l'art dramatique classique et des libertés que ce dramaturge prend envers cette théorie, il ne faut pas oublier qu'il donne enfin à la comédie une dignité équivalente à celle de la tragédie. Des pièces comme *Le Misanthrope*, *Tartuffe* ou *Les Femmes savantes,* composées selon l'esthétique classique en cinq actes et écrites en vers, dépeignent les mœurs bourgeoises ou mondaines de l'époque tout en proposant des caractères intemporels.

Comme nous le constatons, la position de Molière envers la doctrine classique est ambiguë. Nous allons étudier, dans la section suivante, les comédies d'Akhound Zadeh à l'aune des règles classiques. Nous observerons comment le disciple de Molière a appliqué les préceptes classiques dans ses pièces de théâtre.

a. Les modalités du respect de la dramaturgie classique chez Akhound Zadeh

Si nous examinons la structure des comédies d'Akhound Zadeh, nous observons qu'il a adopté une division en trois ou quatre actes pour ses pièces de théâtre. *L'Avare* est la seule pièce d'Akhound Zadeh écrite en cinq actes. *L'Alchimiste Ebrahim Khalil*, *Monsieur Jourdan* et *le Ministre du Khan de Lankaran* comportent quatre actes. En revanche, *L'Ours et le voleur* et *Les Avocats* se divisent en 3 actes. Comme nous le voyons, l'auteur n'a pas choisi la structure classique en cinq actes pour toutes ses pièces : il s'éloigne ainsi de la comédie classique. En revanche, chez Molière, il existe des comédies en cinq actes. Il a également écrit des pièces de théâtre en un ou en trois actes qui viennent de la farce et de la *commedia dell'arte.* Mais dans ses grandes comédies, Molière a toujours respecté la structure traditionnelle du théâtre classique.

---

538 MAZOUER (Ch.), *Trois comédie de Molière, op.cit*, p. 20.

En outre, il faut souligner que chez l'auteur persan les actes sont précisés soit par un changement de lieu soit par des ellipses temporelles. Dans *L'Avare*, l'acte I se déroule dans la tente de Heidar Beik ; l'acte II, dans un magasin de tissus, l'acte III au bord de la rivière ; l'acte IV se passe dans une vallée, et enfin l'acte V se déroule dans un village. L'unité n'est pas davantagte respectée dans *L'Alchimiste Ebrahim Khalil*, où l'auteur ne respecte ni unité de lieu (village, montagne, tente) ni unité de temps (l'action se déroule sur quelques mois). Ainsi, Akhound Zadeh ne se soucie pas des unités classiques de temps et de lieu dans ses comédies.

En ce qui concerne l'unité d'action, un célèbre passage de *La Poétique* définit ce principe de cette façon :

> l'histoire, qui est représentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout ; et les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout [539].

De cette définition d'Aristote, nous pouvons conclure que l'unité d'action, qui consiste à établir un lien de nécessité interne entre les actions secondaires et l'action principale, n'est pas respectée dans toutes les comédies d'Akhound Zadeh. Donnons l'exemple de *L'Avare* où nous perdons, parfois, le fil de l'histoire, dont le fil directeur est une intrigue amoureuse. En introduisant le personnage de l'avare et les sous-intrigues qui l'accompagnent, le spectateur oublie parfois l'action principale. De plus, aux amours des uns et à l'avarice de l'autre s'ajoutent l'histoire du trafic des tissus, les paysans arméniens avec leurs problèmes et l'indulgence des soldats russes. Ces intrigues, qui progressent parfois séparément, se rejoignent quand même de temps en temps ; mais le théâtre classique demande une attention soutenue au spectateur interdit d'être perturbé par de telles digressions.

Dans *L'Alchimiste Ebrahim Khalil*, l'auteur se rapproche d'une telle unité en racontant avec constance l'histoire d'une escroquerie sans faire entrer d'autres actions

---

539 *La Poétique* d'Aristote, cité dans LAVANDIER (Yves), *La Dramaturgie : les mécanismes du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, BD*. Nouv. éd. augm. et revue. Cergy : Le Clown et l'Enfant, 1997, p. 171.

secondaires, ni de sous-intrigues, de sorte que l'action reste toujours claire. Mais c'est plutôt l'exception, puisque, dans les comédies *L'Ours et le voleur* et *Le Ministre du Khan de Lankaran,* chaque acte trouve sa raison d'être dans un événement majeur autonome. Si nous analysons cette dernière pièce, nous observons que, l'acte I raconte la dispute du ministre avec sa première épouse et avec ses valets ; l'acte II, la découverte de Ziba Khanom et de Teymour Agha, cachés dans la chambre ; ensuite l'acte III, la fuite de Teymour Agha ; et enfin, dans le dernier acte, les lecteurs sont surpris par la mort du Khan. Nous voyons ainsi toute une série d'événements qui empêchent la comédie d'être une œuvre très centrée du point de vue de l'action. Cette courte analyse montre quelle distance Akhound Zadeh a pris avec la dramaturgie classique.

Le parallèle entre ce dramaturge et le théâtre classique vient plutôt de la structure narrative des pièces d'Akhound Zadeh, qui sont souvent rédigées selon la technique du théâtre classique dans l'exposition et le dénouement. Habituellement, dans le théâtre classique, les premières scènes des comédies sont des scènes d'exposition dialoguées qui nous présentent les protagonistes et nous mettent au courant des conflits. Nous pouvons constater des expositions complètes, conformément aux règles classiques, dans les pièces d'Akhound Zadeh, où il retarde l'apparition de son héros principal. Ainsi, dans le premier acte, il introduit les personnages et l'action principale, même s'il arrive que les personnages principaux soient absents. Donnons l'exemple du premier acte de *L'Alchimiste Ebrahim Khalil*, où les riches de la ville parlent de l'Alchimiste avec beaucoup d'enthousiasme, en son absence. Nous pouvons retrouver le même type d'exposition dans *L'Avare* d'Ahound Zadeh où, en l'absence du personnage avare, les autres parlent de lui. Contrairement à l'exposition de ces deux comédies qui ont la forme d'une conversation entre amis, l'exposition de *Monsieur Jourdan* commence par un faux monologue. L'interlocuteur du personnage est une petite fille au rôle discret qui n'arrive pas à bien suivre les propos de sa sœur : nous pouvons ainsi dire que les paroles du personnage principal sont destinées indirectement aux spectateurs. Or, cette exposition nous rappelle celles des pièces de Molière comme *Le Malade imaginaire* et *George Dandin*.

Une autre caractéristique commune entre les expositions du théâtre classique et celles d'Akhound Zadeh est le thème de la confidence. Un des personnages principaux se confie à un autre personnage, d'un rang social inférieur, qui est effectivement un valet ou une servante, dans la comédie classique. Nous pouvons

retrouver le même schéma dans la comédie d'Akhound Zadeh ; ainsi, dans la première scène de la pièce intitulée *Les Avocats*, Sakineh Khanom se confie à sa servante en lui exposant la situation.

> SAKINEH KHANOM : Hé, Golsaba, Golsaba ! où es-tu ?
> GOLSABA entre : Pourrais-je vous rendre un service, Mademoiselle ?
> SAKINEH KHANOM : Golsaba ! Cette insolente, la femme de mon frère me fait du mal, tu es au courent de notre histoire ?
> GOLSABA : non, Mademoiselle !
> SAKINEH KHANOM : Eh bien, elle a envoyé quelqu'un chez le juge pour lui dire de ne pas me donner l'héritage de mon frère, parce qu'elle prétend que cet héritage lui appartient et que cet argent doit lui revenir à elle ! […] Golsaba, tu sais bien que je suis amoureuse d'Aziz Beig. Depuis deux années, ce malheureux suppliait mon défunt frère de lui donner ma main. Mais mon frère refusait, parce que mon frère disait qu'Aziz Beig vient d'une famille pauvre. Maintenant que mon frère est mort et que je suis devenue maîtresse de mon destin, je voulais prendre mon héritage, pour préparer les noces et me marier avec mon amour. Et voilà que la femme de mon frère, cette insolente, a porté plainte contre moi en justice [540].

Comme nous le voyons, le dramaturge persan s'inspire des caractéristiques du théâtre classique pour composer rigoureusement son exposition selon ce modèle.

Quant aux dénouements des comédies d'Akhound Zadeh, ils présentent également des points communs avec la comédie classique, selon Molière. Un fait assez général dans celle-ci est qu'elle se dénoue par un mariage. Chez Akhound Zadeh aussi, nous voyons souvent un dénouement heureux où tous les personnages sont présents ; il s'agit souvent du jeune couple d'amants de la comédie traditionnelle, dont le mariage avait été empêché par le père au cours de la pièce, et qui se marie, enfin, au dénouement. Cette trame traditionnelle est aussi suivie par Akhound Zadeh, quoique, chez lui, l'obstacle ne soit pas toujours le père mais aussi la famille, les parents, la tante ou l'oncle qui s'opposent aux mariages des jeunes. Dans *Les Avocats*, c'est la tante de Sakineh qui joue le rôle du père despote ; dans *L'Ours et le voleur*, c'est l'oncle de Parizad qui veut la marier de force.

---

[540] AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 252.

D'autre part, dans *L'Avare*, qui se termine par une fête de mariage, l'auteur semble même avoir envisagé de reproduire une comédie-ballet dans un cadre oriental, mêlant la musique et la danse [541]. Rappelons que la comédie-ballet est un genre dramatique, musical et chorégraphique, inventé par Molière et ses collègues en 1661, à une période où le mariage est souvent le thème principal. Or *L'Avare* d'Akhound Zadeh partage certaines caractéristiques avec la comédie-ballet de Molière : d'abord l'intrigue elle-même, basée sur une histoire d'amour se concluant par une fête de mariage ; ensuite, ce dénouement musical où quelques personnages dansent.

L'Alchimiste Ebrahim Khalil est la seule comédie de l'auteur persan où le dénouement ne respecte pas la fin heureuse de la comédie classique, et où nous ne voyons pas non plus apparaître le *deus ex machina ;* cette expression, au sens propre du terme, désigne un mécanisme servant à faire entrer en scène une divinité pour résoudre une situation désespérée dans le théâtre grec. Mais elle a pris, au fil du temps, un sens plus large, indiquant « un événement inattendu et improbable qui vient régler les problèmes du protagoniste à la dernière minute » [542]. *Le Tartuffe* de Molière contient un bon exemple de ce procédé. Les protagonistes, qui se voient impuissants devant des obstacles trop forts, aux mains de Tartuffe, peuvent finalement s'en sortir grâce à l'intervention de l'autorité royale. Sans ce genre de *deus ex machina*, beaucoup d'intrigues de Molière tourneraient au drame. Or, la comédie classique implique une fin heureuse où les malfaiteurs sont punis et où les honnêtes gens triomphent ; ceci nécessite ainsi un recours aux dénouements pleins de fantaisie et parfois très artificiels. Ainsi, dans *L'Ecole des Femmes*, nous constatons la faiblesse incontestable d'un tel dénouement, dans la mesure où celui-ci fait intervenir un personnage sans lequel la comédie ne saurait trouver une conclusion satisfaisante.

Comme nous l'avons dit, le *deus ex machina* est employé également par notre auteur persan, mais ses formes sont variées : dans *Monsieur Jourdan*, un hasard miraculeux empêche un jeune homme de s'éloigner de son amoureuse. De même, dans *Le ministre du Khan de Lankaran*, l'action se dénoue par un messager qui annonce la mort du Khan à cause d'une brusque tempête dans la mer. Dans *L'Ours et*

---

541 Il s'agit pour nous d'une hypothèse qui devra être vérifiée par des études complémentaires. On ne voit pas une scène pareille dans d'autres pièces d'Akhound Zadeh. Nous savons justement qu'Akhound Zadeh avait assisté à Tbilissi à différents types de spectacles incluant les comédies-ballets.

542 LAVANDIER (Y.), *La Dramaturgie*, *op. cit.*, p. 81.

le voleur, l'intervention inattendue d'un personnage révèle soudainement l'identité des vrais brigands. Dans *L'Avare* d'Akhound Zadeh, tout comme *Le Tartuffe* de Molière, l'intervention surprenante de l'envoyé royal sauve les protagonistes et le *deus ex machina* vient arranger le problème au dernier moment.

Chez Molière et Akhound Zadeh, nous pouvons associer ce procédé au coup de théâtre, qui se définit comme un incident déclencheur imprévisible qui découle de ce qui a précédé, tout en surprenant gravement les spectateurs. Nous pouvons en distinguer deux. Le premier se déroule en cours d'action : dans *le Tartuffe*, quand Orgon sort de dessous la table où il était caché, pour interrompre la déclaration amoureuse de Tartuffe à sa femme Elmire, cette scène constitue un bon exemple de coup de théâtre au sein de l'intrigue. Le second se déroule à la fin et peut s'apparenter au *deus ex machina*. Ainsi, dans *L'Avare* d'Akhound Zadeh, le dernier acte en comporte deux : une fête de mariage a été organisée et les protagonistes sont tout enchantés mais, tout d'un coup, le commandant russe arrive pour arrêter le mari/le protagoniste : premier coup de théâtre. Le deuxième, qui peut être qualifié de *deus ex machina*, a lieu lorsque le commandant russe, au nom du Tsar et de l'autorité royale, pardonne le protagoniste.

Certes, le théâtre a usé et a abusé des coups de théâtre au XVIIIe et au XIXe siècle, et plus tard dans le vaudeville, où ils s'enchaînent sur un rythme démesuré, parfois sans réelle nécessité dramatique. Mais chez Akhound Zadeh, ce procédé a été utilisé d'une manière modérée selon les règles classiques. Dans *L'Ours et le voleur*, nous voyons ainsi un seul coup de théâtre qui révèle l'identité du vrai coupable et qui provoque également le mariage et le dénouement heureux.

b. Quiproquos et méprises

Par ailleurs, Akhound Zadeh utilise aussi les quiproquos pour conformer le nœud de ses pièces à la structure traditionnelle du théâtre comique, car celle-ci comporte habituellement une exposition, le nœud accompagné de péripéties quiproquos, de coups de théâtre et un dénouement heureux. En fait, un quiproquo est

> une méprise, un malentendu, qui peut concerner des personnages – untel (qui) est pris pour (pro) un autre (quo) – mais aussi des situations

> ou des motivations. En d'autres termes, le quiproquo serait un autre mot pour désigner l'ironie dramatique [543].

Autrement dit, le quiproquo peut désigner non seulement une méprise sur la personne mais aussi sur l'objet. Le mot *méprise* est utilisé souvent par les critiques de l'âge classique pour indiquer toutes sortes de situations d'erreur. D'un autre côté, le quiproquo jouissait d'un tel prestige dans le théâtre français du XVIIe siècle qu'il a donné le titre d'une pièce : *Les Qui pro quo,* comédie de Rosimond publiée en 1673. Nous rions d'un quiproquo parce qu'il s'agit d'un dialogue de sourds – le plus souvent invraisemblable – auquel nous assistons en ayant le plaisir d'être le seul à connaître la vérité, alors que sur la scène, les personnages se perdent dans l'erreur. Mais le quiproquo constitue également une caricature comique illustrant la difficulté, voire l'impossibilité des humains à communiquer vraiment entre eux ; les spectateurs peuvent s'identifier à ces situations tout en restant dans une sorte de position d'ironie par laquelle ils gardent de la distance, encouragés en cela par le fait que la scène est invraisemblable.

Mais le quiproquo a surtout été utilisé, dès les débuts du théâtre, pour son efficacité comique afin de faciliter la progression de l'intrigue : par exemple, c'est dans Plaute que Molière a trouvé l'idée du long quiproquo de *L'Avare* : la passion aveugle du personnage pour sa cassette donne lieu à une grande scène de quiproquo, à la scène 3 de l'acte V ; Valère, accusé par Harpagon d'avoir commis un « crime », croit qu'il s'agit de l'amour qu'il partage avec Elise. Valère parle de la jeune fille et Harpagon comprend qu'il s'agit de la cassette ; le langage amoureux du jeune homme est appliqué à l'argent. Ils parlent donc de deux choses tout à fait différentes, ce qui constitue un double malentendu, que nous pouvons comparer à ce qui se passe dans la scène équivalente de *La Marmite* de Plaute (acte V, scène 4) [544]. Donnons un autre

---

543 LAVANDIER (Y.), *La Dramaturgie, op. cit.*, p. 242.

544 Les comédies de Molière possèdent les traces évidentes de la comédie plautinienne car Plaute a effectivement fondé la comédie « à l'italienne » ; disons qu'il a rédigé ses comédies sur un schéma provenant des pièces grecques ; ainsi son thème central est la plupart du temps l'amour des jeunes : un jeune homme est amoureux d'une jeune fille pauvre voire esclave. Il peut, enfin, faire triompher son amour malgré l'opposition de son vieux père despote grâce aux fourberies d'un esclave rusé mais fidèle à son maître. Voir : GUARDIA (Jean), *Poétique de Molière*. Genève : Droz, 2007, p. 31.

exemple de ce procédé comique dans l'œuvre de Molière : dans la scène 4 de l'acte II de *L'Ecole des femmes*, Agnès croit qu'Arnolphe lui parle d'épouser Horace et Arnolphe croit qu'Agnès accepte de l'épouser. Comme nous le voyons, le quiproquo, considéré comme un des ressorts importants de la comédie, est souvent utilisé chez Molière ; en effet,

> l'âge classique a développé une véritable passion pour le quiproquo, qui s'est traduite par une « vogue » dont J. Sherer a montré les implications dans sa *Dramaturgie classique*. Si le quiproquo est mis en série, c'est d'abord parce qu'il est conçu comme un procédé si fascinant qu'il peut fournir la matière de toute une pièce sans lasser. Dans le discours critique de l'âge classique, les quiproquos ne cessent d'être qualifiés de « beaux », de « merveilleux » et pas seulement de « plaisants ». Il y a pour l'âge classique une véritable valeur esthétique du quiproquos, dont la modernité a sans doute perdu le sens en n'en voyant qu'un procédé comique [545].

Nous pouvons ainsi dire que le quiproquo se manifeste en tant que procédé supérieur à l'époque classique. Dans l'œuvre de notre dramaturge persan, ce procédé occupe également une place importante. En effet, chez Akhound Zadeh, le quiproquo est envisagé comme un des éléments structurants pour l'avancement de l'intrigue, tout comme chez Molière à l'âge classique. Dans sa comédie *L'Avare*, au quatrième acte, a lieu un beau quiproquo : Haji Ghara et son valet empruntent un chemin tandis qu'il fait nuit ; sans lumière, ils prennent deux paysans pour des bandits et, réciproquement, ceux-ci croient que Haji Ghara est un brigand. Une scène presqu'identique se déroule dans l'acte II de *L'Ours et le voleur*. En outre, dans la comédie *Monsieur Jourdan*, nous découvrons une autre sorte de quiproquo : l'équivoque, qui est une catégorie de méprise particulière car il s'agit d'une méprise sur l'objet. En effet, le terme est toujours utilisé au plus près de son sens étymologique et désigne l'expression d'une pensée à double sens, susceptible d'une double interprétation. L'équivoque dans *Monsieur Jourdan* se trouve dans l'acte III, lorsque l'herboriste français annonce la destruction de Paris. Les personnages féminins, par ignorance et naïveté, croient que Paris a vraiment été détruit par la force magique de Mast Ali Chah. Le quiproquo repose sur la répétition d'erreurs et

[545] GUARDIA (J.), *Poétique de Molière*, *op. cit.*, p. 35.

essentiellement sur l'équivoque où les paroles prononcées sont interprétées dans deux sens différents : la ruine abstraite et morale de Paris à cause de la Révolution et la ruine concrète et physique de Paris réalisée par Derviche. Dans *Le Ministre du Khan de Lankaran*, Akhound Zadeh consacre plusieurs scènes à la préparation d'un quiproquo dû à une fausse interprétation sur la personne ; de plus, le personnage reste dans l'ignorance de la réalité jusqu'au dernier acte. Ainsi le quiproquo sert à faire avancer le déroulement de l'intrigue : dans l'acte II de cette comédie, le ministre croit que Teymour Agha et sa femme ont une liaison, alors qu'ils se voient justement pour élaborer une solution afin d'empêcher le ministre de marier de force sa belle-sœur au Khan. Et ce quiproquo a été déjà évoqué dès le premier acte par un autre personnage. La réalité ne se manifeste qu'au dénouement, quand on annonce la mort du Khan et que Teymour Agha déclare son amour pour Sholeh Khanom.

Pourtant, l'utilisation des quiproquos chez Molière est plus fréquente que chez Akhound Zadeh. De plus, dans les pièces du premier, nous pouvons relever une série de quiproquos ou plutôt une même espèce de méprises dans une pièce donnée [546]. Autrement dit, l'originalité de la comédie moliéresque repose sur la pratique de méprises sérielles homogènes dans chaque pièce de théâtre. *L'Ecole des femmes* est l'exemple le plus connu de comédie à quiproquos : Horace vient se confier à Arnolphe quatre fois en pensant qu'il est quelqu'un d'autre. De même, dans *L'Ecole des maris*, nous constatons la mise en série des malentendus à quatre reprises : Sganarelle, par quatre fois, vient délivrer un message à double sens à l'amant de sa bien-aimée. En somme, le quiproquo est chez Molière l'incident comique le plus puissant. En rervanche, chez Akhound Zadeh, le quiproquo est plutôt un palliatif. On ne voit pas une telle répétition des méprises chez notre dramaturge persan, qui utilise quand même le quiproquo pour accélérer le rythme de la pièce jusqu'au dénouement.

*

Une analyse thématique et dramaturgique permet donc de déceler les éléments d'une influence française sur Akhound Zadeh, considéré comme le premier auteur de la dramaturgie moliéresque en Perse, voire en Orient. En effet, ses pièces reproduisent certaines caractéristiques des règles classiques, voire certains thèmes moliéresques, mais il faut rappeler que l'auteur se sert d'un modèle du théâtre français surtout pour critiquer l'Orient de l'époque. Il faut donc plutôt considérer que

[546] GUARDIA (J.), *Poétique de Molière*, *op. cit.*, p. 40.

ses pièces de théâtres présentent les traits spécifiques d'une comédie de mœurs sans être pour autant soucieuses des concepts classiques : Akhound Zadeh a sacrifié certaines caractéristiques structurelles, voire esthétiques, au profit d'une présentation fidèle de la société. Ainsi, nous ne pouvons pas considérer ses œuvres comme un véritable calque du théâtre classique, mais plutôt comme les premières réalisations d'une nouvelle voie littéraire, inspirée librement d'un modèle français :

> Il incita ainsi de nombreux auteurs iraniens à écrire à la manière de Molière des comédies critiquant le pouvoir qajar [*qâjâr*]. Celles-ci jouirent d'un grand succès public, mais furent souvent interdites ou censurées et leurs auteurs restèrent fréquemment anonymes [547].

Il est sans doute vain de se demander quel est l'auteur le plus représentatif de la dramaturgie moderne persane, car, comme toutes les grandes créations littéraires, elle est une création collective, chaque auteur enrichissant une tradition créative. C'est dès lors tout naturellement que nous allons évoquer le premier auteur dramaturgique en langue persane, Mirza Agha Tabrizi, considéré comme le disciple d'Akhound Zadeh.

[547] FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 17.

CHAPITRE 2. MIRZA AGHA TABRIZI, DISCIPLE D'AKHOUND ZADEH

Nous présenterons dans ce chapitre Mirza Agha Tabrizi, qui a écrit les premières pièces en langue persane et qui est considéré comme un disciple d'Akhound Zadeh. Comme nous l'avons déjà dit dans le chapitre précédent, il a d'abord souhaité traduire les pièces d'Akhound Zadeh, puis il choisit d'écrire ses propres pièces et de montrer à son peuple « un exemple de cette nouvelle manière» [548].

A. Un auteur engagé

Nous savons peu de choses de sa vie. Dans une lettre écrite en 1871 à Akhound Zadeh, il affirma être né à Tabriz, où il avait appris le français et le russe. De plus, il déclara qu'« après avoir travaillé pendant un certain nombre d'années au Collège Royal à Bagdad et à Istanbul […] [il] travaill[ait] maintenant depuis près de sept ans en tant que premier secrétaire à l'ambassade française à Téhéran » [549]. Mirza Agha Tabrizi semble n'avoir eu aucune expérience de voyage en Europe ; sinon, il aurait sûrement eu une meilleure compréhension, à la fois de la structure d'une pièce de théâtre, mais aussi du fonctionnement d'une salle de théâtre. Ces éléments font clairement défaut à sa dramaturgie.

Mirza Agha Tabrizi écrivit quatre comédies, toutes en quatre actes : *L'Aventure d'Achraf Khan, le gouverneur d'Arabestan* [Khuzestan], *Le Mode de direction gouvernementale de Zaman Khan Borujerdi, Les Aventures du pèlerinage de Chah Gholi Mirza et son séjour à Kermanchah, Les Aventures amoureuses d'Agha Hachem Khalkhali* ; elles furent écrites autour de 1870, en plus d'un conte dont la date de rédaction est inconnue, intitulé *L'Alchimiste Hadji Morched*. A l'exception de la dernière pièce, les autres défient, avec une pointe d'ironie acerbe, la classe dominante et son despotisme en dévoilant le système gouvernemental de l'époque, basé sur la corruption. L'aspect politique de ces trois pièces est plus fort et plus direct que celui

548 AMJAD (H.), *Theatre gharne 13 [Théâtre au dix-neuvième siècle]*, *op. cit.*, p. 87.

549 TABRIZI (Mirza Agha), *Némayeshnamehayé Mirza Agha Tabrizi [Les pièces de Mirza Agha Tabrizi]*. Préface de H. Sédigh. Téhéran : Némayesh, 2003, p. 22.

des pièces d'Akhound Zadeh ; c'est pourquoi Akhound Zadeh, avec l'intention de protéger Mirza Agha contre les dangers de l'autorité du Chah, proposa que ces comédies soient attribuées à Mirza Malkam Khan (1833-1908), un homme politique iranien libéral, exilé en Europe par l'autorité royale. C'est ainsi que Malkam Khan, proche d'Akhound Zadeh et qui utilisait fréquemment des dialogues contestataires contre le Chah dans ses pamphlets politiques, aurait facilement pu écrire ces pièces, et fut ainsi connu à tort comme l'auteur des pièces de Mirza Agha Tabrizi. Ces comédies furent ainsi publiées à Berlin en 1922 sous le nom de Mirza Malkam Khan. Par la suite, elles furent traduites en russe (par Y.A Eingorn en 1927), en français (par A. Bricteux en 1933), en danois (par A. Christensen en 1933) et en italien (par G. Scarcia en 1967), sous le nom de Malkom Khan. Mais en 1956, les chercheurs de l'Azerbaïdjan soviétique dévoilèrent la vérité en découvrant les manuscrits des pièces envoyés à Akhound Zadeh et portant la signature de Mirza Agha Tabrizi. Cette attribution fut confirmée par Hossein Sedigh, un chercheur iranien qui, au cours de ses recherches sur Mirza Agha Tabrizi, découvrit un ouvrage intitulé *Resaleh Akhlaghieh [Traité sur l'éthique]*, à la bibliothèque de l'Université de Téhéran en Iran [550], daté de 1874 et écrit par le même auteur.

B. Les comédies de Mirza Agha Tabrizi

Dans sa première comédie, *L'aventure d'Achraf Khan*, Mirza Agha montre explicitement la corruption, le chantage et l'extorsion à Téhéran, capitale de la Perse, ainsi que le mode de vie de ses habitants. Achraf Khan vient à Téhéran pour payer ses impôts au Chah. Mais pendant tout son séjour, il lui est demandé de l'argent partout et dans tous les milieux sociaux. En effet, il apprend très vite que, pour garder son poste de gouverneur de Khouzestan, il doit soudoyer non seulement le Chah et le grand vizir, mais aussi tous les petits fonctionnaires et les secrétaires, y compris les portiers et les balayeurs de rue. Il y a même une scène où quinze rnirghazabs (bourreaux) viennent demander de l'argent ; malgré l'aspect très comique de cette scène, elle contient une virulente satire de l'anarchie qui sévissait à l'époque. Parmi

[550] TABRIZI (M.A.), *Némayeshnamehayé Mirza Agha Tabrizi [Les pièces de Mirza Agha Tabrizi], op.cit*, p. 19.

toutes les personnes qui veulent profiter d'Achraf Khan (pour en obtenir des conseils, des salaires ou des récompenses), l'un d'eux le contrarie davantage : un homme qui vient de devenir père vient l'annoncer à Achraf Kahn et attend d'en être récompensé pour avoir apporté une bonne nouvelle. Achraf Kahn se plaint à son valet qu'il ne connaît pas cet homme et qu'il se fiche de ses nouvelles. Il rentre finalement à Khouzestan pour continuer à gouverner après avoir payé des pots-de-vin à tout le monde.

Concernant la structure dramatique de cette comédie, Mirza Agha n'a pas respecté les principes classiques. Or, il est évident que l'auteur voulait imiter Akhound Zadeh car, dans une lettre envoyée à celui-ci en 1871, Mirza Agha affirme qu'il a essayé de reproduire le style de son maître :

> J'ai lu votre livre composé en langue turque, votre nouveau style cherche à éduquer le peuple et a une intention pédagogique. D'abord, je me suis décidé à traduire votre livre de théâtre puisque vous me l'aviez demandé, mais je l'ai arrêté à fin d'écrire, moi-même, un livre de théâtre selon votre style en vous imitant ; je suis votre disciple et je souhaite laisser un exemple très nouveau à mon peuple par le biais de la comédie [551].

Mais sa connaissance des techniques dramaturgiques était insuffisante par rapport à celle d'Akhound Zadeh qui avait étudié les œuvres des grands dramaturges occidentaux, dont Molière et Shakespeare, et avait vu leurs pièces jouées sur la scène en Russie ; Mirza Agha, en revanche, n'a pas eu cette possibilité. La compréhension du théâtre chez cet auteur était probablement limitée aux farces traditionnelles et au théâtre religieux persan qu'il avait vus en Perse (comme *Ta'ziéh* et *Taghlid*), ainsi que, comme nous l'avons déjà mentionné, à la lecture des comédies d'Akhound Zadeh. D'ailleurs, dans une lettre adressée à Mirza Agha en 1871, Akhound Zadeh essaye de lui expliquer les concepts du théâtre classique et les techniques dramaturgiques en lui décrivant en détail une salle de théâtre européenne, la scène, les loges et le rôle des acteurs.

Le fait est que Tabrizi s'éloigne des conventions du théâtre classique, y compris l'unité de temps et de lieu. Autrement dit, il rédige ses comédies en s'appuyant sur

---

551 TABRIZI (M.A.), *Némayeshnamehayé Mirza Agha Tabrizi [Les pièces de Mirza Agha Tabrizi], op.cit*, p. 24.

différentes techniques basées sur celles d'Akhound Zadeh qui est lui-même influencé par les comédies européennes, et sur celles de la farce populaire persane. Ainsi, dans *L'Aventure d'Achraf Khan*, l'auteur ne respecte pas les principes de l'unité de temps et de lieu, et il paraît presqu'impossible de mettre en scène une telle pièce de théâtre. En fait, dans de nombreux cas, la forme dramatique est presque totalement remplacée par une forme de conte qui crée des problèmes quasi insurmontables pour la mise en scène de la pièce. Autrement dit, cette comédie n'a comme point commun avec la dramaturgie classique que l'utilisation du dialogue. Ainsi, dans une scène, l'auteur décrit minutieusement le cauchemar d'Achraf Khan où de grands serpents noirs essaient de le mordent ; cette scène symbolique sert à montrer le trouble, voire la panique du personnage principal contraint de payer des pots-de vin à tout le monde ; cette scène ne peut pas être représentée selon les règles du théâtre classiques français.

Dans la lettre qu'il adresse à Mirza Agha, Akhound Zadeh le met en garde en lui donnant également des conseils. Il considère que le caractère d'Achraf Khan doit être présenté de sorte qu'après avoir vécu des expériences désastreuses dans la capitale, il en tire une leçon. Non seulement, il se repent de la manière dont il a traité son peuple, mais il renonce aussi à son poste de gouverneur : d'un tel dénouement découle une morale qui éduque le public. Akhound Zadeh souligne également certains problèmes techniques de cette comédie et suggère de les corriger pour la rendre présentable dans une salle de théâtre. En outre, Akhound Zadeh avertit Mirza Agha du risque de critiquer ouvertement le roi *Qâjâr* et propose que le personnage du Chah ne soit pas corrompu mais soit présenté comme un personnage positif. Il conseille donc à Mirza Agha de se situer dans une autre époque, par exemple, celle du Chah Soltan Hossein Safavi, qui régna de 1694 à 1722. Cette déclaration révèle non seulement qu'Akhound Zadeh pratiquait lui-même une auto-censure pour des raisons politiques, mais elle témoigne aussi d'une différence entre ces auteurs, liée à leurs environnements sociaux respectifs.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le but d'Akhound Zadeh était de corriger les mœurs du peuple. Compte tenu de ses conseils à Mirza Agha, Akhound Zadeh semble craindre la monarchie, sinon le monarque lui-même. D'ailleurs, il semble avoir toujours conservé de bonnes relations avec le régime tsariste, puisqu'il s'est toujours contenté d'accentuer la dimension morale de ses comédies. Or le but de Tabrizi semble être plus social et politique. Mirza Agha vivait sous le règne des *Qâjârs* et avait l'expérience de la corruption des institutions gouvernementales ; il se

sent donc obligé de parler de ce qui est évident pour lui. Nous pouvons ainsi dire que Mirza Agha se distingue largement de son maître dans la mesure où le but politique devient plus important pour lui que le respect des règles dramaturgiques.

L'intention qu'avait Tabrizi de dévoiler la corruption politique et sociale paraît plus évidente et plus systématiquement mise en œuvre dans sa deuxième pièce : *Le Mode de direction gouvernementale de Zaman Khan Borujerdi*. L'auteur ose s'y élever, de nouveau, contre la classe dirigeante, mais cette fois-ci à l'échelle provinciale ; même s'il change le nom de la province et du gouverneur, la comédie semble suivre l'histoire d'Achraf Khan. Zaman Khan, qui prétend être un souverain juste et populaire, publie un décret pour mettre fin au vol, à la fraude, à l'alcool et à la prostitution. Mais Zaman Khan cherche en réalité à percevoir plus de recettes, car il est tenu de payer beaucoup d'impôts au gouvernement central. Il n'a pas du tout l'intention de faire une réforme sociale au profit du bien-être du peuple, et il feint seulement d'être préoccupé par le bonheur des habitants de la ville. Ses conseillers surveillent notamment les gens, concernant l'achat et la vente du vin, et la prostitution. La première victime de cette fausse réforme est un vendeur de vin arménien, qui continue à gérer son entreprise illégale en cachette. Dans les actes suivants, suivant un plan concerté et avec l'aide d'une prostituée, ils arrêtent un bourgeois riche qui, ayant peur de ce scandale, soudoie le gouverneur et ses conseillers en leur donnant des pots-de-vin.

Dans cette comédie, Tabrizi dénonce donc encore la corruption du gouvernement des *Qâjârs*, mais de manière plus directe et avec un langage plus ardent. Tabrizi place, au début du deuxième acte, cettre déclaration dans la bouche d'un personnage qui s'adresse au gouverneur :

> Cher Khan, cela est de votre faute. Le trésorier a raison de dire que vous ne savez pas gouverner. Aucun chiffre d'affaires, rien ! Peu de recettes chaque jour ! Ne vous préoccupez pas des questions du ciel et de l'enfer ! Vous avez ce poste de gouverneur pendant quelques jours, il faut donc collecter quelques pièces de monnaie, et de cette façon, vous pouvez gouverner longtemps. Si vous continuez de telle manière, demain, une autre personne qui offrira un pot de vin plus grand au Chah peut posséder votre poste. Vous devez faire quelque

chose avant qu'il ne soit trop tard. Arrêtez quelques personnes ! Emprisonnez-les ! Collectez des pots-de-vin ! Il faut agir plus fort [552].

Cette deuxième pièce souffre elle aussi de problèmes techniques, surtout en matière d'unité de temps et de lieu. Par exemple, dans l'acte I, l'action se déroule dans quatre lieux différents : d'abord, la scène s'ouvre sur la maison du gouverneur, puis, dans le même acte, le messager du gouverneur va chez le marchand arménien et ensuite, il emmène le marchand dans le jardin du gouverneur en discutant avec lui en chemin. De plus, l'histoire dure trois jours. Ainsi, notre auteur persan néglige ces règles classiques au profit d'une fiction qui prend toute liberté dans la pièce.

En outre, comme dans la pièce précédente, Tabrizi se départit complètement des conventions de l'écriture dramatique à de nombreux endroits et recourt à la narration. Autrement dit, l'auteur ne fait pas agir les personnages et il utilise beaucoup les didascalies pour raconter l'histoire. Pourtant, Akhound Zadeh estime que celle-ci est la meilleure comédie de Tabrizi parmi ses quatre pièces de théâtre. Néanmoins, il souligne certains problèmes en suggérant des moyens de les corriger. Akhound Zadeh lui propose notamment d'améliorer les caractères, en faisant un portrait plus coloré des personnages, surtout celui de la prostituée, Kowkab. De même, il propose à Tabrizi d'utiliser ce qu'il appelle un langage plus « agréable et efficace » [553] pour différents personnages. Il souligne aussi la nécessité d'un contact constant entre les personnages principaux. D'après lui, lorsque Kowkab et son amant échangent les billets d'amours, il faut que le spectateur sache le contenu des lettres : lorsque Kowkab écrit sa lettre, elle doit la lire en même temps pour sa nourrice et, réciproquement, quand Hadji Rajab répond à sa bien-aimée, il faut qu'il lise la lettre pour son valet. D'autre part, Akhound Zadeh insiste sur les aspects moraux de la pièce ; il demande à Mirza Agha d'enlever les mots vulgaires comme l'équivalent de « pute » en respectant la bienséance, une règle classique, et ainsi de ne pas choquer le spectateur, conformément au respect de la morale ; il suggère que, par exemple à la fin de la pièce, le marchand doive apprendre une leçon, en se repentant de boire de l'alcool et de fréquenter une prostituée. D'ailleurs, selon lui, Kowkab doit avoir une

552 TABRIZI (M.A.), *Némayeshnamehayé Mirza Agha Tabrizi [Les pièces de Mirza Agha Tabrizi], op.cit*, p. 93.

553 *Ibid.*, p. 283.

fin heureuse en épousant le marchand comme dans le dénouement heureux des comédies classiques qui finissent la plupart du temps par un mariage.

Dans *Les aventures du pèlerinage de Chah Gholi Mirza et son séjour à Kermanchah*, notre dramaturge persan traite d'un aspect différent de la corruption et des relations compliquées au sein de la famille royale au XIXe siècle. Chah Gholi Mirza quitte Téhéran pour accomplir un pèlerinage. En route vers Karbala, il rend visite à son frère, le gouverneur de Kermanchah, tout en souhaitant collecter de l'argent pour son voyage et recevoir des cadeaux. Chah Morad Mirza, qui est tout à fait au courant des intentions de son frère, ne veut pas céder à ses exigences ; il demande l'aide de son fils, Iraj Mirza, qui recourt à un subterfuge pour forcer son oncle à renoncer à l'argent. A la fin de la comédie, Chah Gholi Mirza est obligé de se déguiser en femme et de s'enfuir sans avoir reçu ni cadeau ni argent.

Akhound Zadeh porte un regard critique et assez sévère sur cette comédie. En effet, il ne l'approuve pas du tout et dit même à Mirza Agha : « elle est mauvaise ; brûlez cette pièce ! » [554]. Il croit qu'il est désagréable et contraire à la bienséance de ridiculiser un vieux Chah ; il ajoute également que « cela ne convient pas à un adroit écrivain comme vous de rédiger une telle comédie » [555]. En outre, il affirme que « ce type d'histoire se déroule rarement chez le peuple ; ainsi, ils ne seront pas amusés par une telle aventure. D'autant plus que cette pièce de théâtre concerne un membre de la famille royale et cela peut être même dangereux » [556]. Akhound Zadeh ne précise pas le type de danger dont il parle, ni s'il peut constituer une menace pour l'auteur, lui-même ou pour la famille royale. Néanmoins, Tabrizi ne semble pas être aussi soucieux à cet égard. En réponse à une question concernant les dangers d'un tel langage hardi et direct, il dit :

> Je serai plus heureux d'avoir le sang versé pour la bonne réputation d'une grande nation. Après tout, quand est-ce que nous pourrons dire des choses si on n'en parle pas maintenant [557].

---

554 *Ibid*., p. 287.

555 *Ibid.*

556 TABRIZI (M.A.), *Némayeshnamehayé Mirza Agha Tabrizi [Les pièces de Mirza Agha Tabrizi], op.cit*, p. 287.

557 TABRIZI (M.A.), *Némayeshnamehayé Mirza Agha Tabrizi [Les pièces de Mirza Agha Tabrizi], op.cit*, p. 292.

Et enfin, Akhound Zadeh achève sa critique en soulignant qu'en Europe, les hommes de théâtre sont célèbres et que le peuple leur rend hommage ; il cite également les noms de Molière et de Shakespeare en tant que deux dramaturges glorifiés parmi leur peuple.

La quatrième pièce de théâtre de Mirza Agha n'a pas de but politique ; en revanche, elle présente pour la première fois une critique virulente des codes culturels d'une société traditionnelle, à travers le mariage forcé. D'ailleurs, cette pièce occupe une place importante dans les œuvres littéraires persanes du XIXe siècle, en soulevant la question socio-culturelle de la condition féminine. Mirza Agha Tabrizi intervient directement dans le débat intellectuel, pour lequel les élites de l'époque, toujours influencées par un modèle occidental, n'ont cessé de se passionner : il est à la fois moral et social.

Les Aventures amoureuses d'Agha Hachem Khalkhali raconte une belle histoire d'amour entre une jeune fille d'une famille bourgeoise et un jeune homme pauvre. Sara aime Hachem qui vient d'une famille modeste et qui, en outre, n'a pas de travail. Le père de Sara, qui est un vieil homme riche, s'oppose à leur union et veut marier sa fille à un fils d'une famille riche. Le père et les frères de Sara sont ennuyés, car Hachem insiste trop et est comme un fou. Le père va, enfin, chez Hakem, gouverneur, pour se plaindre de Hachem. Sara, ayant été informée de l'arrestation de Hachem, essaie de se suicider en prenant de l'opium. Sa mère se tourne vers une sorcière pour trouver une solution. Enfin, le jeune homme qui est censé épouser Sara trouve une autre fille plus riche. Le père de Sara se fâche et donne sa fille à Hachem. Comme nous le voyons, l'auteur déplore cette importance accordée à l'argent dans les mariages, aux croyances superstitieuses des gens et à leur recours aux charlatans pour résoudre les problèmes. Même si cette œuvre, comme d'autres pièces de Mirza Agha, a été écrite sans prendre en considération les règles classiques et les exigences de la mise en scène, elle incarne pourtant parfaitement un drame de mœurs reflétant bien la société persane du XIXe siècle.

De plus, le thème traité dans cette pièce nous rappelle les comédies d'Akhound Zadeh et de Molière. Ainsi, Mirza Agha rejoint son maître et donc, indirectement, un modèle moliéresque, en abordant des thèmes communs. En effet, la Perse du XIXe siècle ressemble beaucoup à la société française du XVIIe siècle. Dans ces deux sociétés, l'homme jouait essentiellement le beau rôle et le mariage devenait une sorte de contrat entre les deux familles. La fille était d'abord la propriété de son père, qui la

mariait à un homme qu'il choisissait à son gré. Telle est la situation de Sara dans cette pièce et d'Agnès dans *L'Ecole des femmes.* Tout comme Molière, notre auteur persan insiste sur le thème du mariage arrangé. En fait, avec le personnage de Sara, Mirza Agha introduit le personnage de la jeune fille qui refuse le choix de sa famille et qui assume la responsabilité de ses choix, de ses erreurs ou même de son bonheur dans la littérature persane.

Pourtant, Akhound Zadeh demande à son disciple de donner une image plus innocente et pure à ce personnage féminin pour respecter la bienséance de la dramaturgie classique. Selon lui, Sara doit avoir un comportement plus noble, ce qui interdit le recours à l'opium pour se suicider. En outre, il propose que la pièce finisse par un dénouement plus heureux, où Hachem serait choisi comme héritier de son oncle riche qui vient de mourir.

Malgré cela, il est évident que Mirza Agha Tabrizi s'inspire des comédies de son maître pour rédiger ce drame de mœurs, car nous y voyons une similitude de thèmes avec ceux d'Akhound Zadeh. De fait, chez ces deux écrivains, en tentant de se délivrer de l'emprise des codes traditionnels d'une société patriarcale, et en réclamant ses droits avec ardeur, c'est bien le courage qui caractérise la femme. Dans ces comédies, la ruse est présentée comme un procédé, voire comme un atout typiques de la femme pour atteindre son objectif.

Cela étant, Mirza Agha Tabrizi déclare, dans son *Traité sur l'éthique,* qu'il ne faut jamais raconter un secret à une femme car elle n'est pas du tout fiable et que « le plus malheureux des hommes est celui qui choisit une femme comme confidente » [558]. De plus, chez cet auteur persan, le personnage féminin peut être une prostituée, considérée comme un bien purement sensuel aidant les gouverneurs à collecter de l'argent. Ainsi, nous pouvons dire que Mirza Agha Tabrizi s'éloigne de son maître dans la mesure où sa position à l'égard des femmes est ambiguë, et en tout cas moins claire que celle d'Akhound Zadeh, qui prend toujours parti pour les femmes en dépeignant avec constance des femmes audacieuses qui peut agissent comme les hommes dans la société.

Là où les deux dramaturges se rapprochent, c'est dans leur peinture du personnage de la mère. Chahr Banoo Khanom dans *Monsieur Jourdan* et Charaf Nesa

---

558 TABRIZI (M.A.), *Némayeshnamehayé Mirza Agha Tabrizi [Les pièces de Mirza Agha Tabrizi], op.cit*, p. 44.

dans *Les Aventures amoureuses d'Agha Hachem* sont deux personnages féminins caractérisés par le bon sens, qui jouent à peu près les rôles de confidentes pour leurs filles et préférent pour elles un mariage pauvre mais heureux, qui les rende heureuses. Ainsi, dans ces pièces, nous voyons toujours un père autocrate, un tuteur ou même une tutrice autoritaire. En revanche, l'héroïne est toujours accompagnée par une adjuvante tendre et raisonnable, voire une confidente fidèle qui peut être une mère ou une servante. Chez leur maître Molière, la galerie des portraits féminins est beaucoup plus vaste : *Les Femmes savantes* est une satire du pédantisme féminin, qui montre aussi les conséquences sociales de l'instruction féminine. Dans *Les Précieuses ridicules*, il ridiculise les précieuses qui ont la sotte prétention de se distinguer de l'ordinaire. D'un autre côté, dans *L'Ecole des maris*, dans *L'Ecole des femmes* et dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Molière défend l'indépendance, la liberté et l'épanouissement de la femme et condamne l'éducation limitée des jeunes filles, tout en mettant en question les mariages arrangés.

Retournons à notre comédie *Les Aventures amoureuses d'Agha Hachem Khalkhali*. Si nous voulons comparer cette pièce basée sur une histoire d'amour avec celles d'Akhound Zadeh, nous comprenons que, dans les deux cas, les personnages manquent d'une émotion vivante ou d'un sentiment naturel. Ainsi, ils parlent tous de la même façon, d'une manière formelle et artificielle. En fait, ils ne sont pas suffisamment crédibles pour convaincre le public de leur amour. Même, chez Mirza Agha Tabrizi, le langage des personnages paraît plat et affecté, et les caractères se révèlent insuffisamment dramatiques pour mener l'histoire à un résultat vraisemblable. Dans *Les Aventures amoureuses d'Agha Hachem Khalkhali*, Agha Hachem, le personnage principal, n'essaie pas de résoudre le problème par l'intelligence, par le courage ou tout simplement par un certain sens de l'humour, mais, en tant que héros de la comédie, il pleure et se lamente tout le temps. Les parents sont obligés d'accepter Hachem comme mari de leur fille après avoir vu la tentative de suicide de celle-ci. De plus, suite à un invraisemblable *deus ex machina*, le fiancé de Sara trouve une fille plus riche ; de cette façon, l'auteur nous amène vers un dénouement heureux. Mais un tel dénouement est d'autant plus invraisemblable que le spectateur ou le lecteur ne peut s'identifier ni à la douleur ni à la joie des personnages. Le public ne peut donc ni partager les émotions du héros ou de l'héroïne, ni leur bonheur.

Au terme de cette brève analyse, nous parvenons encore à cette conclusion. Il nous semble évident que Mirza Agha Tabrizi tente d'imiter Akhound Zadeh, comme le montre le conte *L'Alchimiste Hadji Morched* de Mirza Agha inspiré de *L'Alchimiste Ebrahim Khali* écrit par Akhound Zadeh. Comme Akhound Zadeh, il y critique l'ignorance, la superficialité et l'avidité des gens. En fait, ces deux écrivains ont toujours correspondu l'un avec l'autre. Mirza Agha Tabrizi lui envoyait ses comédies pour avoir les commentaires et les évaluations de son maître. D'autre part, Akhound Zadeh lui donnait continuellement des conseils concernant les techniques dramaturgiques ou l'aspect éthique de ses pièces. Néanmoins, nos deux dramaturges persans tentent de dépeindre l'injustice sociale dans laquelles vivait le peuple au XIXe siècle ; en outre, ils soulèvent de nombreuses questions concernant le système féodal, mais le droit des femmes, en remettant en question les conceptions traditionnelles et en défendant la modernisation. Toutefois, ils se différencient dans la mesure où Akhound Zadeh situe les racines des problèmes dans l'individu lui-même ; en effet, en tant que professeur de morale, il demande à l'individu de se corriger par lui-même. Par contre, Mirza Agha Tabrizi cherche les racines des problèmes de la société persane du XIXe siècle dans les institutions politiques et sociales.

De plus, pour Tabrizi, l'adhésion aux conventions classiques du théâtre est d'une importance secondaire. Il a en effet écrit des pièces destinées essentiellement à la lecture et pas nécessairement à la scène. Pour cette raison, intentionnellement ou non, il a complètement ignoré les suggestions d'Akhound Zadeh pour corriger les problèmes techniques de ses pièces, car les dernières versions de ses comédies, découvertes en 1975, sont identiques à celles qu'il avait envoyées à Akhound Zadeh en 1871. Ce dernier, au contraire, semble vouloir introduire cette nouvelle forme d'art en Iran, non seulement comme nouveau langage littéraire, capable de traiter des questions qui n'avaient jamais été abordées dans la littérature persane, mais aussi en utilisant ce nouvel outil qu'est la représentation théâtrale. Mirza Agha Tabrizi, lui, utilise cette forme littéraire comme un moyen pour exprimer son point de vue sur les questions sociales et politiques de son temps, mais était peu soucieux des fins artistiques de ses œuvres. Or, si l'intention politique de Tabrizi se révèle par son langage très libre, le langage critique d'Akhound Zadeh reste toujours implicite et prudent ; parallèlement, Molière n'a jamais osé s'élever contre le roi et la royauté.

Malgré la compréhension plutôt naïve qu'avait Tabrizi de l'écriture dramatique, nous ne pouvons pas négliger son influenc sur la littérature persane de la fin du XIXe

et du début du XXe siècle : en effet, il a préparé le terrain pour la naissance d'un art engagé. Ainsi, il a ouvert une nouvelle voie littéraire qui a inspiré beaucoup de dramaturges postérieurs pour dénoncer le despotisme royal et l'ignorance du peuple jusqu'à l'émergence des mouvements constitutionnels.

Ainsi, nous ne voyons aucune influence directe du théâtre classique sur la dramaturgie de cet écrivain. D'ailleurs, Auguste Bricteux estime que les situations comiques et les dialogues drôles et familiers de ces chefs-d'œuvre les rapprochent plutôt des pièces de théâtre de Gogol et de Jules Romains [559]. Il y a toutefois bien eu une influence indirecte des comédies de Molière, d'abord par l'intermédiaire de son maître Akhound Zadeh, mais aussi par l'intermédiaire de Mirza Habib Esfahani, car selon F. Ghaffary, c'est la lecture de l'adaptation de *Misanthrope* faite par ce dernier en 1869, qui a poussé Mirza Agha Tabrizi à écrire les premières comédies en langue persane [560].

Ainsi, il est nécessaire d'examiner l'histoire de la traduction et de l'adaptation des œuvres moliéresques en Perse :

> la traduction et l'adaptation des œuvres de Molière, dès le milieu du XIXe siècle, par les Turcs, les Arabes et les Iraniens, font naître l'envie chez les auteurs de ces nations d'écrire des pièces de théâtre. Molière est le dramaturge étranger qui, par son « comique critique », exerce le plus d'influence chez ces peuples [561].

Dans la dernière partie de cette étude, nous allons examiner rapidement cette introduction de l'esprit moliéresque dans les pays musulmans par le biais des adaptations. Nous voulons mettre en évidence les raisons de l'introduction de l'esprit moliéresque en Perse et dans d'autres pays musulmans. D'abord, nous nous interrogerons sur la similitude des enjeux selon les pays. Ensuite, nous retournerons en Perse pour voir quels étaient les auteurs de la « période Molière ».

---

559 GAFFARI (F.), « Evolution of Rituals and theater in Iran », *art. cit.*, p. 375.

560 CORVIN (M.), dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 470.

561 *Ibid*., p. 618.

QUATRIEME PARTIE :
LA TRADUCTION ET L'ADAPTATION
DES COMEDIES DE MOLIERE

CHAPITRE 1. LE MONDE MUSULMAN ET LE THEATRE MODERNE

Le théâtre moderne dans le monde islamique est en partie le résultat d'un vaste mouvement d'importation et d'acclimatation du théâtre occidental, mouvement dont les premières réalisations sont dues à des Turcs et des Libanais. C'est au cours du XIXe siècle que cette grande communauté a découvert le théâtre européen. En effet, le patrimoine littéraire islamique pré-moderne n'offre aucun schéma dramatique ressemblant aux formes théâtrales occidentales. Pourtant, quand nous parlons du monde musulman, il s'agit d'un ensemble de pays peuplé de 1,3 milliard de croyants dont les caractéristiques propres se diversifient selon différentes configurations ethniques et culturelles. Or, nous constatons l'absence de grandes œuvres dramatiques dans tout ce grand ensemble ; il existait bien des genres dramatiques traditionnels dans certains pays musulmans tels que la Perse, l'Égypte et la Turquie, mais nous pouvons remarquer aussi l'absence d'une forme théâtrale qui corresponde à ce que l'Occident entend par ce mot, c'est-à-dire le théâtre aristotélicien basé essentiellement sur un texte mais aussi d'autres aspects :

> Les Arabes, les Turcs et les Persans connaissent-ils une littérature dramatique ? Si l'on entend par là le théâtre tel que nous nous le comprenons en Europe avec des décors et des costumes, des secteurs dont c'est le métier de représenter des pièces, et des pièces écrites pour amuser ou émouvoir le public, si c'est là ce qu'on entend par théâtre, on peut dire que les Orientaux musulmans ne le connaissent pas [562].

Toutes sortes de raisons ont été évoquées afin d'expliquer cette absence de tradition théâtrale « à l'occidentale » dans les pays musulmans. Certains intellectuels ont prétendu que la structure mentale des musulmans n'était pas compatible avec cette forme d'art car, selon eux, le musulman n'a pas de conflit intérieur. Autrement dit, sa conception autocratique de Dieu et sa soumission au destin impliquent l'existence d'une mentalité qui considère l'homme comme un tout qui ne lutte jamais contre la puissance divine. Au contraire, le théâtre grec antique est fondé sur l'existence du conflit entre la volonté humaine et la toute-puissancedes dieux. Pourtant, des raisons à

[562] CILLIERE (A.), *Les Deux Comédies turques de Mirza Feth-Ali Akhound Zadè, op.cit*, p. 2.

la fois historiques et esthétiques ont été jugées plus convaincantes par d'autres chercheurs :

> Dans le monde méditerranéen, la littérature dramatique était tombée en décadence pendant l'époque romaine et avait disparu. Les Arabes ne trouvèrent donc pas d'exemples vivants de cet art dans les pays dont ils firent la conquête. Certes, ils auraient pu s'inspirer du patrimoine théâtral légué par la Grèce antique comme ils furent profondément influencés par la philosophie et les sciences grecques, mais la critique littéraire privilégiait la poésie, seul art par excellence. Au Xe siècle, le texte de l'*Ars poetica* d'Aristote fut traduit du syriaque en arabe par Abû Bishr Mattâ et Yahyâ ibn, Adî. Les commentaires de ce texte par Fârâbî, Avicenne et Averroès montrent clairement qu'ils n'avaient aucune familiarité avec ces formes inconnues dans leur culture : les deux premiers utilisent les termes grecs tout en faussant leur sens, et le troisième traduit « tragédie » par madîh (panégyrique) et « comédie » par hijâ (satire), des genres poétiques hautement prisés.[563]

Comme nous le voyons, il existe des raisons esthétiques qui expliquent l'introduction tardive du théâtre aristotélicien dans le monde musulman. En effet, la civilisation musulmane, dès sa naissance, a envisagé le drame grec comme l'art inférieur d'une autre nation. Il convient, cependant, de noter que pendant le règne des Abbasides, considéré comme l'âge d'or de la civilisation islamique, les musulmans ont témoigné beaucoup d'intérêt pour la civilisation grecque ; mais à cette époque, la poésie était estimée comme l'art le plus prestigieux. Ainsi, il apparaît logique que les musulmans aient négligé le théâtre en tant que forme d'art païen.

Le théâtre, au sens occidental du terme, est apparu dans les pays musulmans avec la pénétration politique, économique et culturelle de l'Occident au début du XIXe siècle. A cette époque, la culture musulmane moderne est tournée vers deux préoccupations essentielles : d'une part, être attachée aux vraies valeurs de cette religion et d'autre part, être ouverte à une culture jusque là inconnue, et plus

563 FEUILLEBOIS (Eve), « Le théâtre dans le monde arabe », Version 1, 14.12.2011, p. 4 ; http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/65/21/01/PDF/Theatre_monde_arabe.pdf (consulté le 8.10.2014).

spécifiquement à la culture française en tant que partenaire considéré comme le plus prestigieux de l'époque. Les intellectuels musulmans tentaient de se forger ainsi une nouvelle vision du monde fondée à la fois sur le retour à l'âge d'or de la civilisation musulmane et sur la découverte tant des sciences et technologies nouvelles que de la littérature et de la philosophie occidentales. C'est dans ce contexte que le théâtre européen a été perçu comme un facteur de progrès et de renaissance dans le monde musulman.

A. L'introduction de la dramaturgie moliéresque dans le monde arabe et turc

Traiter de la place de Molière dans le théâtre mondial conduit à explorer les thèmes universels qui se trouvent dans ses pièces. Par exemple, nous y constatons souvent une opposition marquée entre des personnages sympathiques et antipathiques, opposition qui fait que, chez cet auteur, le rire n'est jamais gratuit. Molière peut être considéré comme un auteur universel grâce à la force dramaturgique et à la dimension comique et satirique de ses pièces. Si, en Russie, jouer Molière s'inscrit dans une riche tradition théâtrale russe, en Asie et dans les pays musulmans, en revanche, la représentation des comédies de Molière est inséparable de la naissance du théâtre moderne. Elle constitue une rupture rendue possible par les adaptations et les traductions.

Dans toute l'Asie, de la Turquie au Japon, les premières formes comiques étaient essentiellement improvisées et ne correspondaient pas au schéma dramatique occidental. L'attrait pour cet écrivain français fut tellement fort dans le monde musulman qu'il est devenu le dramaturge le plus joué : Molière a été continuellement présent dans le répertoire scénique arabe, turc et persan, non seulement en tant que modèle à imiter, source d'inspiration et référence culturelle, mais aussi en tant que modèle à dépasser. Ahmed Cheniki dit à ce propos :

> Les premiers auteurs […] étaient souvent séduits par la verve comique et le choix des thèmes qui leur semblaient familiers. Aussi, cherchaient-ils à adapter ses pièces et à leur donner un caractère local

> en modifiant noms de lieux et de personnages, mais en conservant la structure d'ensemble. Molière était un modèle idéal [564].

Le théâtre moderne « à l'occidentale » a été introduit dans le monde musulman en 1813 en Turquie. Saffet Bey, le chambellan du Sultan Abdul Madjid (1839-1861), traduisit *Le Médecin malgré lui* pour qu'il soit joué par les jeunes musiciens de l'Orchestre impérial turc. En 1845, le Sultan invita ses médecins pour voir deux pièces de Molière qui ridiculisent la médecine et les médecins.

Le premier théâtre où des compagnies européennes représentèrent des pièces fut construit à Istanbul au début du XIXe siècle durant le règne de Selim III pour divertir la famille royale. Le rôle des Italiens fut particulièrement important dans le développement du théâtre occidental en Turquie : en 1820, Bartolomeo Giustiniani inaugura un théâtre français ; et en 1839, le magicien Bartolomeo Bosco ouvrit un grand théâtre pour accueillir des pièces et des opéras français. De plus, Ahmad Vafigh Pacha, gouverneur de Bursa, adapta, en turc, la quasi-totalité de l'œuvre de Molière, qu'il fit publier à Constantinople en 1869. En outre, il fit construire le théâtre de Constantinople où il finançait et dirigeait une troupe théâtrale.

Dans le monde arabe, *L'Avare* de Molière fut la première pièce à avoir été adaptée par Maroun an Naqqach, un libanais chrétien, sous le titre *Al-Bakhil* en 1847. Il est important de souligner le rôle primordial que la communauté arabo-chrétienne a joué dans le renouveau culturel arabe au XIXe siècle. Ainsi, il est tout à fait significatif que la première pièce de théâtre arabe moderne ait été publiée à Beyrouth à l'initiative d'un maronite. En effet, au Liban, la puissante communauté chrétienne soutenait le courant pro-européen, et cherchait à mettre fin à l'autorité turque ; en outre, elle bénéficiait d'une éducation « à l'occidentale » enseingée par les missionnaires français.

> Dans certaines écoles maronites et jésuites, les pères missionnaires utilisaient le théâtre, suivant une vieillie tradition scolaire, comme adjuvant pédagogique et mettaient eux-mêmes en scène des pièces, en faisant participer leurs élèves arabes, leur donnant

---

564 CHENIKI (Ahmed), « De nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie », in : *Inter francophonies*, n° 4 (*Molière en francophonies*), Bologne : 2010, p. 2.

> ainsi « le goût du théâtre », pour reprendre l'expression de Jacob Landau [565].

De plus, les premiers contacts avec le théâtre européen ont été noués lors de voyages de commerçants et d'étudiants arabes, découvrant ce nouvel art pendant leur séjour en Europe. À leur retour, ils décrivaient les salles de théâtre et leur fonctionnement ainsi que l'intérêt des Européens pour cet art, en mettant l'accent sur son but éducatif. C'est le cas de Maroun an Naqqach qui, inspiré par cette expérience, a entrepris d'adapter *L'Avare* de Molière :

> En 1846, il part pour Alexandrie et le Caire, et de là s'embarque pour l'Italie. Là, il entre en contact avec le théâtre, découvrant la scène à l'italienne, l'opéra, l'opérette, les acteurs, les décors, les accessoires, la fonction de la musique dans le théâtre, bref tous les éléments de la représentation théâtrale, et l'importance de chacun de ces éléments. Il est aussi impressionné par le rôle didactique et moralisateur que peut jouer le théâtre, et par son impact sur le public. De retour à Beyrouth, il confie ses impressions à ses parents et amis, et leur enseigne ce qu'il a vu. A la fin de l'année 1847, il présente dans sa maison une pièce musicale, *Al Bakhil*, représentation à laquelle il convie les consuls étrangers accrédités à Beyrouth et les dignitaires de la ville [566].

La naissance du théâtre en Syrie est également marquée de la main de cet homme de théâtre. Le théâtre syrien a des origines communes avec celui du Liban. En effet, ces deux pays ont été le lieu d'intenses initiatives culturelles animées par les missionnaires français et la communauté arabe chrétienne.

Pourtant, en Égypte, le pays arabe le plus puissant de l'époque, les raisons de cette inclination vers la comédie de Molière nous semblent différentes. En effet, Napoléon Bonaparte arriva en Égypte en 1798 accompagné non seulement d'une armée moderne mais aussi d'artistes et d'acteurs. Les troupes théâtrales françaises accompagnaient l'armée dans le but d'en divertir les officiers et les soldats.

---

565 FERTAT (Omar), « Molière, un auteur arabe… ? », dans *Horizons Théâtre*, (Bordeaux), 2013, p. 88.

566 KHOUEIRI (Joseph), *Théâtre arabe : Liban 1847-1960*. Louvain-la-Neuve : Éd. des Cahiers Théâtre Louvain, 1984, p. 41-42.

Poursuivant cette impulsion, Mohammad Ali, qui domina l'Égypte de 1805 à 1849, effectua de nombreuses réformes pour moderniser le pays en particulier dans les domaines scientifique et technique. Les fruits de cette politique de réforme furent perceptibles durant le règne de son petit-fils, le Khédive Ismail, qui gouverna l'Égypte de 1863 à 1879. Ce dernier était fasciné par la richesse culturelle et artistique de la civilisation occidentale.

Ainsi, le théâtre de type européen a été choisi par l'institution culturelle officielle en tant que divertissement. Le khédive Ismaël prit sous sa protection des troupes françaises et italiennes qui venaient représenter des spectacles en Égypte. De même, ce gouverneur despote – mais éclairé –, fit construire un nombre très important de salles de théâtre.

C'est dans ce contexte que Yacoub Sanua, le Molière égyptien, créa un théâtre en dialecte égyptien pour éveiller la conscience du peuple. Il fonda la première troupe égyptienne en 1870 :

> Sanua s'inspira beaucoup de Molière en traduisant quelques-unes de ses pièces, *L'Avare* et *Tartuffe*, en adaptant pour la scène égyptienne certains de ses personnages les plus célèbres, tel Scapin, et en lui empruntant des thèmes qui n'avaient rien perdu de leur pertinence dans le contexte égyptien du XIXe siècle tels le pédantisme et la préciosité, répandus dans le nouvelle bourgeoisie égyptienne qui, en essayant de reproduire à outrance l'exemple occidental, tombait dans le ridicule. Toutefois, Sanua, conscient des limites à ne pas franchir dans une société arabe très conservatrice, se montra très vigilant quant au choix des personnages moliéresques à reproduire sur scène [567].

Il écrivit une trentaine de pièces mais seuls les textes de sept d'entre elles furent conservés. Parmi celles-ci, une pièce intitulée *Molyir Misr Wa ma yu qasih* (Le Molière égyptien et ce qu'il endure), qui suit le même canevas que *L'impromptu de Versailles* de Molière. Cet homme de théâtre égyptien s'engagea par ailleurs aux côtés des nationalistes qui favorisèrent la naissance d'un théâtre didactique et historique en vue de lutter contre la colonisation anglaise suite à l'occupation de

567 FERTAT (O.), « Molière, un auteur arabe… ? », *art.cit.*, p. 93.

l'Égypte par l'Angleterre en 1882. Ces éléments nourrissent ainsi la vision d'une critique acerbe de l'aristocratie outrageusement occidentalisée.

L'introduction du théâtre occidental en Algérie et au Maroc fut plus tardive que dans d'autres pays arabes. En effet, ce n'est qu'après la première guerre mondiale que le théâtre moderne y fit son apparition. À partir des années 1920, les tournées théâtrales égyptiennes y représentèrent les pièces de Molière et de Shakespeare. En résumé, le théâtre de type occidental s'imposa, dans ces pays, dans le sillage de l'expansion coloniale européenne (plus précisément française).

B. L'introduction de la dramaturgie moliéresque en Perse

En Perse, comme nous l'avons déjà indiqué, l'œuvre de Molière est arrivée à la fois par la traduction des comédies d'Akhound Zadeh et de Molière, et par la rédaction de pièces théâtrales selon le modèle moliéresque au début des années 1870. Autrement dit, le théâtre français n'est jamais entré en Perse par le biais de la colonisation, mais par le biais de certaines élites politiques et culturelles. D'abord, Mirza Habib Esfahani, en tant qu'exilé politique, traduisit, à Constantinople, *Le Misanthrope* en 1869. Mirza Agha Tabrizi écrivit, quant à elle, des comédies politiques en 1871. Et enfin la traduction de *Tamcilat* d'Akhound Zadeh fut publiée en Perse en 1874..

Le théâtre de Molière, en tant que divertissement exotique et raffiné, a été présenté, plus tardivement que dans les autres pays musulmans, au regard de la famille royale. Comme nous l'avons précisé dans la deuxième partie de notre étude, Nassereddin Chah, qui visita l'Europe en 1873 et 1878, fit construire en mars 1886 le premier théâtre à l'italienne principalement pour y représenter les comédies de Molière. Ainsi, les premières pièces de Molière adaptées dans les pays musulmans furent *L'Avare*, *Le Médecin malgré lui* ou *Le Malade imaginaire*, fondées essentiellement sur le comique de caractère ou de mœurs.

Au contraire, les Persans ont traduit en premier lieu *Le Misanthrope*, la pièce la plus philosophique de Molière, où se manifeste un discours critique profond, voire révolutionnaire. Alceste en tant que personnage principal, « interroge le fondement des pratiques sociales qui accompagnent l'instauration de l'absolutisme : à ce titre, il

n'est guère étonnant qu'Alceste, à la suite de sa spectaculaire réhabilitation par Rousseau, ait pu devenir un héros révolutionnaire » [568].

Ainsi, en comparant les raisons de l'introduction de l'esprit moliéresque dans différents pays musulmans, nous comprenons que ce n'est qu'en Perse que la comédie de Molière a été envisagée, d'abord, par des intellectuels comme un nouveau langage pour développer l'intelligence politique de la société et lutter ainsi contre le despotisme, en l'occurrence celui du roi *qâjâr*. Autrement dit, le théâtre français a fait partie des efforts politiques contre le roi *qâjâr* qui ont abouti à la Révolution Constitutionnelle persane en 1906. Celle-ci a été la première révolution de ce genre au Moyen-Orient :

> Par sa focalisation sur la critique sociale et politique, le théâtre à l'occidentale prit une part importante à la Révolution constitutionnelle. Apprécié à la fois des couches populaires et des intellectuels, il joua un rôle pédagogique en se faisant l'écho des revendications du moment [569].

En somme, les intellectuels persans ont essayé de reproduire, dans leurs propres créations, le modèle classique des comédies de Molière ; ils ont également traduit et adapté les pièces les plus emblématiques du répertoire français, surtout celles de cet auteur.

Dans le chapitre suivant, nous allons présenter les premiers traducteurs persans des œuvres de Molière. En effet, cet « art noble » [570] a été mis au service d'un effort social et politique que l'analyse des adaptations et des traductions des comédies de Molière permettra d'éclairer plus largement.

---

568 STIKER-METRAL (Charles-Olivier), ««Alceste ou la mauvaise conscience du grand siècle français» », in : *Mélancolie et misanthropie*. Sous la direction de Georges Zaragoza. Neuilly-les-Dijon : Editions du Murmure, coll. Lectures plurielles, 2007, p. 82.

569 FEUILLEBOIS (E.), « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », *art. cit.*, p. 18.

570 AKHOUND ZADEH (M.F.), *Tamcilat, op. cit.*, p. 25.

CHAPITRE 2. TRADUCTEURS ET ADAPTATEURS DE MOLIERE EN PERSE

Les œuvres d'Akhound Zadeh et Mirza Agha Tabrizi se sont imposées durablement en tant que modèles de la comédie à l'occidentale. Néanmoins, le théâtre moderne persan s'est épanoui, non seulement, grâce à ces deux auteurs, mais aussi grâce aux traductions des pièces de Molière. Les pionniers en sont Mirza Habib Esfahani, qui traduisit *Le Misanthrope* en 1869 ; puis, Etémad ol Saltanéh, Mirza Djafar Gharatché Daghi et Mohammad Taher Mirza. Le premier traduisit *Le Médecin malgré lui* en 1889, et le deuxième, *George Dandin* en 1891. Et enfin, *Le Mariage forcé* fut traduit par le Prince Taher Mirza – à une date qui demeure inconnue. Il est cependant établi que l'adaptation intervint après celle du *Médecin malgré lui*, et que la pièce fut publiée en 1904 après la mort de son auteur.

Afin de saisir l'influence de Molière sur le théâtre moderne persan, nous allons nous intéresser à ces traducteurs, qui choisirent de traduire les comédies marquées par un regard critique sur la société et ses mœurs. Ils se sont rendu compte de la mission sociale du théâtre moliéresque, et croyaient que son influence pouvait être beaucoup plus forte que celle de l'édification morale. Ainsi, ils visaient à éduquer par le rire en adaptant le modèle moliéresque aux réalités de leur pays et à répondre à la fois aux attentes du public populaire et à celles des élites persanes de l'époque.

A : Mirza Habib Esfahani et le *Misanthrope* de Molière

Mirza Habib Esfahani, poète, grammairien et traducteur persan, passa une grande partie de sa vie en exil en Turquie ottomane. Né dans le village de Bakhtiyari à côté d'Ispahan en 1835, il commença ses études à Ispahan avant de partir pour Téhéran. Plus tard, il passa quatre ans à Bagdad pour étudier la littérature arabe et la théologie. Il retourna à Téhéran en 1866, mais fut bientôt obligé de s'enfuir en Turquie en raison d'un de ses écrits – un poème satirique rédigé contre le premier ministre de l'époque, Mohammad Khan Sepahsalar. Il fut accusé d'hérésie par l'État. En arrivant à Istanbul, il chercha d'abord refuge dans un monastère français et fit, très vite, la connaissance de personnalités politiques et littéraires telles qu'Ali Pacha et Ahmad Vafigh Pacha, traducteur en turc des œuvres de Molière. Avec leur aide, il

trouva un emploi d'enseignant en persan et arabe à l'École Royale à Istanbul. Parallèlement, il apprit le français en Turquie et le perfectionna pendant son long séjour dans ce pays. Il décéda d'une maladie incurable en 1898 et fut enterré à Bursa en Turquie.

Mirza Habib jouissait d'une vie confortable grâce à son métier de professeur de persan. Au XIXe siècle, la langue et la littérature persanes étaient très appréciées par les lettrés turcs et étaient considérées comme un élément essentiel d'une culture raffinée. En effet, les élites ottomanes savaient que le turc avait été grandement influencé par le persan et qu'une connaissance de cette langue était nécessaire pour maîtriser le turc-ottoman. Mirza Habib était connu par la plupart des notables ottomans en tant qu'érudit et poète persan accompli. Par ailleurs, cet intellectuel était un réformiste fréquentant d'autres exilés persans libéraux comme Mirza Agha Khan Kermani, Mirza Malkam Khan, et Cheikh Ahmad Rouhi. Ils tentaient de soulever le peuple contre le roi et émettaient des critiques virulentes à l'égard de l'autorité royale persane.

Mirza Habib était nationaliste et fut toujours considéré comme un patriote ardent ; de même, il croyait à la réforme culturelle du pays, fondée sur la référence à d'autres cultures et à d'autres modèles étrangers de réforme. De ce fait, il s'intéressa à la traduction. Il est connu pour avoir traduit un roman très populaire de l'époque, intitulé *Le Haji Baba Esfahani*, écrit par James Morier, diplomate britannique en Perse. Cette traduction libre fut réalisée par le truchement de sa traduction française de 1885 ; ce qui illustre la parfaite maîtrise du français par l'auteur. Cette traduction obtint une telle popularité que beaucoup de critiques comme Arian Pour la considérèrent comme la prose la plus glorieuse des *Qâjârs*.

Mirza Habib est aussi célèbre pour ses travaux consacrés à la grammaire persane. Il publia d'abord *Dastur-e-sokan (l'ordre du discours)* à Istanbul en 1872. Cet ouvrage fut considéré comme la première grammaire systématique de la langue persane et comme le premier guide d'apprentissage des règles de la grammaire ; de plus, il a servi de référence pour de nombreuses œuvres ultérieures. Ce savant rédigea également d'autres études linguistiques persane telles que *Dasturcheh (Le livre de grammaire)*, *Barg-e Sabz (La feuille verte)*, *Dabestane Parsi (L'école persane)*. Mais l'œuvre la plus intéressante du point de vue du théâtre est la traduction du *Misanthrope* sous le titre de *Mardom-Goriz* (1869). C'est la première traduction d'une pièce étrangère en langue persane.

Pourquoi l'auteur a-t-il choisi de traduire cette pièce de Molière ? Maryam Sanjabi répond à cette question en se référant à la vie de Mirza Habib Esfahani :

> There were indeed good reasons for a man such as Mirza Habib (and his possible collaborator) to translate Moliere's *Le Misanthrope* into Persian. In Alceste-for whom he adopts the name Mûnis (companion) – he could see a shade of himself, a man deeply critical of a society that he disapproves of for its hypocrisy and superstition and for its tolerance of an oppressive and violent government that has banished him as a heretic and a nuisance. Like Alceste, Mirza Habib was in the exile of his own intellectual fortress, resisting the temptations of collaboration [571].

Cet auteur peut être considéré comme le symbole, voire le porte-parole des intellectuels persans qui s'érigeaient contre le despotisme du régime *qâjâr* et qui durent connaître alors l'épreuve de l'exil.

La traduction du *Misanthrope* parut à Istanbul dans un journal défendant des idées modernistes et nommé *Tasvir ol Afkar (Image des idées).* Il est important de souligner que ces premières adaptations en persan étaient souvent réalisées à partir de la langue turque et non du français. D'une part, parce que la plupart des intellectuels persans exilés habitaient en Turquie. Mais surtout, d'autre part, parce que Molière était très à la mode dans l'empire ottoman au XIXe siècle et que l'environnement culturel d'Istanbul permettait la production et la publication de multiples traductions des œuvres de Molière en turc.. De ce fait, il est possible que *Mardom-Goriz* soit une traduction du turc en persan et non du français. Deux raisons peuvent plaider notre hypothèse : d'abord, le style de cette traduction est très proche de celui d'Ahmad Vafigh Pacha, le traducteur turc des œuvres de Molière [572] – et nous savons que la même année, ce dernier traduisit lui aussi *Le Misanthrope* ; ensuite, Mirza Habib Esfahani effectua cette traduction trois ans après son arrivée en Turquie. Or, il est peu

---

571 SANJABI (Maryam), « *Mardum-guriz* : an early Persian translation of Moliere's *Le Misanthrope* », in: *International Journal of Middle East Studies*, (Cambridge University Press), Vol. 30, n°2, 1998, p. 255.

572 MASOUMI (Shadi), *La Réception de la littérature dramatique française en Iran.* Mémoire de master 1, Université Paris III, 2010, p. 16.

probable qu'il ait pu maîtriser le français en si peu de temps, car, comme nous l'avons déjà souligné, il commença à étudier cette langue au cours de son séjour en Turquie.

Nous pouvons en tout cas constater cette influence turque, présente dans les choix même des noms des personnages, comme Neman Beg, Naim Beg ou Chah Bodagh. De plus, il choisit les noms de certains personnages principaux par rapport à leurs caractères dans la pièce originale. Nous pouvons donner l'exemple de Célimène, l'amante d'Alceste : celle-ci est coquette et séductrice dans la pièce et le prénom choisi, Fattineh, évoque bien ce côté enjôleur dans la traduction persane. Le nom de Naseh, pour le personnage de Philinte, évoque le caractère d'un ami qui donne des conseils à Alceste, conformément à ce qu'est Philinte chez Molière. Pour souligner la noblesse des marquis Acaste et Clitandre, le traducteur a utilisé les noms de Naim Beg et Neman Beg ; Beg étant un titre de noblesse en ottoman et en persan. Pour insuffler un esprit persan à la traduction, il a recours plusieurs fois aux vers de Hâféz ou de Ferdowsi, ainsi que de proverbes persans plutôt qu'à des expressions françaises. Donnons un exemple évident de ce déplacement culturel :

Quand Alceste dit :

> Si le Roi m'avait donné
> Paris, sa grand ville,
> Et qu'il me fallût quitter
> L'amour de ma mie,
> Je dirais au roi Henri :
> « Reprenez votre Paris :
> J'aime mieux ma mie, au gué !
> J'aime mieux ma mie. »

Mirza Habib Esfahani traduisit les paroles d'Alceste en se référant à un poème de Hâféz pour se faire comprendre du spectateur ou du lecteur persan. Il traduisit le couplet de cette façon :

> Si en échange d'un cheveu du turc de Chiraz
> Le roi me donne toute la ville de Chiraz
> Je lui dirai : « Ô roi, bien que la ville de Chiraz
> Est une ville sans pareille
> Le Turc de Chiraz me suffit

Je te rends volontiers ta ville » [573]

Ces vers sont inspirés d'un poème [574] de Hâféz qui est connu par la plupart des Persans. Le turc de Chiraz incarne la beauté dans la littérature classique persane et Chiraz est une ville réputée pour sa beauté et sa grandeur, comparable à Paris.

Mentionnons un autre exemple : lorsque Philinte et Alceste se disputent, Philinte se réfère à une autre pièce de Molière pour comparer leur situation à celle de deux frères, Ariste et Sganarelle, dans *L'École des maris*. Pourtant, le lecteur persan ne connaît pas cette référence ; le traducteur fait ainsi plutôt allusion à l'histoire du Brodeur d'or et du Fabricant de nattes citée dans plusieurs sources de littérature classique persane, notamment chez Hâféz. Il restitue ainsi le sens du vers au spectateur persan.

PHILINTE : […] et crois voir en nous deux, sous même soins nourris,
Ces deux frères que peint *L'Ecole des maris*, dont…

Esfahani traduit ce vers de cette façon :

Pour être juste, ta grossièreté et ma gentillesse,
Sont l'histoire même du Brodeur d'or et du Nattier [575].

Ainsi, le traducteur a habilement transposé en Perse le contexte français de la pièce.

Enfin, le traducteur se montre attentif au choix des noms des personnages pour engendrer un contexte spécifiquement iranien. Autrement dit, il a remplacé des noms français par des noms persans courants afin que le public puisse s'identifier rapidement aux personnages. Quand Philinte, en répondant à Alceste, dit :

Quoi ? Vous iriez dire à la vieille Émilie

---

573 Traduction réalisée dans MASOUMI (Shadi), *La Réception de la littérature dramatique française en Iran, op. cit.*, p. 18.

574 « Si ce Turc de Chiraz porte la main à notre cœur, je donnerai Saparcande et Bokhara ». Traduction publiée dans : HAFEZ DE CHIRAZ, *Le Divân : œuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIVe siècle*. Introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour. Lagrasse : Verdier, 2006, p. 91.

575 Traduction réalisée dans MASOUMI (Shadi), *La Réception de la littérature dramatique française en Iran, op. cit.*, p. 20.

Qu'à son âge il sied mal de faire la jolie,
Et que le blanc qu'elle a scandalisé chacun ?
[…]
A Dorilas, qu'il est trop importun,
Et qu'il n'est, à la cour, oreille qu'il ne lasse
A conter sa bravoure et l'éclat de sa race ?

Émilie et Dorilas sont remplacés respectivement par Sara et Behrooz. Ces deux noms étaient fréquents en Perse. Ainsi, le *Misanthrope* de Molière fut traduit par Mirza Agha Tabrizi qui n'hésita pas à « persaniser » la pièce en lui faisant revêtir un costume persan.

Cependant, l'auteur essaya de rester fidèle à l'œuvre originale et cette adhésion est sans doute la caractéristique la plus notable de *Mardom-Goriz*. Il convient de noter que la traduction est en vers et prose rimée, et que la compréhension de la pièce est parfois difficile pour le lecteur persan, étant donné le langage poétique compliqué de Mirza Habib Esfahani. En tout cas, *Mardom-Goriz* est la première traduction d'une pièce étrangère en langue persane et, pendant longtemps, elle est restée un exemple du théâtre moderne en Iran, grâce à cette traduction enrichie d'une couleur persane.

Pour les intellectuels persans exilés, *Le Misanthrope* de Molière ne représentait pas simplement une comédie, mais plutôt une fiction qui leur parlait de leur propre existence sociale et culturelle, d'un mode de vie qui leur avait été imposé et qui était beaucoup plus subi que celui d'Alceste chez Molière. À la fin de *Mardom-Goriz*, Moones, comme Alceste dans le *Misanthrope*, trouve refuge dans la solitude en se retirant du monde. Alceste refuse la société dans laquelle il vit en disant :

Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre un endroit écarté,
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Mirza Agha Tabrizi a traduit les paroles d'Alceste de cette façon :

Pleine d'angoisse, déçu d'autant d'injustice
Je quitte cette ville de vices, tant pis !
Je ne trouve pas d'autre solution,
Il faut partir et vivre dans un désert afin de garder l'honneur.

En effet, pour Mirza Habib Esfahani, ce désert figurait le monde de son exil politique et intellectuel. Autrement dit, l'isolement de ce petit cercle d'élites exilées et le manque d'accès direct à l'auditoire persan de l'époque ont poussé un érudit comme Mirza Habib Esfahani à s'exprimer par la traduction de cette pièce en s'identifiant au caractère d'Alceste. Même après la révolution constitutionnelle persane, alors que d'autres traductions de Molière avaient obtenu un grand succès parmi le public persan, *Mardom-Goriz* est restée loin des scènes de théâtre. Il semble que, à Téhéran, la pièce fut montée une unique fois à *Dar-ol-fonoun* [576]. En effet, l'autorité royale persane considérait toujours cette pièce non seulement comme une critique satirique des mœurs de la cour française du XVIIe siècle, mais aussi comme une attaque acerbe contre le pouvoir politique, et en particulier contre la cour royale. Même la lecture de cette traduction semble avoir été confinée aux cercles dissidents des élites persanes.

En somme, cette première traduction de Molière est marquée par une tentative de persanisation de la pièce tout en restant fidèle au texte original, c'est-à-dire en essayant de le traduire littéralement[577]. En effet, notre traducteur a veillé non seulement au sens des phrases, mais aussi à la façon dont les mots et les phrases étaient structurés et articulés les uns aux autres, afin d'en rendre fidèlement le style. Cette pratique de Mirza Habib n'était pourtant pas fréquente à l'époque, car les premiers traducteurs des pièces de Molière dans le monde musulman tentaient plutôt de les adapter en prenant de grandes libertés avec le texte original. Ils enlèvaient ou ajoutaient des scènes, réécrivaient certains passages, au risque de neutraliser ainsi la structure dramatique initiale. Cette pratique, très fréquente, marquait une tentative d'arabisation, de persanisation ou de turquisation du récit qui consistait à acculturer une œuvre étrangère. De ce fait, nous pouvons dire que Mirza Habib Esfahani était un traducteur distingué de son temps. Son rôle primordial dans l'histoire de la traduction en Perse est toujours reconnu en Iran de nos jours. Ainsi, en juillet 2000 s'est déroulé un congrès à Shahr-e Kord dans la province d'Ispahan, à la mémoire de Mirza Habib Esfahani, au cours duquel les chercheurs ont présenté des communications sur le rôle

576 SANJABI (M.), « *Mardum-guriz* : an early Persian translation of Moliere's *Le Misanthrope* », *art. cit*, p. 264.

577 *Ibid*.

de Mirza Habib Esfahani dans l'histoire des traductions en Iran [578]. Bref, dans l'histoire du théâtre persan, il s'impose comme l'auteur qui a réalisé la première greffe théâtrale persane.

D'autres traducteurs des œuvres de Molière se sont servi de la comédie classique comme d'une arme politique. En effet « Molière, considéré surtout comme critique social, apparaissait comme un critique politique en Iran. C'est pourquoi le théâtre de Molière, surtout *Le Misanthrope*, heurtait le censeur du gouvernement » [579]. Comme nous l'avons déjà dit, Etémad ol Saltanéh traduisit *Le Médecin malgré lui* en 1889. Il transposa avec une grande liberté l'action, les noms des personnages, et leurs traits de caractère, de sorte que le jeu apparaissait plus persan que français. Dans la section suivante, nous allons présenter ce traducteur et son œuvre.

B. Etémad ol Saltanéh et *Le Médecin malgré lui* de Molière

Contrairement à Mirza Habib Esfahani, érudit exilé de son pays, Etémad ol Saltanéh, homme de cour et ministre de la presse, était très intégré dans la société persane de son temps. Ses fonctions et son statut social témoignent ainsi de son vif intérêt pour la politique et de son goût pour le pouvoir. Dès lors, sa traduction du *Médecin malgré lui* constitue une critique indirecte des vices d'une société qu'il ne pouvait critiquer ouvertement.

Mohammad-Hassan Khan Moghaddam Maraghai, nommé en 1887, Etémad ol Saltanéh – titre de haut rang accordé par Nasseradin Chah – est un homme d'État, savant et auteur persan. Il est né à Téhéran en 1843. Son père, Ali Khan Hajeb-al-Dawleh, était issu de la tribu de Moghaddam Maraga ; tribu qui avait accompagné les *Qâjârs* dans leurs premières campagnes. Ali Khan travailla ensuite à la cour sous le règne de Nasseradin Chah. Sa mère était de la lignée *Qâjâr*.

Etémad ol Saltanéh fut l'un des premiers élèves de l'école de *Dar-ol-fonoun* suivant son ouverture en 1852 et il commença à y apprendre la langue de Molière. En

578 HORI (Abbas), *The Influence of Translation on Shakespeare's reception en Iran*, thèse du doctorat, université Middlesex, 2003, p. 26.

579 SHAMSI BIDROUNI (T.), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935), op. cit.*, p. 67.

effet, cet établissement regroupait un corps enseignant de professeurs français et belges et dispensait ses cours en français. Etémad ol Saltanéh passa onze ans à *Dar-ol-fonoun* et suivit les enseignements militaires ainsi que le français ; il a toujours été considéré comme un élève brillant.

Après ses études, il devint membre du cortège de Mohammad Ghassem Mirza, troisième fils de Nasseradin Chah, puis, fut placé sous les ordres de son propre père pendant trois ans (1858-1861). Celui-ci était alors vice-gouverneur, commandant militaire provincial d'Arabestan (Khouzestan) et conseiller du ministère nouvellement créé de la Justice. En 1863, Etémad ol Saltanéh fut envoyé en France comme deuxième secrétaire et attaché militaire de l'ambassade de Perse à Paris où, en plus de ses fonctions officielles, il perfectionna son français et se familiarisa avec les mœurs et les coutumes du pays.

À son retour en Perse en 1868, il fut nommé agent royal et, peu de temps après, interprète et traducteur royal, un poste où il fit ses preuves. En 1870-1871, on lui a attribua la direction du bureau de presse de l'État et, un an plus tard, on ajouta à ce poste la direction du bureau impérial de la traduction où il reçut le titre de Sani-al-Dawleh [580].

Etémad ol Saltanéh accompagna le Chah dans ses trois voyages en Europe et fut toujours à son côté au cours de ses déplacements à l'intérieur du pays. À partir de 1873, on lui confia également un certain nombre de postes dans l'appareil d'État, y compris celui de sous-ministre de la justice chargé de présenter des pétitions publiques au Chah, celui de fonctionnaire d'État chargé de la présentation des ambassadeurs étrangers au Chah, ou encore celui de directeur du département des jardins publics. Entre 1881 et 1882, il devint membre du Conseil consultatif du gouvernement, et un an plus tard il fut promu au rang de ministre de la presse et des publications, poste qu'il occupa jusqu'à la fin de sa vie.

En tant que ministre de la presse, sa position à l'égard tant de cette dernière que de la liberté d'expression demeura toujours ambigüe. D'après Adamiat, spécialiste des études persanes, Etémad ol Saltanéh, en tant que ministre de la presse, s'impliqua beaucoup dans la publication d'ouvrages sociaux, historiques et littéraires en provenance d'Europe ; et il réunissait des élites brillantes pour réaliser la traduction de ces œuvres. Pourtant, c'est à lui qu'est attribué l'établissement de la censure de la

580 Titre de noblesse accordé par le Chah.

presse bien qu'elle apparaisse en contradiction avec son esprit libéral et alors même qu'elle entraîna l'interdiction de ses propres livres [581]. À la fin de sa vie, il souffrit d'un certain nombre de maladies et décéda en 1896 à la suite d'une attaque cardiaque, quelques mois avant l'assassinat de Nasseradin Chah.

En tant que directeur du bureau de la presse, il approfondit ses activités culturelles notamment en faisant publier plusieurs journaux et revues tels les journaux officiels intitulés *Journal d'Iran*, *Journal de la Nation*, ou la revue scientifique *Science* en 1874. Plus tard, il fonda le journal officiel d'*Etelae* en 1876 et, pour une brève période, le journal français *Echo de la Perse*. Etémad ol Saltanéh publia également un certain nombre de revues relatant les visites royales y compris *Le journal du voyage du Roi* en 1883.

Il produisit également des volumes historiques, géographiques, littéraires ainsi que des almanachs et des dictionnaires biographiques. Ces ouvrages peuvent être classés en trois catégories : tout d'abord, les traductions et adaptations de livres européens, turcs et arabes, réalisées par les traducteurs persans ou étrangers sous sa propre direction ; deuxièmement, les œuvres collectives écrites par des chercheurs persans, toujours au sein du ministère de la presse ; troisièmement, les œuvres écrites, ou traduites, par Etémad ol Saltanéh lui-même, telles que *Les chroniques de la Cour de Nasseradin Chah*, *L'Histoire des femmes célèbres de l'Islam*, *Les Souvenirs de Mademoiselle de Montpensier*, *Les Aventures de Christophe Colomb*, *Journal de voyage du Capitaine Atrass* et *Le Récit du Robinson Suisse*. Il composa également quelques dictionnaires persans, persan-arabe et français-persan. La plupart de ces œuvres étaient destinées à l'usage privé de la cour. Il fut ainsi chargé de lire les livres et les journaux européens pour Nasseradin Chah pendant près de vingt-cinq ans.

Néanmoins, d'autres historiens et critiques des études persanes pensent que cet homme était plutôt un imposteur [582] qui aurait profité de sa position de ministre pour gérer un atelier de traducteurs assurant l'écriture et la traduction de nombreux ouvrages publiés ensuite sous son nom :

---

581 ADAMIAT (Fereidoun), *Idéologie Nehzate Mashrootiat [idéologie du mouvement de la Révolution constitutionnelle]*. Téhéran : Payam, 1976, pp. 52-54.

582 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 339.

> D'après des sources crédibles, alors qu'Etemad ol Saltaneh [Etémad ol Saltanéh] ne possédait pas véritablement de savoir, il réunissait des élites dans le ministère de la presse et on rédigeait et publiait des ouvrages sous son propre nom [583].

Pourtant, selon Yahya Arian Pour, un autre historien persan, Etémad ol Saltanéh était « un homme d'une grande politesse et délicatesse et il était à la fois franc et honnête dans ses critiques à l'égard de la société et des personnes » [584]. De plus, il ajoute à ce propos :

> Certes, il était un chercheur qui maîtrisait parfaitement le français et s'intéressait beaucoup à la lecture à tel point qu'il passait ses nuits à lire dans sa bibliothèque [585].

De même, Jean-Baptiste Feuvrier [586] a également apprécié cet érudit d'après la description qu'il en fait dans *Trois ans à la cour du chah de Perse* :

> Etemad es Saltaneh [Etémad ol Saltanéh], ancien secrétaire de la légation de Perse à Paris, est un érudit, très versé dans la littérature et l'histoire de son pays. Je suis heureux de continuer ce voyage en compagnie d'un savant dont la conversation ne peut manquer d'être instructive, par conséquent intéressante [587].

Ainsi, il apparaît qu'il s'engagea sur la voie du progrès du pays [588] malgré tout et qu'il porta toujours un regard critique sur la société persane. Ainsi il peut être avancé qu'il prit prétexte de l'adaptation du *Médecin malgré lui* pour en peindre les mœurs et en dénoncer le ridicule. D'ailleurs, ce but moralisateur est explicité dans le début du prologue de cette adaptation en signalant que « l'auteur a traduit cette pièce

---

583 BROWNE (Edward Granville), *A literary History of Persia*, Vol. IV : *Modern Times 1500-1924*. Cambridge the University Press, 1930, p. 340.

584 ARIAN POUR (Y.), *Az Saba ta Nima [De Saba à Nima]*, vol. 1, *op.cit*., p. 265.

585 *Ibid.*, p. 266.

586 Médecin militaire, écrivain qui a travaillé à la Cour Persane au service de Nasseradin Chah entre les années1889 et 1892.

587 FEUVRIER (J.-B.), *Trois ans à la cour de Perse*, *op.cit.*, pp. 22.

588 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 339. Et aussi à voir : ARIAN POUR (Y.), *Az Saba ta Nima [De Saba à Nima]*, vol. 1, *op.cit*., p. 268.

librement et qu'on la publie afin d'éduquer le peuple » [589]. En effet, la pièce n'est pas une simple reproduction de la comédie de Molière, l'auteur n'en ayant gardé que l'idée générale. Elle est, en réalité, inspirée de l'œuvre originale plutôt qu'une adaptation de celle-ci à proprement parler.

De ce fait, l'originalité de cette œuvre vient de son adaptation directe depuis le texte français sur le sol de son pays ; les adaptations de Mirza Habib Esfahani, comme celles d'autres auteurs, ayant été exécutées hors de Perse. De plus, Etémad ol Saltanéh adapta ses pièces beaucoup plus librement que Mirza Habib Esfahani. Ce dernier avait certes « persanisé » la pièce de Molière, mais avait néanmoins essayé de rester rigoureusement fidèle au texte original, en ne le modifiant que pour en garantir la bonne compréhension par le public. Or, Etémad ol Saltanéh ne conserva pas intact tout le sens de la comédie moliéresque ; il le transforma à son gré. Ainsi, il situa l'action dans la société persane de son époque. Il attribua des noms persans aux personnages et modifia la structure de la pièce en supprimant des scènes, en les abrégeant, ou au contraire, en les allongeant. Bref, il transforma *Le Médecin malgré lui* en une suite de tableaux plaisants, pensés comme une arme politique discrète ; son statut de ministre de la presse ne lui permettant pas de critiquer ouvertement la société.

Voilà qui explique sans doute que cette adaptation fut très influencée par les farces persanes – appelées Taghlid – usant du registre de la langue populaire et comique, et comportant des expressions familières et des mots vulgaires, voire grossiers – comme *Ghoromsâgh* et *Pedar soukhteh*, insultes fréquentes dans les farces persanes. Un parallèle peut, en conséquence, être établi entre le spectacle populaire comique qui critiquait subtilement l'inégalité, les hiérarchies sociales, l'hypocrisie, et bien d'autres travers de la société persane, par la bouche de son personnage noir – souvent le valet d'un bourgeois [590] – et l'adaptation d'Etémad ol Saltanéh.

---

589 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 338.

590 Les farces persanes partagent certaines caractéristiques avec les farces françaises de l'époque de Molière : *Taghlid* présentait une similitude de thèmes, de formes et de personnages. Cette ressemblance a permis au traducteur persan de comprendre, puis de traduire aisément ce théâtre français, et en somme, de restituer l'esprit moliéresque.

Cette dernière est bien d'un style complètement différent de celui d'Esfahani ; comme nous l'avons montré, Etémad ol Saltanéh a abondamment modifié la pièce de Molière. Il a, par exemple, remplacé le titre original de la pièce, *Le Médecin malgré lui* par *Tabib Ejbari* – qui peut être traduit par *le médecin forcé* –, la traduction litérale n'ayant pas de sens en persan. Il a, par ailleurs, utilisé beaucoup plus d'indications scéniques et de didascalies que Molière [591]. Ces indications comprennent, entre autres, des précisions sur le temps et le lieu de l'action, des descriptions physiques ou psychologiques des personnages persanisés.

Par exemple, au début de la pièce, le traducteur décrit une maison aussi minutieusement que les caractères et les gestes des personnages. Cette longue didascalie, absente du texte original, dépeint une petite maison dans un village de Perse, Firouz Kooh, situé au nord du pays. Tous les objets et les meubles y sont détaillés ; les personnages y sont également décrits :

> […] On entend le bruit des enfants de l'autre chambre qui ont faim et soif. *Zoleykha* est dans la pièce ; elle porte un cotillon rouge en tissu russe et une robe en coton bleu foncé. Elle fait quarante ans mais elle est encore ravissante et belle. Un bébé de six mois a dormi dans le berceau ; on l'a couvert avec une étoffe de coton blanche usée. Elle s'appelle Safieh […] [592].

Autre exemple, au début de la scène 3 de l'acte III, une description d'un salon persan, ainsi que des informations sur le personnage ; le traducteur ayant fait tout son possible pour « persaniser » l'endroit :

> Nous voyons un grand salon où dans les niches, il y a des lampes, des coffrets et de petits miroirs selon un modèle persan. Le plancher est recouvert d'un grand tapis rouge et vert. Les rideaux des portes sont en velours bleu et ceux des fenêtres sont en velours rouge. Une belle

591 Bien qu'Etémad ol Saltanéh ait été un des traducteurs les plus réputés de son époque, la multitude et la longueur des indications scéniques dans la traduction du *Médecin malgré lui* confirme son inexpérience des concepts dramaturgiques classiques. Son habitude des traductions de romans historiques explique sa tendance à donner des descriptions détaillées, comparables à celles des romans de l'époque.

592 Notre traduction.

> jeune fille de seize ans, d'une taille moyenne aux yeux et sourcils noirs, se tient debout au milieu du salon. Elle s'appelle mademoiselle Zohreh. Elle porte un pantalon jaune, une veste en velours vert et un voile blanc décoré de petites fleurs [593].

Nous retraduisons également en français, à titre d'illustrations, quelques dialogues de la première scène afin de mettre en lumière la libre appropriation de l'œuvre de Molière par Etémad ol Saltanéh. Il convient de noter que Sganarelle est remplacé par *Moussa* et Martine par *Zoleykha* et que ces noms sont tout à fait usuels en persan, donc sans signification particulière.

> SGANARELLE : Non, je te dis que je n'en veux rien faire, et que c'est à moi de parler et d'être le maître.
> MOUSSA (se retournant vers Zoleykha, lui dit) : Petite faible, écoute tout ce que je dis ! Alors que suis-je ? ne suis-je pas mon maître à moi-même et le maître de ma maison ? Dis-moi carrément que je suis une saleté, enveloppe-moi dans un mouchoir et jette-moi devant un corbeau. Comme ça nous serons tous les deux tranquilles [594].
>
> MARTINE : Et je te dis, moi, que je veux que tu vives à ma fantaisie, et je ne me suis point mariée avec toi pour souffrir tes fredaines.
> ZOLEYKHA : Dix fois, vingt fois, cent fois je l'ai dit, je le dis et je le dirai encore. Je ferai ce qui me plaît et tu dois en faire autant. Ne te souviens-tu pas quand tu me mariais, tu promettais à mes parents de ne pas me faire de mal et de me laisser faire tout ce qui me plaît ? [595]
>
> SGANARELLE : Ô la grande fatigue que d'avoir une femme ! Et qu'Aristote a bien raison, quand il dit qu'une femme est pire qu'un démon !
> MOUSSA (tourne la tête vers le ciel et se dit à lui-même) : Pitié ! Pitié ! Quel châtiment que la femme.

---

593 Notre traduction.

594 Traduction réalisée dans MASOUMI (Shadi), *La Réception de la littérature dramatique française en Iran, op. cit.*, p. 22.

595 *Ibid.*, p. 23.

> Pauvre de lui celui qui veut se marier. Bravo à ceux qui disent que la femme est pire que le diable et encore moins qu'un chien [596].
>
> MARTINE : Que maudits soient l'heure et le jour où je m'avisai d'aller dire oui !
> ZOLEYKHA : Que dieu rende muet le mollah qui a professé mon acte de mariage avec toi, que diable emporte mes parents pour m'avoir donné à toi ! [597]

En étudiant ces dialogues, il apparaît qu'Etémad ol Saltanéh a aussi abordé le thème du statut de la femme dans la société persane du XIXe siècle. Nous voyons le sexisme qui prévalait à l'époque : donner la parole à une femme paraît ridicule ; il faut la donner à ses parents et ainsi, l'homme est forcé de la tenir. En outre, l'auteur attaque les mariages arrangés en mettant dans la bouche de son personnage féminin des critiques à ce sujet. Il faut avoir bien à l'esprit qu'en Perse, à cette époque, une fille n'avait pas le droit de s'opposer aux avis de son père ou de son tuteur et ainsi, qu'elle ne disposait pas de la liberté de choisir l'homme de sa vie.

Ailleurs dans son adaptation, Etémad ol Saltanéh montre également le mauvais traitement infligé à la femme par son mari. Dans la première scène de l'acte I, le personnage féminin dit : « Ah ! Ah ! Tu m'as cassé la main ! ». De même, dans la scène 5 de l'acte III, l'auteur persan met l'accent sur les différences physiques entre les femmes et les hommes pour montrer la faiblesse de la femme, ce qu'on ne voit pas dans la pièce de Molière. On sent dès lors toute la misogynie qui imprègne la société persane de l'époque. Il existe certainement une grande différence culturelle entre les sociétés française et persane, pourtant le statut de la femme tel qu'il apparaît dans ces pièces ou leurs adapatations paraît similaire malgré plusieurs siècles de distance.

De ce fait, les disciples persans de Molière se sont engagés, comme leur maître, à évoquer la condition de la femme persane de l'époque dans leurs œuvres et jouaient ainsi un rôle social. Autrement dit, si les œuvres littéraires d'une période peuvent être envisagées comme le reflet d'une réalité socio-culturelle, c'est sans doute à travers les pièces de Molière et celles des dramaturges et des traducteurs persans que nous pouvons mieux analyser le problème féminin du contexte français du XVIIe siècle et

---

596 *Ibid*.

597 *Ibid.*

persan du XIXe siècle. Comme nous l'avons déjà dit, au XVIIe siècle, la femme française était considérée comme un bien purement sensuel au service du plaisir physique de l'homme qui avait un rôle d'autorité et de puissance. Dans les comédies de Molière telle *L'École des femmes*, nous sentons bien le reflet d'une société virile où la femme attendait de la brutalité possessive, plutôt que de la tendresse, de la part de son mari. Molière dépeint les tensions inhérentes à la condition religieuse et légale de la femme dans cette société :

> Il is the beard in which all power lies and though there are two portions of mankind, those portions are not equal, you will find : one half commands, the other must obey. The deep submission and humility which a good wife must ever exhibit toward the man who is her master, chief and lord [598].

De même, dans cette société traditionnelle, l'institution du mariage reposait sur la fidélité de la femme. D'un autre côté, on ne reconnaissait pas l'amour conjugal, celui-ci étant considéré comme honteux et choquant pour un homme car démontrant sa faiblesse. Cette idée est bien exposée dans le roman précieux, *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette où le mari, le Prince de Clèves, avoue sa passion pour sa femme, à sa mort, ayant eu peur de perdre son estime [599]. Bref, le statut de la femme était très fragile, elle était considérée comme un fardeau attribué à un homme, le résultat d'un marchandage entre pères.

Côté persan, l'orientaliste français Henri Moser dépeint la situation de la femme au XIXe siècle :

> Les occupations des femmes se résument en deux mots, la toilette et les visites :
>
> 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 ».

---

598 Voir GUTWIRTH (Marcel), « Molière and the woman question : "Les Précieuses ridicules, L'École des femmes, Les Femmes savantes" », *Theatre Journal*, Vol. 34, n°3, oct. 1982, p. 353.

599 MOFAZALI (Mahasti), *Féministe ou anti-féministe ? Images de la femme dans le théâtre de Molière*. Mémoire de master, French studies, the university of British Columbia, 1992, p. 6.

Cette opération, qui demande plusieurs heures, a non seulement le don de produire une couleur noire et brillante, mais aussi celui d'aider puissamment la croissance de la chevelure. Blonde ou brune, toute Persane se teint les cheveux en noir de jais; ce n'est que dans le deuil qu'elle néglige ce soin. Les sourcils se teignent avec une herbe nommé « vesmet », que l'on fait bouillir dans des casseroles microscopiques; la décoction de cette plante se verse sur les sourcils à l'aide d'une petite cuiller à bec recourbé. Les cils, à leur tour, sont teints au « sourmet ». Ajoutez à cela le « sorkhab » pour donner aux joues la couleur des roses, le henné pour teindre en rouge les ongles des mains et des pieds, et vous vous ferez une idée du maquillage compliqué auquel se soumet chaque Persane de condition, au moins deux fois par semaine. 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. Les heures qui ne sont pas remplies par les soins de la toilette, la femme persane les passe à recevoir et à faire des visites, à croquer des bonbons et à fumer d'innombrables kalianes, triste existence au fond, absolument vide de devoirs et d'émotions. La jeune fille est mariée par le père, qui, suivant la position qu'il occupe, exige du futur une somme plus ou moins considérable. L'alliance d'une puissante famille se paye un prix exorbitant. Il faut toute une fortune pour épouser une fille du Chah. Au Turkestan, on me demandait combien de femmes j'avais. Grand était l'étonnement quand j'avouais n'en posséder aucune. « Tu dois être bien pauvre ! » me disait-on alors avec commisération. En Perse, où nos coutumes européennes sont connues jusqu'à un certain point, c'était une autre chanson, on me répondait invariablement « Dans le Frenghistan, où les femmes vous payent pour les épouser, il faut avoir bien de la malchance pour ne pas trouver une femme qui vous achète ! » Pour dissiper la mélancolie que ces réflexions me suggéraient, et consoler mon amour-propre qui n'avait jamais envisagé les choses à ce point de vue, on ajoutait « Achète chez nous une Persane. Si elle t'ennuie, tu pourras toujours la revendre » [600.]

600 MOSER (Moser), *A travers l'Asie Centrale*, Paris : Plon, 1885, p. 173.

En fait, comme nous l'avons déjà précisé, dans la société traditionnelle de l'époque, les jeunes filles étaient totalement soumises à l'autorité de leur père ou de leur tuteur. Le père mariait sa fille à son gré, sans demander l'avis de cette dernière. Les mariages étaient donc arrangés souvent sur des critères économiques et la fille constituait justement une marchandise que les familles échangeaient au gré de leurs fortunes.

Outre la condition féminine traitée par Molière et Etémad ol Saltanéh, ce dernier donna une place importante aux enfants dans son adaptation, ce que Molière ne fit jamais. En effet, un seul enfant figure dans le théâtre moliéresque. Il s'agit de la petite fille d'Argan, Louison, dans *le Malade imaginaire*. En revanche, nous constatons la présence d'enfants à la fois dans les références culturelles et dans les figurations concrètes, dans les traductions de notre auteur persan. En évoquant les enfants qui subissent les mauvais traitements de leur entourage, il cherche non seulement à provoquer la compassion du public, mais aussi à compléter une peinture critique de la société persane de l'époque.

Pour accomplir son rôle de dénonciateur, l'auteur traduisit les dialogues du texte original concernant la médecine pour fustiger la cupidité et l'ignorance des médecins de l'époque. En outre, il introduisit un nouveau personnage, nommé Johoud – « le Juif » en persan. En effet, à l'époque, les Juifs étaient associés à certains clichés tels l'avarice, la ruse et l'attachement à l'argent. Ainsi, Johoud, en tant que personnage caricatural, représente un homme d'affaires de l'époque au caractère rusé et avare [601]. Or, ce type de personnage n'existe pas dans le texte original.

Dans un autre registre, Etémad ol Saltanéh évite d'évoquer l'alcool afin de respecter les contraintes islamiques. Il évite ainsi toute allusion à des situations qui risqueraient de choquer le spectateur en terre persane. C'est pourquoi, selon la situation, le vin est remplacé par de l'eau ou de l'opium. Il utilise, dès lors, le mot *opiomane* [602] au lieu d'*ivrogne* [603]. Ce recours à des situations particulièrement persanes est récurrent dans cette adaptation.

---

601 Au XIXe siècle, la Perse se heurtait progressivement à un certain nombre de mutations économiques et sociales, influencées par le système capitaliste ; ainsi, l'argent jouait un rôle de plus en plus important dans la société de l'époque. C'est pourquoi ce traducteur a mis l'accent sur le thème de l'argent dans cette pièce en inventant un nouveau personnage caricatural.

602 ETÉMAD OL SALTANÉH, *Tabib Ejbari*, acte I, sc. 1.

Avec toutes ces modifications, la pièce fut bien reçue par le public persan, de sorte qu'elle fut publiée deux fois. En effet, *Tabib Ejbari* est très proches des pièces de *Taghlid* et montre ainsi l'évolution d'une comédie directement inspirée par un modèle français vers une comédie plus spécifiquement persane [604]. Autrement dit, l'auteur a « persanisé » tous les éléments de la pièce, et la dimension de représentation sociale l'emporte sur la fidélité littérale de la traduction. Il y a donc une différence majeure entre la traduction qu'Esfahani a donnée du *Misanthrope* et l'adaptation qu'Etémad ol Saltanéh a laissée du *Médecin malgré lui* : le premier a tout fait pour rester fidèle au texte, tandis que le second a reconstruit la pièce à la manière d'une farce persane en ne gardant que la trame générale de l'intrigue. Ainsi, le spectateur persan eut l'impression de voir un spectacle de *Taghlid* (la farce persane) chez Etémad ol Saltanéh.

Grâce au succès de cette adaptation, Mohammad Taher Mirza s'est intéressé aux œuvres de Molière et s'est décidé à adapter *Le Mariage forcé* de ce génie français sous le titre *Le Mariage du Seigneur Mirza*, publié en 1904 [605].

C. Mohammad Taher Mirza et *le Mariage forcé* de Molière

Le statut social et politique de Mohammad Taher Mirza témoigne de sa proximité avec le pouvoir persan. Voici les précisions apportées par Christophe Balay concernant la vie de ce prince savant, extraites de son ouvrage *La Genèse du roman persan moderne* :

> […] Mohammad Taher Mirza, un des innombrables arrière-petit-fils de Fath Ali Šah. Eskandar Mirza, le père de Taher Mirza, né à Tabriz en 1226 hq./1811, était le sixième fils d'Abbas Mirza Nayebossaltane, un des plus savants de ses fils et celui qui mit le plus de soin à l'éducation de ses propres fils. En 1246 hq./1830 alors qu'Abbas Mirza doit fuir Tabriz, menacée par les Russes, c'est

---

603 MOLIERE, *Le Médecin malgré lui*, acte I, sc. 2. (Imprimerie Nationale).

604 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 349.

605 MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 376.

> Eskandar Mirza qui reste au commandement de la ville . Trois ans plus tard, le frère aîné d'Eskandar, Mohammad Mirza, succède à Abbas Mirza au gouvernorat de Tabriz et devient à la mort de ce prince l'héritier du trône. Celui-ci donne à son frère Eskandar le gouvernement de Xoy et de Salmas. A l'avènement de Mohammad Šah, Eskandar Mirza se retire à Tabriz. Mais lorsqu'en 1264 hq./1847 le jeune Nasereddin succède à son père sur le trône de Perse, Amir Kabir rappelle le vieil Eskandar et le fait vice-gouverneur de Qazvin. La chute du Premier-ministre l'ayant entraîné dans sa disgrâce, Eskandar Mirza est destitué de ses fonctions au profit de Xosrow Xan Vali par Mirza Aqa [Agha] Xan Nuri.
>
> Mohammad Taher Mirza naquit à Tabriz en 1250 hq./1834. Après de solides études d'arabe, de français et de mathématiques, il séjourne cinq ans en Égypte à l'université Al-Azhar où il étudie les sciences de l'Islam. Mohammad Taher voyant son père soumis aux caprices de la fortune politique en tira-t-il une leçon pour lui-même ? Toujours est-il qu'en dépit de ses succès à la cour, où ses talents d'homme de lettres et de sciences étaient fort appréciés, il préféra une vie calme et retirée. Loin des tracas d'une vie officielle et fuyant les fonctions et les honneurs, Mohammad Taher Mirza, brillant mais fort peu courtisan, consacra toute sa vie à l'étude et aux travaux de traduction [606].

Comme nous le voyons, ce prince était un homme solitaire. Son rang et son ascendance – bien supérieurs à ceux d'un simple traducteur du bureau des interprètes royaux – lui permettent d'être un familier de la cour. D'ailleurs, les courtisans et les intellectuels appréciaient sa compagnie. Néanmoins, il choisit de rester à l'écart, loin de toute carrière politique. Nasseradin Chah l'appréciait beaucoup et le respectait grandement [607].

Etémad ol Saltanéh évoque ce prince, dans son journal, d'un ton fort amer et jaloux. Il note, dans ce livre, que la reine mère lui offre cent tomans par mois pour ses traductions de romans français. Dans ses mémoires, il se plaint également de la

---

606 BALAY (Ch.), *La Genèse du roman persan moderne, op. cit.*, p. 31.

607 DJENNATI ATTAI (Abolghassém), *Bonyadé Nemayech dar Iran [Essai sur les origines du théâtre persan]*. Téhéran : Ebné Sina, 1955, p. 51.

préférence accordée à Taher Mirza qu'il dépeint comme n'ayant pas même le niveau de traduction d'un de ses élèves [608].

Par goût personnel, le Prince Taher inclinait plus volontiers à la traduction des ouvrages scientifiques, dont il croyait le domaine plus utile à ses compatriotes. Néanmoins, dans un second temps, il se mit à traduire des œuvres littéraires sur invitation de Nasseradin Chah. C'est ainsi que Mohammad Taher Mirza devint, pour le bon plaisir du Roi, un traducteur de Molière et d'Alexandre Dumas en traduisant une partie de l'œuvre du second et une des comédies du premier. Tout comme les autres savants iraniens, il parlait couramment le français. Bien qu'il eût également un très bon niveau d'arabe, il ne traduisit que des œuvres françaises.

Nous ne connaissons pas la date précise de son adaptation du *Mariage forcé*, la publication de la pièce s'étant réalisée en 1904 après sa mort. Celle-ci diffère du texte initial, d'autant plus que l'interprète persan en simplifia sérieusement les intrigues. Autrement dit, il prit de grandes libertés avec le texte original qu'il modifia beaucoup. L'action est située en Perse à l'époque de Taher Mirza qui donna des noms persans aux personnages. De plus, il modifia la structure de la pièce : tantôt il supprima des scènes, tantôt il les condensa ; tantôt, à l'inverse, il les allongea. Ainsi, il transforma cette comédie en une suite de tableaux divertissants à la fois pour sa satisfaction personnelle, et pour la bonne compréhension de son public.

Les libertés prises avec le texte moliéresque s'expliquent en grande partie, selon nous, par la complexité des jeux linguistiques et des expressions idiomatiques à traduire qui représentent une réelle difficulté pour le traducteur. De ce fait, l'auteur essaya, tout simplement, de supprimer ou d'abréger les passages qui lui parurent malaisés à traduire. Toutefois, ces modifications nous semblent parfois dénaturer voire affaiblir la structure du texte original.

Le traducteur supprima près de la moitié des dix scènes originales. Il n'en garda que les quatre premières, tandis que les six dernières furent condensées en une seule. Pour ce faire, le traducteur unit les discours du savant, des deux voyants, de l'individu et du frère de Mehr Nessa Khanom (Dorimène) en un seul « chapitre cinq ». D'ailleurs, le terme « chapitre » remplace systématiquement celui de « scène » dans

608 ETÉMAD OL SALTANÉH (Hasan Khan), *Rooznameye Khaterat [le journal des mémoires]*, éd. 1, Afchar, Téhéran : Amirkabir, 1977. Cf. *[Biographie des hommes puissants de l'Iran]*, Téhéran : Zavvâr, t. 5, 1967. p. 254.

cette adaptation, prouvant l'intérêt du traducteur pour un style plus narratif. L'adaptation de la scène VIII du *Mariage forcé* est aussi révélatrice du choix narratif du prince Taher qui choisit d'accélérer le rythme du récit. Cette scène contient la longue conversation entre Sganarelle et Alcantor. Notre traducteur l'a condensée ainsi :

> Mirza a tout compris ; il n'est pas nécessaire qu'il comprenne quelque chose de plus. De ce fait, ce n'est plus la peine d'aller voir monsieur Seyed Azizollah. Il est sorti avec prudence de son coin et il est rentré chez lui. Il a annoncé par un billet au père de mademoiselle Mehr Nessa qu'il n'épousera plus sa fille […] [609]

Pour se faire une idée du travail qu'a accompli notre traducteur persan et pour faciliter la comparaison, nous citons la scène VIII de cette comédie-ballet :

> SCÈNE VIII
> ALCANTOR, SGANARELLE.
> ALCANTOR.- Ah ! Mon gendre, soyez le bienvenu.
> SGANARELLE.- Monsieur, votre serviteur.
> ALCANTOR.- Vous venez pour conclure le mariage ?
> SGANARELLE.- Excusez-moi.
> ALCANTOR.- Je vous promets que j'en ai autant d'impatience que vous.
> SGANARELLE.- Je viens ici pour un autre sujet.
> ALCANTOR.- J'ai donné ordre à toutes les choses nécessaires pour cette fête.
> SGANARELLE.- Il n'est pas question de cela.
> ALCANTOR.- Les violons sont retenus ; le festin est commandé ; et ma fille est parée, pour vous recevoir.
> SGANARELLE.- Ce n'est pas ce qui m'amène.
> ALCANTOR.- Enfin vous allez être satisfait ; et rien ne peut retarder votre contentement.
> SGANARELLE.- Mon Dieu, c'est autre chose.
> ALCANTOR.- Allons, entrez donc, mon gendre.

609 PRINCE MOHAMMAD TAHER MIRZA, « Le Mariage du Seigneur Mirza », dans DJENNATI ATTAI (A.), *Bonyadé Nemayech dar Iran [Essai sur les origines du théâtre persan]*, *op.cit*, p. 78.

SGANARELLE.- J’ai un petit mot à vous dire.

ALCANTOR.- Ah ! Mon Dieu, ne faisons point de cérémonie : entrez vite, s’il vous plaît.

SGANARELLE.- Non, vous dis-je. Je veux vous parler auparavant.

ALCANTOR.- Vous voulez me dire quelque chose ?

SGANARELLE.- Oui.

ALCANTOR.- Et quoi ?

SGANARELLE.- Seigneur Alcantor, j’ai demandé votre fille en mariage, il est vrai ; et vous me l’avez accordée : mais je me trouve un peu avancé en âge pour elle ; et je considère que je ne suis point du tout son fait.

ALCANTOR.- Pardonnez-moi. Ma fille vous trouve bien, comme vous êtes ; et je suis sûr qu’elle vivra fort contente avec vous.

SGANARELLE.- Point ; j’ai parfois des bizarreries épouvantables ; et elle aurait trop à souffrir de ma mauvaise humeur.

ALCANTOR.- Ma fille a de la complaisance ; et vous verrez qu’elle s’accommodera entièrement à vous.

SGANARELLE.- J’ai quelques infirmités sur mon corps, qui pourraient la dégoûter.

ALCANTOR.- Cela n’est rien. Une honnête femme ne se dégoûte jamais de son mari.

SGANARELLE.- Enfin voulez-vous que je vous dise, je ne vous conseille pas de me la donner.

ALCANTOR.- Vous moquez-vous ? J’aimerais mieux mourir, que d’avoir manqué à ma parole.

SGANARELLE.- Mon Dieu, je vous en dispense, et je...

ALCANTOR.- Point du tout. Je vous l’ai promise ; et vous l’aurez en dépit de tous ceux qui y prétendent.

SGANARELLE.- Que diable !

ALCANTOR.- Voyez-vous, j’ai une estime, et une amitié pour vous, toute particulière ; et je refuserais ma fille à un prince, pour vous la donner.

SGANARELLE.- Seigneur Alcantor, je vous suis obligé de l’honneur que vous me faites ; mais je vous déclare que je ne me veux point marier.

ALCANTOR.- Qui, vous ?

SGANARELLE.- Oui, moi.

> ALCANTOR.- Et la raison ?
> SGANARELLE.- La raison ; c'est que je ne me sens point propre pour le mariage ; et que je veux imiter mon père, et tous ceux de ma race, qui ne se sont jamais voulu marier.
> ALCANTOR.- Écoutez, les volontés sont libres ; et je suis homme à ne contraindre jamais personne. Vous vous êtes engagé avec moi, pour épouser ma fille ; et tout est préparé pour cela. Mais puisque vous voulez retirer votre parole, je vais voir ce qu'il y a à faire ; et vous aurez bientôt de mes nouvelles.
> SGANARELLE.- Encore est-il plus raisonnable que je ne pensais ; et je croyais avoir bien plus de peine à m'en dégager. Ma foi, quand j'y songe, j'ai fait fort sagement, de me tirer de cette affaire ; et j'allais faire un pas, dont je me serais peut-être longtemps repenti. Mais voici le fils qui me vient rendre réponse [610].

De plus, le traducteur a supprimé la scène du chant et de la danse des Égyptiennes et a ainsi transformé la comédie-ballet de Molière en simples tableaux comiques distribués en cinq chapitres. De même, dans le dernier chapitre, il a remplacé les deux Égyptiennes par deux voyants persans ; de cette manière, l'auteur en a profité pour ridiculiser les gens superstitieux de la société.

Sur un autre registre, les indications scéniques sont beaucoup plus nombreuses dans l'adaptation du prince Taher que dans le texte initial. Elles visent surtout à fournir toutes les informations nécessaires par rapport aux gestes des personnages. L'auteur précise en détail les gestes qu'il convient d'exécuter:

> En ce moment, par hasard, Mirza Hossein Agha vient rendre visite au Seigneur Mirza. Derrière la porte, il a entendu les ordres du Seigneur, mais étant donné qu'il ne se voit pas faire partie de ces deux groupes, il n'ose pas entrer et saluer le Seigneur. Ce dernier s'est retourné en faisant le geste qu'on fait inconsciemment dans telles situations ; puis il a salué Mirza Hossein Agha avec sourire [611].

De même, au début du chapitre IV, il détaille encore minutieusement les lieux et les gestes des personnages quand le Seigneur Mirza entre dans une école pour rendre

---

610 http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/moliere_mariage-force/I08 .

611 PRINCE MOHAMMAD TAHER MIRZA, « Le Mariage du Seigneur Mirza », *op.cit*, p. 54.

visite à un philosophe. Il convient de noter que Taher Mirza traduisit surtout les romans d'Alexandre Dumas père et que cette pièce fut sa seule adaptation théâtrale. Ces habitudes descriptives donnent, ainsi, une explication à la longueur des indications scéniques chez cet auteur. Il fut influencé par le style narratif de Dumas, qui contient des descriptions détaillées.

Par ailleurs, dans le même chapitre, nous constatons que le traducteur ajouta des dialogues pour créer une atmosphère persane. En effet, lorsque le philosophe demande au personnage principal dans quelle langue il souhaite converser, le traducteur ajouta, en plus de toutes les langues énumérées par Molière dans la pièce, une réplique comprenant la langue persane afin de respecter l'ambiance persane de la pièce. En outre, dans le premier chapitre de cette adaptation, nous voyons l'omission du dialogue au profit d'une forme indirecte narrative : « Mirza Hossein Agha (Géronimo) est surpris de ces paroles et en demande la cause. On lui donne cette réponse » [612].

Tandis que dans le texte original, Molière se sert du dialogue :

> SGANARELLE : Ah ! Seigneur Géronimo, je vous trouve à propos, et j'allois chez vous vous chercher.
> GÉRONIMO : Et pour quel sujet, s'il vous plaît ?
> SGANARELLE : Pour vous communiquer une affaire que j'ai en tête, et vous prier de m'en dire votre avis [613].

De plus, dans cette version persanisée de la pièce, le traducteur supprima les titres de docteur aristotélicien et de docteur pyrrhonien et les remplaça par les termes de philosophe et de savant. Cette tentative vise à mieux s'adapter aux savoirs du public persan de l'époque qui ne connaissait pas forcément toutes les subtilités de la culture occidentale..

Comme nous l'avons expliqué, Taher Mirza modifia beaucoup le texte original de la pièce, en usant d'une certaine liberté qu'il s'accorda, en particulier en ce qui concerne la structure de la pièce. Certes, les lacunes de sa traduction témoignent de son peu de maîtrise de l'écriture théâtrale ; mais le changement du titre, du nom des personnages, du temps et du lieu de l'action, du langage et du dialogue s'ajustent

---

612 *Ibid.*

613 http://www.site-moliere.com/pieces/force01.htm .

exactement à la société persane de l'époque. Autrement dit, l'auteur, en faisant ce rapprochement avec la réalité concrète persane, voulut permettre au spectateur de mieux percevoir la comédie.

Mirza Habib Esfahani, Etémad ol Saltanéh et Mohammad Taher Mirza sont considérés comme les précurseurs persans qui ont adapté Molière en reproduisant ses thèmes, ses jeux de situations et ses procédés comiques. L'univers de Molière fut vite apprécié des Persans qui s'identifièrent aux personnages moliéresques, car ils étaient interpellés par cette manière de traiter les questions sociales et de mœurs. Néanmoins, les auteurs persans prirent une telle liberté avec le texte initial que les lecteurs et les spectateurs se trouvèrent face à des œuvres perçues comme persanes et qu'ils en oublièrent la source française.

Le mérite de ces auteurs reste d'avoir introduit un genre nouveau en Perse ; d'avoir publié le théâtre occidental – plus précisément le théâtre français – selon les habitudes, les coutumes, les mœurs, les besoins de Perse et de l'avoir enrichi et adapté à ce milieu. Cependant, les premiers traducteurs persans adaptèrent les thèmes moliéresques davantage pour mettre en lumière les lacunes de la société persane de l'époque, que pour faire connaître le théâtre occidental voire la culture occidentale. En effet,

> dans une société traditionnelle comme l'Iran, […] les pièces de Molière servaient, dans les mains de quelques hommes politiques et des intellectuels, d'une arme pour s'attaquer aux fondements du pouvoir, car dans une telle société s'attaquer aux mœurs était une attaque aux fondements politiques et sociaux. C'est dans un tel contexte que le théâtre de Molière s'introduit en Iran [614].

Autrement dit, les intellectuels persans utilisèrent la comédie de Molière pour peindre les mœurs persanes et en dénoncer le ridicule. En effet, le théâtre moliéresque incarnait un modèle privilégié de critique sociale acceptable dans le contexte d'un régime despote monarchique. D'ailleurs, ce dernier a lui-même favorisé le développement de ce genre théâtral en faisant construire la première salle à l'italienne dans les locaux de l'école *Dar-ol-fonoun*. A cause des mises en garde des traditionnalistes, la salle fut uniquement réservée à la famille royale et à son

[614] MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 306.

entourage. On y mit en scène des adaptations moliéresques. Elle fut fermée six ans plus tard et ce n'est que vers 1911, après la révolution constitutionnelle, que se constituèrent les premières troupes théâtrales durables. Ainsi, Monsieur Bagheroef fit construire le Théâtre du Grand Hôtel et y monta des comédies françaises en créant la Troupe de Molière.

En somme, les premiers traducteurs étaient soit des exilés soit des hommes politiques du pays. D'après nous, cette introduction du théâtre français en Perse avait un but essentiellement politique, qui consistait à améliorer, dans tous les domaines, la société persane de l'époque qui subissait le despotisme royal et souffrait de l'ignorance du peuple. Néanmoins cette importation d'éléments étrangers n'aboutit pas à une sorte de colonialisme culturel, car les traducteurs ont surtout profité du théâtre occidental pour créer leurs propres œuvres inscrites dans l'histroire du théâtre persan. Cet intérêt pour l'adaptation des pièces de Molière continua jusqu'à l'émergence des mouvements constitutionnels. C'est pour cette raison que certains spécialistes des études persanes [615] entrevoient une sorte de filiation entre le théâtre moderne persan et la révolution constitutionnelle persane de 1906.

Après cette révolution, de nombreuses traductions de pièces occidentales – et plus spécialement de Molière et de Shakespeare – furent encore publiées. Elles furent à l'origine de l'ouverture de plusieurs salles de spectacle qui permirent de multiples mises en scènes des pièces de Molière [616]. Cette nouvelle période présente, toutefois des aspects un peu différents : elle donna lieu à une traduction plus littérale et plus fidèle aux textes originaux, les auteurs ne semblent pas aussi soucieux d'atteindre des cibles politiques. Ce fut déjà le cas, par exemple, de la nouvelle version du *Médecin malgré lui*, traduite par Seyed Ali Nasr en 1902, dans le cadre de ce nouveau mouvement.

---

615 Jamchid Malek Pour, Abolghassém Djennati Atai, Christophe Balay, Eve Feuillebois, Yahya Arian Pour.

616 Quelques exemples : le théâtre de Culture, inauguré en 1908 ; le Théâtre national, fondé en 1910, et ensuite la Comédie d'Iran, créée en 1915. On y montait surtout les pièces de Molière comme *Le Bourgeois Gentilhomme, Les Fâcheux, L'Étourdi, Le Mari confondu, L'Amour médecin et Le Malade imaginaire*. Voir: MALEK POUR (J.), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, *op. cit.*, p. 42.

La Révolution Constitutionnelle entraîna le développement d'une certaine liberté sociale et politique qui favorisa l'apparition de multiples pièces modernes persanes. Celles-ci usèrent de la satire politique et sociale sans avoir recours à la moindre référence culturelle occidentale. On en veut pour preuve les deux pièces intitulées *L'Histoire d'un journaliste* et *Les Anciens et les Nouveaux Gouverneurs* de Morteza Gholi Khan Moayedolmamâlék (1871-1919). Ces deux pièces de théâtre furent directement inspirées des comédies de Mirza Agha Tabrizi, et constituèrent une critique virulente des hommes politiques de l'époque et de la corruption qui sévissait dans tous les domaines, y compris la presse persane. Progressivement, de nouveaux partis politiques émergèrent et se servirent du théâtre pour diffuser leurs idées politiques. L'État iranien lui-même comprit qu'il pouvait utiliser le théâtre moderne pour diffuser ses conceptions ; en conséquence, un théâtre moderne officiel, subventionné par l'État iranien, apparut à partir de la Révolution Constitutionnelle [617].

[617] LECLERCQ (N.), éd., *Le Monde du théâtre, édition 2008, op. cit.*, p. 233.

CONCLUSION

Nous avons à notre disposition des articles et documents concernant l'introduction de Molière dans différents pays : en Russie, en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, au Portugal, en Europe de l'Est, en Turquie, au Japon, dans le monde arabe, en Afrique et enfin en Perse. L'œuvre de Molière a ainsi rayonné dans de nombreux pays et continents. Seuls les pays arabes autour du Golfe Persique, par exemple l'Arabie Saoudite, le Koweit et le Qatar, ne semblent pas avoir partagé cet héritage moliéresque. Pour comprendre pourquoi ce rayonnement n'a pas atteint ces contrées, il nous semble indispensable de mener des recherches précises pour se garder de tout préjugé et conclusion hâtive.

Mais parallèlement, nous pouvons nous demander pourquoi l'esprit moliéresque a également largement pénétré dans d'autres pays en Occident. Quelle était la singularité de cet esprit ? Pourquoi d'autres pays occidentaux possédant, eux aussi, un héritage culturel important se sont-ils intéressés au théâtre français ? La civilisation occidentale, par sa conception du monde et son système de valeurs, est le prolongement de l'aventure de la Grèce antique. Mais d'après nous, le théâtre des Lumières, dont l'esprit moliéresque était à l'origine, a exercé une influence décisive dans le développement culturel de cette civilisation. Quelle était alors cette singularité française ? Pourquoi le théâtre français moliéresque a-t-il autant influencé les différentes cultures dans le monde, contrairement aux théâtres italien ou espagnol ? Nous nous référons encore au livre *Du théâtre à la liberté* de Marie Laurence Netter. Elle répond parfaitement à cette question dans une section intitulée *Le théâtre : une exception française* :

> Ce formidable engouement pour la scène n'est pas le fruit du hasard mais le résultat d'une évolution singulière du théâtre en France, par rapport au reste de l'Europe. En Italie, c'est toujours *la commedia dell'arte* avec ses personnages typés et ses dialogues improvisés autour d'un canevas qui s'impose ; en Espagne, la veine épique mise en avant par Cervantes s'épuise et Caldéron ne fait plus recette ; en Angleterre le théâtre est un art d'avant-garde : dans ces trois pays le théâtre qui fut très populaire au XVIIe siècle, est en perte de vitesse au XVIIIe. En Russie ou dans les Etats germaniques, le théâtre d'auteur est dans les limbes et les divertissements scéniques au déroulement très convenu n'attirent pas les foules. En France, la comédie est LE genre qui s'impose avec mission de peindre les mœurs de l'époque, en dénoncer

> les travers, les moquer en riant et peut-être les corriger. Plus tard, dans la seconde moitié du siècle, les philosophes feront la théorie de ce théâtre qui deviendra « école des mœurs » pendant la Révolution. Mais, en attendant, les innovations de la scène française, sorte de caisse de résonance de la société tout entière, fascinent et inquiètent les étrangers qui invitent les auteurs français à venir dépoussiérer leur théâtre, tout en veillant à ne pas aller trop loin, leurs mœurs étant moins libres que les nôtres, selon leur propre aveu. Nos voisins ne s'y sont pas trompés, ce qui se passe sur la scène française n'est pas anodin [618].

Ensuite, cette chercheuse met l'accent sur la singularité des comédies de Molière et sur le rôle important qu'elles ont joué dans la diffusion des idées libérales, car Molière a inauguré une nouveau mode communicatif, devenant ainsi un moyen important pour développer les idées des Lumières. Elle précise que :

> Molière avait bien inventé un genre nouveau, ce dont ses contemporains et les auteurs qui l'ont suivi étaient très conscients, reconnaissant en lui « le père de la comédie » comme ils le désignent très souvent. […] Au-delà de la perfection de ses comédies, Molière invente la scène moderne, celle qui propose au public une image de la société dans laquelle il vit, une interprétation des situations qu'il doit affronter. Au siècle suivant, ses successeurs lui emboîtent le pas mais aucun ne saura, comme lui, mêler la comédie de caractère et la comédie de mœurs pour donner à leurs pièces le caractère universel et intemporel qui ont fait la gloire et la pérennité des siennes. C'est la raison pour laquelle ils sont aujourd'hui oubliés [619].

Ainsi, nous pouvons dire que l'esprit moliéresque a conquis la scène occidentale. Plus que tout autre dramaturge, il a contribué à l'éveil de ces sociétés. Mais de manière semblable, nous pouvons également souligner l'influence moliéresque en Orient, plus précisément dans le monde musulman. Nous pouvons même caractériser Molière comme un auteur oriental, car son nom est étroitement associé à la naissance du théâtre moderne dans le monde musulman. De plus, la place

---

618 NETTER (M.-L.), *Du théâtre à la liberté, op.cit,* p. 21.

619 *Ibid.*, p. 23.

que les comédies moliéresques possèdent dans le répertoire scénique de ce monde est tellement importante qu'on peut le considérer comme le dramaturge le plus joué en Orient [620]. De même, il ne faut pas oublier le rôle majeur que la littérature française a joué dans l'émergence de la littérature moderne dans ces pays. Charles Pellat étudie cette influence dans son livre *Langue et littérature arabes* en précisant que « l'histoire de la renaissance est une histoire de l'influence européenne, tout particulièrement française » [621]. En Egypte, même si le pays a été colonisé par les Anglais à partir de 1882, c'est le théâtre français qui a remodelé la scène locale. L'intérêt des auteurs musulmans pour le théâtre de Molière s'explique par le fait qu'ils étaient souvent fascinés par la vivacité comique et les thèmes abordés dans les comédies de ce grand dramaturge. Ensuite, la typification des personnages moliéresques les rend toujours d'actualité et aisément transposables dans toutes les sociétés :

> Les Marocains n'ont eu aucun mal à reconnaître dans Tartuffe, l'hypocrisie et l'arrivisme, dans Harpagon, l'avarice et dans Scapin, la fourberie et la malice. Et c'est ce qui fait tout le génie de Molière et le rend universel. Car l'auteur français a toujours mis en scène des types de personnages qui représentent un vice ou une tare sociale à combattre. Ces types de personnages ne sont pas uniquement spécifiques à la France du XVIIe siècle, mais traversent les époques et dépassent les frontières géographiques [622].

En d'autres termes, les personnages des comédies de Molière représentent des types humains qui semblent intemporels et universels, et qui, en tout cas, apparaissent sous des formes fort comparables dans des contextes sociaux analogues (par la montée en puissance d'une bourgeoisie urbaine, notamment) : cela aidait beaucoup à leur compréhension dans d'autres sociétés. Aussi, Farokh Ghaffari parle de cette influence moliéresque dans le monde musulman :

> On peut dire que dans tout le monde islamique la puissance comique et humaine de Molière, adaptée aux différents milieux de chaque pays, eut aussi bien sur le public que sur les auteurs un effet galvanisant et

620 Voir : FERTAT (O.), « Molière, un auteur arabe… ? », *art.cit.*, p. 87.

621 *Ibid*. p. 101.

622 *Ibid*., p. 102.

> que pour quelques décennies il sera le principal modèle des dramaturges turcs, arabes et iraniens [623].

En Perse, comme nous l'avons déjà dit, outre les raisons évoquées ci-dessus, l'influence moliéresque a surtout été mise au service de buts politiques ; ainsi, les intellectuels persans ont été fascinés par les comédies moliéresques incarnant la lutte contre l'ignorance du peuple, l'absolutisme du roi et le fanatisme religieux. Ils ont donc essayé de traduire et d'adapter les pièces les plus emblématiques de Molière. Ils ont également reproduit, dans leurs propres créations, le modèle classique de ses comédies. Cette adhésion des élites persanes à l'art moliéresque a été en outre facilitée par leur connaissance de la farce et de la comédie improvisée persanes, qui présentaient une similitude de thèmes, de formes et de personnages avec la comédie selon Molière. Cette ressemblance leur a permis de comprendre et de traduire aisément ce théâtre, et, en somme, de restituer l'esprit moliéresque en captivant le public qui retrouvait ainsi un rire libérateur. Or, le théâtre comique de Molière répond bien au besoin des élites de la fin du XIXe siècle qui, se sentant toujours menacées par le gouvernement, cherchaient un appui populaire. Ainsi, à travers les œuvres de Molière, les Persans ont critiqué les politiques rétrogrades et despotiques des Qâjârs et ont exprimé leur désapprobation de la société persane du XIXe siècle. Autrement dit, l'esprit moliéresque a attiré les Persans non seulement pour son comique, mais aussi pour ses critiques socio-politiques novatrices. Le langage audacieux de cet esprit a donné naissance à une pensée critique dans la culture et la littérature persanes [624].

En somme, l'impact de la culture française sur la culture persane, au cours du XIXe siècle, était patent, direct et explicite. En effet, nous pouvons diviser l'histoire de l'influence française en Perse en trois périodes : avant le XIXe siècle, au cours du XIXe siècle jusqu'à 1940, et de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à présent [625]. Nous ne pouvons pas déceler une influence française avant le XIXe siècle, à proprement parler. La modernité « à la française » a rayonné en Perse au cours du XIXe siècle.

---

623 GAFFARI (F.), « Molière en Iran », *art. cit.*, p. 619.

624 Voir : GASHMARDI (Mohammad Reza), « Impact de l'acte traductif et de l'Autre culturel sur la francophonie latente en Iran », *Alternative francophone*, vol. 1, n°5, 2012, en ligne à l'URL : https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/17891 .

625 *Ibid.*

L'inauguration de *Dar-al-fonoun* et de la maison de l'imprimerie de cette école marquaient une nouvelle ère pour la diffusion de la langue et de la culture françaises, et ont préparé le terrain pour une influence évidente. L'ouverture de la salle de théâtre de cette école était la première dans son genre selon un modèle occidental. Elle annonçait certainement un grand tournant historique dans l'art dramaturgique en Perse. Après la Seconde Guerre mondiale, émerge progressivement une influence linguistique et culturelle latente.

De nos jours, l'influence linguistique est tout à fait réparable dans un certain nombre de mots et d'expressions français que les Iraniens utilisent souvent avec une prononciation persanisée dans leurs conversations quotidiennes. Mentionnons par exemple le domaine théâtral où les termes utilisés courants sont bien les termes français, à titre d'exemples : « adaptation », « action », « scène », « acteur ». L'histoire de l'insertion des termes français dans la langue persane est liée au mouvement de la traduction qui est né effectivement au milieu du XIXe siècle. Concernant l'influence culturelle latente, il convient de noter que la langue française a été toujours considérée en Iran comme une langue d'ouverture sur le monde, une langue de la modernité et de la culture. Aussi, c'est parmi les intellectuels iraniens que de nos jours, cette langue jouit d'un statut privilégié. De plus, pendant toute la période des XIXe et XXe siècles, les élites iraniennes voient le français « comme le sésame d'Ali Baba pour accéder à l'héritage des idées des Lumières, de la Révolution française et de la France moderne » [626]. Ainsi, le choix de la traduction des œuvres françaises est influencé plutôt par la situation sociopolitique du pays. En effet, « ce mouvement engagé pour la traduction de l'héritage des Lumières cherche une nouvelle conscience politique qui vise avant tout des solutions pour les problèmes de la société » [627].

Pourtant, il ne faut pas oublier que l'Iran comme tous les pays musulmans souffre. Si d'un côté les Iraniens apprécient certains aspects de la culture occidentale, les traumatismes de la colonisation restent encore vivaces dans leurs esprits. Cette méfiance s'accroît au fur et à mesure dans le monde musulman avec les guerres récentes au Moyen-Orient, car certains y voient les signes d'une colonisation latente.

---

[626] GASHMARDI (M.R.), « Parcours de la francophonie en Iran : une francophonie latente », *Alternative francophone*, vol. 1, n°4, 2011, p. 105. En ligne à l'URL : https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/11774 .

[627] *Ibid*., p. 106.

Dans ce cadre, Tahereh Shamsi, chercheuse en études persanes, tout en reconnaissant que la langue et la culture françaises ont contribué à la diffusion des idées révolutionnaires, croit également que les écoles françaises ont aussi joué un rôle important tout au cours du XIXe siècle dans la discorde entre les différentes confessions chrétiennes en Iran, qui vivaient jusqu'alors dans la paix et la tranquillité [628]. Néanmoins, il faut rappeler encore qu'en Iran, l'influence française a été introduite par les genres littéraires y compris le théâtre plutôt que par les expéditions coloniales.

La présente étude pourrait ouvrir la voie à d'autres recherches : elle pourrait inciter les chercheurs et les intellectuels du monde entier à étudier le rôle des idées des Lumières sur les mouvements socio-politiques et culturels dans le monde entier, plus précisément dans le monde musulman. Georges Corm a déjà abordé brièvement cette problématique dans son *Histoire du Moyen Orient : de l'Antiquité à nos jours* [629]. Elle pourrait encore déboucher sur d'autres études, en sens inverse, à propos de l'influence de la culture et littérature persanes sur la pensée et les œuvres des auteurs des Lumières. A titre d'exemple, l'influence qu'a subie Voltaire de la part de Sa'adi, influence déjà étudiée par l'article de Rémi Biette intitulé : « Voltaire ou l'art du masque, étude de "L'Approbation" et de "l'Epître" de *Zadig ou La Destinée* » ; ou par l'article Mehdi Heydari intitulé : « Sadi ve ta'siré âsâr va afkâré ou bar barkhi nevisandégân va shoarâyé farânsavi » (L'influence des œuvres et des pensées de Sa'adi sur certains écrivains et poètes français) [630].

Et enfin, nous avons bien conscience que nous vivons dans une période difficile de l'histoire de l'humanité : la méfiance réciproque accrue entre les deux civilisations, occidentale et orientale – ou du moins le manque de dialogue entre ces deux civilisations –, les fantasmes néfastes ou, parfois, tout simplement, l'indifférence, le problème politique des migrants, le choc des cultures – ou du moins la « prophétie auto-réalisatrice » du « choc des civilisations » véhiculée par une

---

628 SHAMSI BIDROUNI (T.), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935), op. cit.*, p. 306.

629 CORM (Georges), *Histoire du Moyen Orient : de l'Antiquité à nos jours.* Paris : Editions la Découverte, 2007, surtout le chapitre 10 : « Les causes de la décadence des civilisations du Moyen-Orient ».

630 SHAMSI BIDROUNI (T.), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935), op. cit.*, p. 27.

certaine école de pensée –, les guerres de religions en Orient, les tensions géopolitiques exacerbées sur les autres rives de la Méditerranée, l'intolérance persistante dans les pays du Moyen-Orient, les instrumentalisations politiques diverses et violentes des contradictions de ces sociétés, la déception de l'intellectuel de l'Orient envers sa propre société, persuadé que la réforme sociopolitique n'est plus à l'ordre du jour dans ces mondes en pleine guerre civile ou au péril d'une guerre civile, la mondialisation du marché et son système capitaliste, les sociétés de consommation, l'émergence des « vices post-modernes » tels que Dany-Robert Dufour les décrit dans ses livres concernant le monde occidental et que je nomme personnellement « la cruauté post-moderne ». D'après nous, un autre Molière, un autre ami des cultures et des civilisations serait le bienvenu pour donner à voir les travers de notre monde, mais aussi pour contribuer au rétablissement d'un dialogue sincère et profond entre deux civilisations, et enfin pour faire revivre l'espoir dans le cœur et l'esprit de l'intellectuel de l'Orient souffrant dans sa propre société. Il adore sa propre culture, les traditions de son pays, mais si d'un côté, il apprécie les acquis de la tradition de la société orientale, de l'autre côté, il est conscient des apports de la modernité. Il souhaite faire progresser la société. Or l'intellectuel en Orient se sent mal considéré voire isolé dans sa propre société : connaissant la culture occidentale, il vit toujours sous la menace ou la crainte d'être étiqueté, stigmatisé comme « occidentalisé », car l'Occident incarne encore l'impérialisme et la colonisation. Alors pourrions-nous espérer, a-t-on des raisons d'espérer qu'un jour, un vrai dialogue bienveillant se déroulera entre ces deux civilisations ? L'héritage des Lumières et le rire moliéresque seront sans aucun doute d'un grand secours aux gens de bonne volonté. Nous arrivons peut-être un jour à une paix, une fraternité et une solidarité entre tous les êtres humains sans distinction de leurs origines ethniques, leurs religions et leurs visions du monde différentes. Nous l'espérons bien.

BIBLIOGRAPHIE

1. œuvres des auteurs du corpus

Akhound Zadeh (Mirza Fathali), *Alefbayé Djadid va Maktoubat [Le Nouvel Alphabet et les écrits]*. Téhéran : Kharazmi, 1970.

Akhound Zadeh (M.F.), *Tamcilat.* Traduit du turc en persan par M.G. Gharatchédaghi. Téhéran : Kharazrni, 1977.

Akhundov (Mirza Fath-Ali) [Akhound Zadeh (M.F.)], *Comédies.* Traduit de l'azerbaïdjanais par Louis Bazin. Paris : Gallimard, 1967.

Akhounzadé (Fath-Ali) [Akhound Zadeh (M.F.)], *Trois comédies.* Traduites du dialecte turc azèri en persan par Mirza Dja'far, et publiées d'après l'édition de Téhérân, avec un glossaire et des notes, par Charles Barbier de Meynard et S. Guyard. Paris : Imprimerie Nationale, 1886.

Cillière (Alphonse), *Les Deux Comédies turques de Mirza Feth-Ali Akhound Zadè*. Paris : Ernest Leroux, 1888.

ETÉMAD OL SALTANÉH (Hasan Khan), *Rooznameye Khaterat [le journal des mémoires]*, éd. 1, Afchar, Téhéran : Amirkabir, 1977.

ETÉMAD OL SALTANÉH, Journal de voyage de Saniodowleh de Teflis à Téhéran, éd. par Mohammad Golbon, Téhéran : Sahar, 1977.

2. Les études relatives au corpus

Adamiat (Fereidoun), *Andishehaye Mirza Fath Ali Akound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fath Ali Akound Zadeh]*, Téhéran : Kharazmi, 1970.

Brands (H. W.), « Akhund-zada » [Akhound Zadeh], *in : Encyclopédie de l'Islam*. Nouvelle édition. Paris : G.-P. Maisonneuve & Larose, 1991, Tome 1.

FASHAHI (Rayeleh), *Les idées philosophiques et sociales de Mirza Fath Ali Akhound Zadé [Mirza Fath Ali Akound Zadeh*], thèse soutenue sous la direction de Jacques Berque, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris : 1979.

Kia (Mehrdad), « Women, Islam, and Modernity in Akhundzade's Plays and Unpublished Writings », in : *Middle Eastern Studies*, (London), 1998, vol. 34, n. 3, p. 1-33.

Mourthouz (Sadykov), *Mirza Fath Akhoundov*. Bacou : Yazitchi, 1987.

Msaoumi (Shadi), *La Réception de la littérature dramatique française en Iran.* Mémoire de master 1, Université Paris III, 2010.

Neman (E.), *Molière et le théâtre moderne en Iran*, mémoire, Université Paris III, 1955.

Sanjabi (Maryam), *« Mardum-guriz* : an early Persian translation of Moliere's *Le Misanthrope* », in : *International Journal of Middle East Studies* (Cambridge University Press), Vol. 30, n°2, 1998. pp. 251-270.

3. ETUDES ET DOCUMENTS CONCERNANT L'HISTOIRE ET LA LITTERATURE IRANIENNES

ADAMIAT (Freidoun), *Idéologie Nehzate Mashrootiat [Idéologie du mouvement de la Révolution constitutionnelle]*. Téhéran : Payam, 1976.

ALE AHMAD(Jalal), « Safary be shahr'e badgir-ha [Un voyage vers la ville des tours de vent] » in *Arzyabi Shetabzadeh [un rapport de toute vitesse]*, Amir Kabir, 1979.

ARIAN POUR (Yahya), *Az Saba ta Nima [De Saba à Nima]*, vol. 1. Téhéran : Zavar, 1993.

BAHAR (Mohammad Taghi), *Bâhâr va adab-e fârsi*. Ed. M. Golbon. Téhéran : 1972.

BALAY (Christophe) et CUYPERS (Michel), *Aux sources de la nouvelle persane*. Paris : Editions Recherches sur les civilisations, 1983.

BALAY (Christophe), *La Genèse du roman persan moderne*. Paris : Editions Recherches sur les civilisations, 1998.

BAMDAD, *Charhe hale Rejale Iran [Biographie des hommes puissants de l'Iran]*, Téhéran : Zavvâr, t. 5. 1967.

BEIKBAGHBAN (Hossein), *L'Iran et La France à l'époque contemporaine*. Thèse Université de Strasbourg, 1971, p. 21.

BENJAMIN (Samuel Green Wheeler), *Persia and the Persians*. London : John Murray, 1887.

BOISSEL (Jean), *L'Iran moderne*. Paris : Presses universitaires de France, 1975.

BORE (Eugène), *Correspondances et mémoires d'un voyageur en Orient*, Paris : Olivier Fulgence, 1840.

BROWNE (Edward Granville), *A literary History of Persia*, Vol. IV : *Modern Times 1500-1924*. Cambridge University Press, 1930.

CHELKOWSKI (Peter), "Popular entertainement, media and social change in twentieth-century Iran", Dans *The Cambridge History of Iran*, Vol.7, Cambridge University Press, 1991.

CORM (Georges), *Histoire du Moyen Orient : de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Editions la Découverte, 2007.

DJALILI (Mohammad-Reza), KELLNER (Thierry), *Histoire de l'Iran contemporain*. Paris : La Découverte, 2010.

DIGARD (J.P.), HOURCADE (B.), RICHARD (Y.), *L'Iran au XXe siècle*. Paris : Fayard, 1996.

DUMONT (Gérard-François), « La France et l'Iran, des nations si lointaines et si proches », Version1, décembre 2005;
https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00769652/document (c. le 8.11.2014).

FARNOUD (Masood), *Rapports entre l'Iran et l'Europe*. Thèse sous la direction d'Adeline Daumard, université de Picardie, 1982.

FARKHOJASTEH (Houchang), *L'influence de la presse dans la révolution constitutionnelle de l'Iran*, thèse sous la direction de Christian de Montlibert, Strasbourg : Université des sciences humaines, 1979.

FEUVRIER (Jean-Baptiste), *Trois ans à la cour de Perse*. Paris : F. Juven, 1900.

GASHMARDI (Mohammad Reza), « Impact de l'acte traductif et de l'Autre culturel sur la francophonie latente en Iran », *Alternative francophone*, vol. 1, n°5, 2012, en ligne à l'URL : https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/17891 .

GASHMARDI (M.R.), « Parcours de la francophonie en Iran : une francophonie latente », *Alternative francophone*, vol. 1, n°4, 2011. En ligne à l'URL : https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/11774 .

GOBINEAU (Joseph Arthur, comte de -), *Les Religions et les philosophies dans l'Asie centrale.* 3e édition. [Préface de L. Schemann]. Paris : E. Leroux, 1900.

HABIBI (Mariam), *L'Interface France-Iran, 1907-1938 : une diplomatie voilée*. Paris : L'Harmattan, 2004.

HAFEZ DE CHIRAZ, *Le Divân : œuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIVe siècle*. Introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour. Lagrasse : Verdier, 2006.

HAYATI ASHTIANI (Karim), *Les Relations littéraires entre la France et la Perse*. Thèse de l' université de Lyon, 2004.

ISRAEL (Gérard), *L'Alliance Israélite Universelle*, Cahiers publiés par l'Ecole Normale Israélite Orientale, numéro spécial, février 1960.

KARDAN (Ali Mohammad), *L'Organisation scolaire en Iran (histoire et perspective)*. Thèse de l'université de Genève, 1957.

KHAN SHAGHAGHI-COHEN (Shokat), *La Langue française en Iran : Histoire, situation actuelle et perspectives d'avenir*, Thèse sous la direction de Robert Galisson, Paris III. 2003.

MASHHOON (Hassan), *Moussighié Mazhabié Iran [la musique religieuse iranienne]*, Téhéran : Festival d'art de Chiraz, 1971.

MILANI (Abbas), *Eminent Persians*. New York : Syracuse University Press, 2008.

MOSER (Moser), *A travers l'Asie Centrale*, Paris : Plon, 1885.

NARAGHI (Ehsan), *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, Paris : La Maison des Sciences de l'Homme, 1992.

NASSERADIN CHAH, *Rouznaméyé Safare Faranguestan [Journal de voyage en Europe*]. Bombay : Presse de l'Etat, 1876.

NASSERADIN CHAH, *Vaghayé Mossaferat va Siahaté dovomé Franaguestan [Les Evénements du deuxième voyage du Chah en Europe]*. Bombay : la Presse de l'Etat, 1881.

NASSERADIN CHAH, *Safarnameye Nasseradin Chah, Safaré sévom [Troisième voyage en Europe]*. Ed. par Saniodolleh. Téhéran, la Presse de l'État, 1891.

NATEGH (Homa), « L'image des Français en Perse ». Article en ligne
URL : Homanategh.e-monsite.com/pages/articles ; consulté le 3juin 2015.

NATEGH (H.), *Les Français en Perse*. Paris : L'Harmattan, 2014.

PAIVANDI (Saeed), *Religion et éducation en Iran*. Paris : L'Harmattan, 2006.

PIRNIA (Hassan), *Tarikhé Iran [Histoire de l'Iran]*. Téhéran : Khayâm, 1983.

RICHARD (Yann), *L'Iran de 1800 à nos jours.* Paris : Flammarion, 2009.

RICHARD (Yann), *Entre l'Iran et l'Occident*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1989.

SA'ADI (Sheikh Mosleheddin), *Divan [œuvre complète]*. Téhéran : Amirkabir, 1981.

SARKHOSH CURTIS (Vesta), *Mythes perses*. Paris : Editions du Seuil, 1993.

SEDIGHI (Mojdeh), *Les Facteurs de l'expansion de la langue et de la culture françaises en Iran*, Thèse sous la direction de Hossein Beikbaghban, Université de Strasbourg, 1985.

SERCEY (Comte de -), *Une ambassade extraordinaire. La Perse en 1839-1840.* Avec une lettre de M. Émile Senart, et un avant-propos du Cte Laurent de Sercey. Paris : L'Artisan du livre, 1928.

SIASSI (Ali Akbar), *La Perse au contact de l'Occident.* Paris : Ernest Leroux, 1931.

SHBANI (Reza), « Amikabir et les problèmes économiques de l'Iran », *Luqmân*, printemps-été 1986.

SHAMSI BIDROUNI (Tahereh), *L'Evolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935).* Thèse sous la direction de P. Halen, Université de Lorraine, 2012.

YASSAMI (Rachid), *Adabiaté Moasser [La Littérature contemporiane]*. Téhéran : Roshanaï, 1937.

Ferdowsî. https://fr.wikipedia.org/wiki/Ferdows%C3%AE.

4. Etudes concernant le théâtre iranien.

AMJAD (Hamid), *Theatre gharne 13 [Le Théâtre au dix-neuvième siècle]*.Téhéran : Nila, 1999.

AZIZI SOLDOOZ, *Le Théâtre traditionnel iranien et sa survivance*. Mémoire soutenu sous la direction de Richard Monod à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1976.

BEYZAYI (Bahram), *Némayech dar Iran [Le Théâtre en Iran]*. Téhéran : Roshangaran, 2003.

BOZORGMEHR (Shirin), *Tasiré Tarjoméyé Motooné Namayéchi bar Théatré Iran [L'Influence de la traduction des pièces de théâtre sur le théâtre iranien]*, Téhéran : Le Ministère de la culture et de l'Orientation islamique.1990.

CHODZKO (Alexandre), *Le Théâtre persan : choix de tazie*. Paris : Ernest Leroux, 1878.

CORVIN (Michel), dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991.

DJENNATI ATTAI (Abolghassém), *Bonyadé Nemayech dar Iran [Essai sur les origines du théâtre persan]*. Téhéran : Ebné Sina, 1955.

DOZY (Reinhart), *Essai sur l'histoire de l'islamisme*. Traduit du hollandais par Victor Chauvin. Leyde : Brill; Paris : Maisonneuve, 1879, p. 472. En ligne sur le site: http://www.mehdi-azaiez.org/Essai-sur-l-histoire-de-l

EGHBAL (Zahra), *Ta'zie : théâtre religieux en Iran à l'époque Ghadjar*. Thèse soutenue sous la direction de Gilbert Lazard et Jacques Berque à l'Université de la Sorbonne Nouvelle en 1981.

EMAMI (Iraj), *The Evolution of traditional theatre and the development of modern theatre in Iran*. Thèse soutenue sous la direction de G.R. Sabri-Tabrizi à l'Université d'Edimbourg en 1987.

FAGHIH (Massoud), *Farhang va Zendegui [La culture et la vie]*, vol. 23, Téhéran, 1970.

FALLAHNEJAD (Naeimeh), « L'influence du théâtre français sur le théâtre moderne persan à la fin du XIXe siècle : le rôle des traductions et des traducteurs », *in : Alternative francophone*, vol. 1, n°8, 2015, en ligne à l'URL : https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/25600

FALLAHNEJAD (Naeimeh), « Les héroïnes chez Molière et chez Akhound Zadeh, son disciple persan : ressemblances et dissemblances », in : *Cahiers de l'Association internationale des Etudes Françaises*, Paris : Presses de l'Ecole normale supérieure, n°68, 2016, pp. 243-258.

FEUILLEBOIS (Eve), «Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », Version 1, 14.12.2011;

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/65/21/01/PDF/ThA_A_treIran.pdf (c. le 8.11.2013).

FLOOR (Willem M.), *The History of Theater in Iran*. Washington D.C. : Mage Publishers, 2005.

GAFFARI (Farrokh), « Evolution of Rituals and Theater in Iran », in : *Iranian Studies*, (New York), n°4, 1984. p. 361-390.

GAFFARI (Farrokh), « Iranian Secular Theatre », in : *Encyclopedia of World Drama*, vol. 3, New York, McGraw-Hill, 1984. p. 58-63.

GAFFARY (Farrokh), *et alii*, « Iran », in : *The World Encyclopedia of contemporary Theatre*. Ed. Don Rubin. Vol. 5 : *Asia / Pacific*. London and New York : Routledge, coll. Routledge Reference, 1998.

GAFFARI (Farrokh), « Molière en Iran », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991.

GHANOONPARVAR (Mohammad Reza), « Drama », in : *Encyclopedia Iranica*, 1995, URL: http://www.iranica.com/articles/drama

GHANOONPARVAR (Mohammad Réza) et GREEN (John), *Iranian Drama. An Anthology*, Costa Mesa, Ca: Mazda Publishers, 1989.

HASSOURI (Ali), *Siâvoshan*. Téhéran : Cheshmeh, 2009.

HORI (Abbas), *The Influence of Translation on Shakespeare's reception en Iran*, Thèse soutenue sous la direction de Kirsten Malmkjaer, université de Middlesex, 2003.

KHAKI (Mohammad Reza), *L'Evolution du Ta'zièh vers le terrain séculier*. Thèse soutenue sous la direction de Michel Corvin à l'Université de la Sorbonne Nouvelle en 1991.

LECLERCQ (Nicole), éd., avec la collaboration de Laurent Rossion, *Le Monde du théâtre*, édition 2008 : un compte rendu des saisons théâtrales 2005-2006 et 2006-2007 dans le monde. Bruxelles : P.I.E Peter Lang, 2008.

MALEK POUR (Jamchid), *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*, vol. 1. Téhéran : Tous, 1985.

MARASHI (Elhâm), *Étude comparative de Ta'zié et de Mystère à travers les théâtres chiites et français*. Ispahan : Université d'Ispahan, 2011.

MONTET (Edouard), « Le théâtre persan », in : *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, (Cambridge University Press), 1890. p. 483-488.

MONTET (Edouard), *La Religion et le théâtre en Perse.* Paris : Ernest Leroux, 1887.

NICOT (Fabrice), *Le Théâtre expérimental en Iran*. Mémoire de master 2 soutenu sous la direction de Georges Banu à l'Université de la Sorbonne Nouvelle en 2009.

OSKOUI (Mostafa), *Pajouheshi dar Tarikhe théatré Iran [Recherche sur l'histoire du théâtre en Iran]*. Téhéran : Anahita, 1991.

REZVANI (Majid), *Le Théâtre et la danse en Iran*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1962.

SADEGHI (Ghotbedine), *Théâtre et éducation en Iran.* Mémoire de maîtrise spécialisée dirigée par Richard Monod. Paris : université de la Sorbonne Nouvelle, juin 1978.

SADEGHI (Ghotbedine), *L'Analyse du genre comique dans le théâtre iranien : Rou'Haouzi*. Thèse soutenue sous la direction d'Anne Ubersfeld à l'Université de la Sorbonne Nouvelle en 1984.

THALASSO (Adolphe), « Le Théâtre persan », in : *La Revue théâtrale*, Paris : 1905. pp.866-887.

TORK LADANI (Safoura), *Le Ta'zié. Représentation du drame de Kerbélâ dans le théâtre populaire persan*. Presses universitaires de Limoges, 2014.

5. Œuvres de Molière

MOLIERE, *Théâtre complet*. Sous la direction de Pierre Brunel. Paris : Imprimerie Nationale, 1997.

MOLIERE, 1667, Premier placet au Roi sur la comédie du Tartuffe. Édition Louandre, 1910, tome2, p. 2
(https://fr.wikisource.org/wiki/Tartuffe_ou_l%E2%80%99Imposteur/%C3%89dition_Louandre,_1910/Premier_Placet).

6. Etudes des œuvres de Molière

BENCHENED (Rachid), « Une adaptation algérienne de l'Avare », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°13-14, 1973. pp. 87-95.

BENCHENED (Rachid), « Les sources françaises du théâtre égyptien » in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, N°8, 1970. pp. 9-23.

BEREKSI MEDDAHI, Lamia, « La dérision dans les œuvres de Molière au service du théâtre francophone », in *Inter francophonies*, n° 4 (*Molière en francophonies*), Bologne : 2010.

CHENIKI (Ahmed), « De nouveaux oripeaux pour Molière en Algérie », in : *Inter francophonies*, n° 4 (*Molière en francophonies*), Bologne : 2010.

DANDREY, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

FERTAT (Omar), « Molière, un auteur arabe… ? », in : *Horizons Théâtre*, n° 3, Bordeaux : 2013.

GUARDIA (Jean), *Poétique de Molière*. Genève : Droz, 2007.

GUTWIRTH (Marcel), « Molière and the woman question : "Les Précieuses ridicules, L'École des femmes, Les Femmes savantes" », *Theatre Journal*, Vol. 34, n°3, oct. 1982.

MAZOUER (Charles), *Trois comédies de Molière : étude sur "Le misanthrope", "George Dandin" et "Le bourgeois gentilhomme"*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, coll. Parcours universitaires, 2007.

MAZOUER (Charles), *Le Théâtre français de l'âge classique*. Paris, Champion, 2010.

MOFAZALI (Mahasti), *Féministe ou anti-féministe ? Images de la femme dans le théâtre de Molière*. Mémoire de master, French studies, the university of British Columbia, 1992.

MONGREDIEN (Georges), *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatif à Molière*. Paris : Editions du C.N.R.S., 1973.

PATOUILLET (Jules), « Molière et sa fortune en Russie », in : *Revue des études slaves*, Tome 2, Fascicule 3- 4, 1922, pp. 272-302.

RAY-FLAUD (Bernadette), *Molière et la farce*, Genève, Droz, 1996.

SUZUKI (Rikié), « Molière au Japon », in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, n°16, pp. 259-267.

STIKER-METRAL (Charles-Olivier), « Alceste ou la mauvaise conscience du grand siècle français », in : *Mélancolie et misanthropie*. Sous la direction de Georges Zaragoza. Neuilly-lès-Dijon : Editions du Murmure, coll. Lectures plurielles, 2007. pp. 62-85.

http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/moliere_mariage-force/I08 .

http://www.site-moliere.com/pieces/force01.htm .

7. Ouvrages généraux

BAYLE (Ariane), FIX (Florence), *Rire et émancipation féminine*, Paris, L'Harmattan, « Identités, genres, sexualité », 2013.

BONNEROT (Olivier H.), *La Perse dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle. De l'image au mythe*. Paris : Honoré Champion, 1988.

CHEVREL (Yves), *La Littérature comparée*. Paris: Presses universitaires de France, 2006.

DUFOUR (Dany-Robert), *La Cité perverse*, Paris : Denoël, 2009.

DUFOUR (Dany-Robert), *L'individu qui vient… après le libéralisme*, Paris : Denoël, 2011.

FEUILLEBOIS (Eve), « Le théâtre dans le monde arabe », Version 1, 14.12.2011, p. 4 ; http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/65/21/01/PDF/Theatre monde arabe.pdf (consulté le 8.10.2014).

KHOUEIRI (Joseph), *Théâtre arabe : Liban 1847-1960*. Louvain-la-Neuve : Éd. des Cahiers Théâtre Louvain, 1984.

LAVANDIER (Yves), *La Dramaturgie : les mécanismes du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision*, BD. Nouv. éd. augm. et revue. Cergy : Le Clown et l'Enfant, 1997.

NETTER (Marie-Laurence), *Du Théâtre à la liberté : dans les coulisses des Lumières*. Paris : Armand Colin. 2012.

SCHOELL (Franck), *La Langue française dans le monde*. Paris : Bibliothèque du Français Moderne, 1936.

Société française de Littérature générale et comparée, Présentation générale de la question « comédie et héroïsme féminin » Ariane Bayle (Université Jean Moulin – Lyon 3) Anne Isabelle François (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), disponible sur http://www.vox-poetica.com/sflgc/a/spip.php?article876 consulté le 24.3.2015.

STERNBERG-GRENIER (Véronique), *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, 2000.

VARGAS LIOSA (Mario), *La civilisation du spectacle*, Traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, Paris : Gallimard, 2015.

TEULADE (Anne), LOCHERT (Véronique), BASTIN-HAMMOU (Malika), COMPARINI (Lucie), *Comédie et héroïsme féminin*, Neuilly : Atlande, 2013.

ANNEXES : DEUX ARTICLES

L'influence du théâtre français sur le théâtre persan moderne à la fin du XIXe siècle : le rôle des traductions et des traducteurs

Naeimeh FALLAHNEJAD
Université de Lorraine, Centre de recherches Ecritures

On sait que la civilisation de la Perse (l'Iran depuis 1935) est très ancienne, c'est le cas en particulier de la tradition des manifestations culturelles collectives. On peut ainsi noter la pratique de rituels datant de 522 av. J.-C., qui sont encore vivaces aujourd'hui[631]. Parallèlement, la tradition de spectacles populaires (comédie improvisée, théâtre d'ombres et de marionnettes), qui remonte à l'antiquité, s'est poursuivie sans subir aucune influence de l'Occident jusqu'au XIXe siècle (Feuillebois 27). Ces performances théâtrales ont progressivement pris des formes particulières et constitué des genres indépendants les uns des autres au cours des siècles. D'après Alexandre Chodzko, orientaliste russe, les Persans possèdent « des drames, des spectacles et toute une littérature dramatique » (V) ; il précise que : « Le répertoire persan se compose de mystères, de farces ou comédies » (V). De même, Édouard Montet a mis l'accent sur l'originalité de ce théâtre dans son article : « Le Théâtre persan ».

Dans notre étude, c'est du théâtre moderne persan que nous traiterons. Ce théâtre moderne s'est constitué durant la deuxième moitié du XIXe siècle, sous l'influence du théâtre occidental, notamment français. C'était la première fois que l'art dramatique en tant que texte écrit, inspiré de la comédie classique française, et plus précisément de Molière, était pratiqué en Perse (Gaffari 437). Mais pourquoi et comment le théâtre français, et spécialement celui qui se jouait dans l'esprit de Jean-Baptiste Poquelin, est-il entré en Perse ? Quels en sont les enjeux ? Quels étaient ces auteurs de la « période Molière » en Perse ?

Dans un premier temps, nous allons étudier le contexte et les circonstances qui ont permis l'introduction du théâtre français en Perse. Ensuite, nous allons présenter Akhound Zadeh, le pionnier du théâtre moderne persan, et son disciple, Mirza Agha Tabrizi. Enfin nous évoquerons Mirza Habib Esfahani et Etemad ol Saltaneh, les premiers traducteurs des pièces de Molière en persan.

1. Les facteurs qui ont encouragé l'influence française

Le théâtre français est arrivé en Perse au XIXe siècle, conjointement à d'autres éléments d'origine occidentale. La Perse, malgré son passé glorieux, était restée totalement à l'écart de la Révolution industrielle, et ainsi inconsciente des profondes mutations socio-économiques qui avaient lieu en Occident ; le pays pouvait même apparaître aux observateurs comme un pays troublé et affaibli par les divisions :

> Lorsqu'on aborde l'étude de la dynastie Qajar, il est fréquent de lire ou d'entendre l'histoire d'un Iran anarchique où règne en maître le désordre

[631] Tazièh, le théâtre religieux persan a les racines très anciennes. Remontant à la Perse pré-islamique. Bien sûr, actuellement, ce théâtre concerne les croyances chiites persanes, mais de tels spectacles mettant en scène les passions d'un héros épique existaient depuis l'antiquité en Perse. Par ailleurs, *Le deuil de Siavosh*, un spectacle tragique persan, a donné naissance au théâtre religieux persan après l'arrivée de l'Islam en Perse. En effet, Hossein, martyr de la Perse chiite est effectivement le martyr Siavosh : prince innocent de la Perse mythique. (Bayzani 28-48).

> politique, où la corruption de l'administration est érigée en principe de gouvernement, un pays sans cesse divisé par des luttes tribales et dont la faiblesse ne fait que croître sous les coups redoublés des Russes et des Anglais, un pays, enfin, miné par l'intolérance et le fanatisme religieux. (Balay 13)

Certes, ce relatif isolement n'était pas seulement un désavantage puisque, à la différence de la majorité des pays musulmans, la Perse n'a jamais connu la colonisation (Digard, Hourcade et Richard 10). Cependant, la défaite militaire persane face à l'armée de son puissant voisin, la Russie[632], a été un choc, mettant en évidence le sous-développement technique du pays. La Perse a ressenti ainsi son retard militaire aussi bien que scientifique, et est allée à la rencontre du monde occidental pour compenser ses lacunes. Le premier effort a été fait par le prince héritier, Abbas Mirza (1789-1833) qui faisait partie de l'élite réformatrice (Richard 50) et qui a décidé d'envoyer des étudiants persans en Occident pour l'apprentissage des nouvelles sciences (Paivandi 23). Cette initiative a permis aux Persans de découvrir la modernité occidentale sous tous les angles : scientifique, mais aussi culturel et littéraire (Naraghi 90).

Ainsi, la volonté de comprendre l'évolution sociale et culturelle de l'Occident s'est progressivement développée en Perse. Ce fort intérêt s'est manifesté concrètement sous plusieurs formes. D'abord par l'envoi d'étudiants en Europe, notamment en France. Ces étudiants, fascinés par le modèle français de la modernité, ont joué ultérieurement un rôle important dans l'histoire culturelle et politique persane, surtout dans les efforts politiques de remise en question de la monarchie. Efforts qui ont abouti à la Révolution Constitutionnelle persane en 1906 (Balay 10). Il s'agit de la première révolution de ce genre au Moyen-Orient (Paivandi 20). De plus, à l'initiative de ces étudiants, l'imprimerie a été introduite en Perse (Naraghi 88) et, avec elle, la presse. Les traductions, notamment du répertoire français, se sont multipliées. En outre, la fondation de Dar Al Fonoun en 1850 par Amir Kabir, le Premier ministre réformateur de Nasser Al Din Chah [633], a accéléré l'évolution scientifique et culturelle de la Perse.Dar Al Fonoun a constitué en réalité une imitation de l'École polytechnique de Paris, où les sciences modernes de l'Europe ont été enseignées. Cette école comportait également une salle de théâtre selon le modèle occidental, où les pièces de Molière étaient montées pour le roi et la cour (Balay 18). Enfin, les voyages en France de la famille royale, surtout ceux de Nasser Al Din Chah, le roi despote, mais également modernisateur *qâjâr* [634], ont répandu une certaine connaissance de la culture française (Richard 78).

Comme nous le constatons parmi les pays occidentaux, la présence culturelle de la France en Perse est primordiale. En effet, la langue française était, au XIXe siècle, la première langue étrangère utilisée dans la plupart des écoles et des ministères persans (Nategh 22), et elle a toujours été considérée comme la langue des élites. La présence de cette langue en Perse ne provient pas d'une subordination politique de type colonial. Elle résulte plutôt, d'une part, de la suprématie culturelle de la France à cette époque dans de nombreux pays et, d'autre part, des affinités qu'avaient les élites réformatrices persanes avec les idées progressistes et l'idéal de la démocratie associés à la Révolution de 1789 (Balay 10)[635]. De plus, la France n'avait jamais cherché à intervenir en Perse, à la

---

632 Nous faisons allusion à la guerre russo-persane de 1826-1828.

633 Il est né le 16 juillet 1831 à Tabriz et mort le 1er mai 1896 à Téhéran, fut Shah d'Iran du 13 septembre 1848 jusqu'à sa mort.

634 La dynastie *qâjâr* a régné sur l'Iran de 1786 à 1925.

635 Dans *Les Français en Perse*, Homa Nategh parle également à plusieurs reprises de cette influence française sur les réformistes persans. Voir aussi : Shamsi Bridrouni (Tahereh), *L'évolution de la littérature socio-politique de*

différence de l'Angleterre et de la Russie, considérées par l'État et par les intellectuels persans comme deux pays colonisateurs malhonnêtes ; c'est plutôt grâce aux missions et à l'enseignement que la France a largement influencé la Perse (Boré 107-108).

En ce qui concerne le théâtre français, s'il a été choisi par la Cour en tant que divertissement royal, il a été parallèlement envisagé par des intellectuels comme un nouveau langage pour développer l'intelligence politique de la société. Cette double ouverture culturelle a donné aux Persans une connaissance du théâtre français. Les intellectuels persans ont donc essayé de traduire et d'adapter les pièces les plus emblématiques du répertoire français, surtout celles de Molière. Ils ont également reproduit, dans leurs propres créations, le modèle classique de ses comédies. Mais pourquoi un tel attrait pour la comédie de Molière ?

D'abord, l'intérêt des auteurs persans pour le théâtre de Molière s'explique par le fait qu'ils connaissaient déjà la farce et la comédie improvisée persanes, qui présentaient une similitude de thèmes, de formes et de personnages avec la comédie selon Molière. Cette ressemblance leur a permis de comprendre et de traduire aisément ce théâtre, et, en somme, de restituer l'esprit moliéresque en captivant le public qui retrouvait ainsi un rire libérateur. Par ailleurs, les personnages des comédies de Molière représentent des types humains qui semblent intemporels et universels, et qui, en tout cas, apparaissent sous des formes fort comparables dans des contextes sociaux analogues (par la montée en force d'une bourgeoisie urbaine, notamment). À ces deux facteurs s'ajoute le fait que les intellectuels réformistes ont considéré l'art de la comédie comme un moyen pour critiquer la corruption politique et pour propager des idées libérales et progressistes en les rendant compréhensibles pour toutes les couches sociales (Nategh 32). Le théâtre comique de Molière répond bien à ce besoin des élites de la fin du XIXe siècle qui, se sentant toujours menacées par le gouvernement, cherchaient un appui populaire.

2. Deux précurseurs inspirés par la dramaturgie française : Akhound Zadeh et Mirza Agha Tabrizi

Le pionnier du théâtre moderne persan est Mirza Fath Ali Akhound Zadeh, qui est également nommé « Le Molière oriental » (Brands 342). Nous pouvons considérer Akhound Zadeh comme un disciple de l'art théâtral européen – particulièrement français –, et comme le précurseur de l'influence que le théâtre moliéresque a exercée en Orient et en Asie. En effet, dans d'autres pays d'Asie où apparaissent d'autres continuateurs de cet art, Akhound Zadeh a joué un rôle important en tant que premier théoricien du théâtre occidental en Asie. Farokh Ghaffary écrit à ce propos dans son article « Evolution of rituals and theater in Iran » : « Mirza Fath 'Ali Akhundzade (1812-78) was not only the first Iranian, but the first Asian (even before the Turks, Indians, and Japanese) to write plays in the Western style. » (375).

Il commence sa carrière littéraire en écrivant six pièces de théâtre et un roman durant les années 1850-57 ; bien qu'il soit Persan, il écrit toujours en turc d'Azerbaïdjan, sous l'influence de son entourage turc. Sa première pièce de théâtre, intitulée *L'Alchimiste Ebrahim Khalil,* dénonce un charlatan qui escroque les riches ignorants. Ensuite, *Monsieur Jourdan, l'herboriste français et le sorcier Mast Ali Chah* fustige la superstition populaire en montrant la suprématie de la science ; *Le Ministre du Khan de Lankaran* critique la corruption des gouverneurs ; dans *L'Ours et le voleur*, l'auteur raconte une intrigue

l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935), Thèse soutenue sous la direction de P. Halen à l'Université de Lorraine en 2012.

amoureuse parmi les paysans en exhibant la situation de la femme dans l'Orient de l'époque *; L'Avare* représente un marchand cupide ; et enfin, sa dernière pièce, *Les Avocats,* met en scène des avocats tentant d'escroquer une orpheline.

Ses pièces de théâtre ont été traduites par les orientalistes européens en plusieurs langues, notamment en français et en anglais. Par ailleurs, en Perse, l'histoire de la critique littéraire et dramatique a été inaugurée par cet homme de théâtre. En outre, en recourant à une prose simple et naturelle pour la rédaction de ses pièces, il a proposé une nouvelle voie dans la création littéraire aux Persans, car, jusqu'au XIXe siècle, il n'existait pas en Perse une forme littéraire qui puisse s'adapter au style naturel du dialogue théâtral. Enfin, il a proposé de remplacer le drame religieux persan par la comédie européenne afin de pouvoir corriger les mauvaises mœurs des Persans en faisant rire les spectateurs, tout comme le faisaient les comédies de Molière, où le rire a aussi une fonction morale. Édouard Montet écrit à ce propos qu'un officier qui était au service de la Russie, Mirza Feth Ali avait été enthousiasmé par le théâtre européen, à Tiflis, et, convaincu que

> [l] a scène peut devenir un moyen de propagande morale, le théâtre un foyer de sainte contagion pour la réforme des mœurs et des idées, il prit la plume, et écrivit des comédies orientales modelées sur les productions théâtrales moralisatrices de l'Occident. (Montet 32)

Ainsi, le théâtre d'Akhound Zadeh vise à corriger les défauts des hommes, tout comme celui de Molière : tous les deux s'attaquent aux vices des hommes en les ridiculisant. Comme l'écrit Molière, il s'agit, « sans vouloir toucher aux personnes » (Molière, *L'Impromptu de Versailles*, Scène III), d'« entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, [de] peindre d'après la nature » (Molière, *La Critique de l'École des femmes*, acte I, scène 6), tout en plaisantant et en faisant rire le spectateur. En effet, la comédie classique telle que Molière la concevait est une comédie de mœurs et de caractère[636]. Molière et Akhound Zadeh sont, tous les deux, des observateurs réalistes de leur propre société, même s'ils le font différemment : Akhound Zadeh a créé plutôt une comédie de mœurs où le personnage principal représente un type social propre à la société orientale de cette époque-là, tandis que, dans la comédie de Molière, le personnage représente plutôt un type humain. Nous le voyons si nous comparons les deux pièces intitulées *L'Avare*, écrites par ces deux écrivains : dans *L'Avare* de Molière, Harpagon n'est qu'un avare, c'est-à-dire un personnage relativement unidimensionnel, tandis que le personnage de Haji Ghara, dans la pièce d'Akhound Zadeh, est un avare qui a des qualités humaines intéressantes comme l'intelligence, l'ingéniosité et la prudence, et qui représente en même temps un bourgeois ridicule qui aime accumuler de l'argent.

> L'auteur, maniant le fouet redoutable de la satire, dénonce l'odieuse nature de son personnage, rongé de vices jusqu'à la moelle. En même temps, respectant rigoureusement les principes du réalisme artistique, il en fait un être humain réel et vivant, sans dissimuler les quelques aspects positifs de son caractère. […] (Louis Bazin 22)

D'autre part, ce personnage possède à la fois les caractéristiques typiques du personnage avare dépeint dans la littérature mondiale et des aspects orientaux spécifiques. Autrement dit, il se manifeste d'abord comme un marchand oriental, de mentalité arriérée, ayant un petit magasin dans une petite ville où, sans aucun idéal, il continue à faire croître son bien.

---

636 D'autres critiques comme Boileau y ont surtout vu une comédie de caractère (Mongredien 335).

En ce qui concerne les règles classiques du théâtre, dans une lettre destinée à Mirza Agha Tabrizi en 1871, Akhound Zadeh demande à son disciple de respecter les règles de la vraisemblance et de la bienséance du théâtre classique en lui expliquant qu'il faut éviter les mots et les actions grossiers qui choquent les spectateurs (Amjad 87). Il encourage également Tabrizi à respecter la règle des trois unités (87). En effet, la compréhension du théâtre, chez Tabrizi, a été limitée aux farces traditionnelles et au théâtre religieux persan qu'il avait vus en Perse ainsi qu'à la lecture des comédies d'Akhound Zadeh. C'est ce dernier qui lui a expliqué les concepts du théâtre classique et les techniques dramaturgiques en lui décrivant en détail une salle de théâtre européenne, la scène, les loges et le rôle des acteurs.

Dans ses pièces, Akhound Zadeh respecte aussi le modèle d'une exposition complète pour suivre des règles classiques. Par exemple, au cours des premières scènes de *L'Alchimiste Ebrahim Khalil,* le spectateur est bien informé au sujet de l'action et des personnages, et notamment du héros absent. Une autre caractéristique qui nous rappelle les pièces de Molière est le dénouement heureux où tous les personnages sont présents comme, par exemple, dans *L'Avare,* qui se termine par une fête de mariage ; l'auteur envisageait peut-être même de reproduire une comédie-ballet dans un cadre oriental, mêlant la musique et la danse[637]. Rappelons que la comédie-ballet est un genre dramatique, musical et chorégraphique, inventé par Molière et ses collègues en 1661, où le mariage est souvent le thème principal. Or, *L'Avare* d'Akhound Zadeh partage certaines caractéristiques avec la comédie-ballet de Molière : d'abord l'intrigue elle-même, basée sur une histoire d'amour se concluant par une fête de mariage ; ensuite, ce dénouement musical où quelques personnages dansent. Par ailleurs, l'une des ressemblances entre la farce française et la comédie improvisée persane était le quiproquo, procédé comique qui occupe une place importante dans les œuvres de Molière et d'Akhound Zadeh. Dans *L'Avare* de Molière, la scène 3 de l'acte V comporte ainsi un beau quiproquo entre Valère et Harpagon qui l'a accusé à tort du vol de la cassette. Dans *L'Avare* d'Akhound Zadeh a lieu également un quiproquo : Haji Ghara et son valet empruntent un chemin tandis qu'il fait nuit ; sans lumière, ils prennent deux paysans pour des bandits et, parallèlement, ceux-ci croient que Haji Ghara est un brigand.

Mentionnons également le nom de Mirza Agha Tabrizi, qui a écrit les premières pièces en langue persane[638]. Il voulait d'abord traduire les pièces d'Akhound Zadeh, mais il a préféré ensuite écrire ses propres pièces et montrer à son peuple « un exemple de cette nouvelle manière » (Amjad 87). Néanmoins, ses pièces ont été fortement influencées par Akhound Zadeh, qui lui a donné des conseils de modération, car ses œuvres comportaient un aspect politique plus accentué que celles de son maître. Ses comédies sont *L'Aventure d'Achraf Khan*, écrit en 1870*,* qui traite du versement de pots-de-vin au gouvernement et au roi ; *Le Gouvernement de Zaman Khan*, qui décrit une autorité qui extorque leurs biens aux gens simples ; *Le Pèlerinage de Shah Qoli Mirza*, où sont dénoncées l'hypocrisie et la corruption dans une famille royale ; *Les Aventures amoureuses d'Aqa Hachem*, qui traite des rapports sociaux pervertis et des mariages forcés. La structure dramatique de ses pièces a certes été jugée faible et il ne respecte aucune des trois unités classiques ; en revanche, elles présentent une grande liberté dans l'action, la succession des scènes et les interruptions du déroulement chronologique. Quoi qu'il en

[637] Il s'agit pour nous d'une hypothèse qui devra être vérifiée par des études complémentaires. On ne voit pas une scène semblable dans d'autres pièces d'Akhound Zadeh. Nous savons justement qu'Akhound Zadeh avait regardé à Tiflis différents types de spectacles incluant les comédies-ballets.
[638] Toutes ses pièces sont écrites autour de 1870.

soit, il a imité indirectement la dramaturgie des comédies de Molière par l'intermédiaire de son maître, car Mirza Agha Tabrizi ne connaissait la comédie occidentale que par le biais d'Akhound Zadeh.

En somme, les œuvres de ces deux hommes de théâtre se sont imposées en tant que modèles de la comédie à l'occidentale pour les générations à venir. Néanmoins, le théâtre moderne persan s'est épanoui non seulement grâce à ces deux auteurs, mais aussi par les traductions des pièces de Molière.

3. Les premiers traducteurs

En effet, les élites ont essayé de traduire et d'adapter les pièces les plus emblématiques du répertoire français, notamment celles de Molière. Les pionniers sont Mirza Habib Esfahani et Etemad ol Saltaneh ; le premier a traduit *Le Misanthrope* de Molière en 1869 et le deuxième, *Le Médecin malgré lui* en 1889. Mirza Habib Esfahani a traduit *Le Misanthrope* en persan, sous le titre de *Mardom-Goriz*, et il l'a publié à Istanbul dans un journal nommé *Tasvir ol Afkar*. Il a choisi les noms de certains personnages principaux en fonction de leurs caractères dans la pièce originale. Par exemple, pour Célimène, l'amante d'Alceste, qui est coquette et séductrice, le prénom Fattineh évoque bien ce côté enjôleur dans la traduction persane[639]. Le nom de Naseh[640], pour le personnage de Philinte, suggère en persan le caractère d'un ami qui donne des conseils à Alceste, conformément à ce qu'est Philinte chez Molière. Pour montrer le caractère noble des marquis Acaste et Clitandre, le traducteur a utilisé les noms de Naim Beg et Neman Beg, Beg étant un titre de noblesse en ottoman et en persan. Pour imprimer un esprit persan à la traduction, il s'est servi plusieurs fois des vers de Hafez ou de Ferdowsi, ou encore de proverbes persans au lieu des expressions françaises. Donnons un exemple évident de ce déplacement culturel. Quand Alceste dit :

> Si le Roi m'avait donné
> Paris, sa grand-ville,
> Et qu'il me fallût quitter
> L'amour de ma mie,
> Je dirais au roi Henri :
> « Reprenez votre Paris :
> J'aime mieux ma mie, au gué !
> J'aime mieux ma mie. » (Molière, *Le Misanthrop* 43)

Mirza Habib Esfahani traduit les paroles d'Alceste en se référant à un poème de Hafez pour se faire comprendre du spectateur ou du lecteur persan. Il a traduit le couplet de cette façon :

> Si en échange d'un cheveu du turc de Chiraz
> Le roi me donne toute la ville de Chiraz
> Je lui dirai : « O roi, bien que la ville de Chiraz
> Est une ville sans pareille
> Le turc de Chiraz me suffit
> Je te rends volontiers ta ville. » (Masoumi 18)

Ces vers sont inspirés d'un poème de Hafez qui est connu par la plupart des Persans : « Si ce Turc de Chiraz porte la main à notre cœur, je donnerai Saparcande et Bokhara » (Fouchecour 91). Le Turc de Chiraz incarne la beauté dans la littérature classique

[639] Fattineh, désigne en persan une femme coquette et maniérée.
[640] Naseh désigne en persan, un homme qui donne des conseils.

persane. Quant à Chiraz, c'est une ville de Perse réputée pour sa beauté et sa grandeur, comparable à Paris.

Mentionnons un autre exemple : lorsque Philinte et Alceste sont en train de discuter dans la pièce de Molière, Philinte se réfère à une autre pièce de l'auteur et compare leur situation à celle de deux frères, Ariste et Sganarelle, dans *L'École des maris*.

Philinte : […] et crois voir en nous deux, sous même soins nourris,
Ces deux frères que peint *L'École des maris*, dont […] (Molière, *Le Misanthrop* 28)

Mais le lecteur persan ne connaît pas cette référence ; le traducteur fait dès lors allusion à l'histoire du Brodeur d'or et du Fabricant des nattes, citée dans plusieurs sources de littérature classique persane, notamment chez Hafez. Esfahani transpose ainsi habilement en Perse le contexte français de la pièce :

Pour être juste, ta grossièreté et ma gentillesse,
Sont l'histoire même du Brodeur d'or et du Nattier. (Masoumi 20)

En somme, l'auteur a essayé de rester fidèle à l'œuvre originale et cette adhésion est sans doute la caractéristique la plus notable de *Mardom-Goriz*. La traduction est par ailleurs rédigée en vers de sorte que la compréhension de la pièce est parfois difficile pour le lecteur persan, du fait de ce langage poétique assez complexe de Mirza Habib Esfahai. En tout cas, *Mardom-Goriz* est la première traduction d'une pièce étrangère en langue persane et, pendant longtemps, elle est restée un exemple du théâtre moderne en Iran, grâce à cette traduction ayant une couleur persane.

Comme nous l'avons déjà dit, Etemad ol Saltaneh a traduit, mais à sa manière, *Le Médecin malgré lui* en 1889. L'originalité de cette traduction vient du fait qu'il l'a adaptée directement du texte français, qu'il a traité beaucoup plus librement que Mirza Habib Esfahani. Il a transformé la pièce à son gré. À titre d'exemple, Etemad ol Saltaneh a situé l'action dans la société persane de cette époque ; il a notamment attribué des noms persans aux personnages et modifié la structure de la pièce en supprimant des scènes, en les abrégeant, ou au contraire en les allongeant. Bref, il a changé *Le Médecin malgré lui* en une suite de tableaux plaisants pour en faire une arme politique. Étant donné son statut de ministre de la presse, il ne pouvait toutefois pas critiquer ouvertement la société. C'est ce qui explique sans doute aussi que cette adaptation est très influencée par les farces persanes appelées *Taghlid*, notamment en ce qu'elle s'énonce dans une langue populaire et comique, comportant des expressions familières et des mots vulgaires, voire grossiers comme *Ghoromsâgh* et *Pedar soukhteh,* qui sont des insultes qu'on entend souvent dans les farces persanes De tels spectacles populaires comiques critiquaient l'inégalité, les hiérarchies sociales, l'hypocrisie et bien d'autres choses par la bouche de son personnage noir qui était souvent le valet d'un bourgeois[641], mais ils le faisaient avec subtilité.

Le style d'Etemad ol Saltaneh est complètement différent de celui d'Esfahani. Comme nous l'avons dit, il a beaucoup modifié la pièce de Molière, et il a ainsi remplacé le titre original de la pièce, *Le Médecin malgré lui*, dont la traduction mot à mot du titre original n'aurait pas eu de sens en persan, par le titre *Tabib Ejbari*, qui signifie en français

[641] Rappelons que les farces persanes partagent certaines caractéristiques avec les farces françaises de l'époque de Molière : *Taghlid* présentait une similitude de thèmes, de forme et de personnages. Cette ressemblance a permis au traducteur persan de comprendre, de traduire aisément ce théâtre français, et en somme, de restituer l'esprit moliéresque.

« le médecin forcé ». Dans cette pièce, il a par ailleurs, beaucoup plus que Molière, eu recours aux indications scéniques et aux didascalies[642], qui comportent chez lui des précisions sur le temps et le lieu de l'action, mais aussi sur l'aspect physique ou la psychologie des personnages persanisés. Par exemple, nous trouvons, au début de la scène 3 de l'acte III, la description d'un salon persan ainsi que les informations sur le personnage :

> […]Nous voyons un grand salon où dans les niches, il y a des lampes, des coffrets et de petits miroirs selon un modèle persan. Le plancher est recouvert d'un grand tapis rouge et vert. Les rideaux des portes sont en velours bleu et ceux des fenêtres sont en velours rouge. Une belle jeune fille qui a seize ans, d'une taille moyenne avec des yeux et des sourcils noirs, est debout au milieu du salon. Elle s'appelle mademoiselle Zohreh. Elle porte un pantalon jaune, une veste en velours vert et un voile blanc décoré de petites fleurs. C'est elle qui est malade. […] (Malek pour 491-492.[643]

En outre, pour traiter du thème de l'argent, l'auteur a introduit un nouveau personnage, nommé Johoud. Ce terme signifie en persan « le juif ». En effet, à l'époque, on associait les juifs à l'avarice, la ruse et l'attachement à l'argent. Ainsi, Johoud, en tant que personnage caricatural, représente bien un homme d'affaires de l'époque par son caractère rusé et avare[644]. Avec toutes ces modifications, la pièce a été bien reçue par le public persan de sorte qu'elle a été publiée deux fois.

Tabib Ejbari approche de très près les pièces de *Taghlid* et montre ainsi l'évolution d'une comédie directement inspirée par un modèle français vers le théâtre comique persan (Malek pour 349). Autrement dit, l'auteur a persanisé tous les éléments si bien que la dimension de représentation sociale l'emporte sur la fidélité littérale de la traduction. Il y a donc une différence majeure entre la traduction qu'Esfahani a donnée du *Misanthrope* et l'adaptation qu'Etemad ol Saltaneh a signée du *Médecin malgré lui* : le premier a tout fait pour rester fidèle au texte autant qu'il est possible, tandis que le denier a reconstruit la pièce à la manière d'une farce persane en ne gardant qu'une trame générale de l'intrigue. Ainsi, le spectateur persan a l'impression de voir plutôt un spectacle de *Taghlid* (la farce persane) chez Etemad ol Saltaneh.

Les autres traducteurs ont emprunté la même démarche pour d'autres œuvres de Molière, telles que *Georges Dandin* en 1891, ou *Le Mariage forcé* en 1904. Toutes ces traductions ont en réalité transposé avec une grande liberté les noms des personnages et leurs traits de caractère, de même que l'action, de sorte que le jeu était plus persan que français.

Il convient de noter que les auteurs de ces pièces étaient soit des exilés soit des hommes politiques du pays. En effet, « dans une société traditionnelle comme l'Iran, […] les pièces de Molière servaient, dans les mains de quelques hommes politiques et intellectuels, d'arme pour s'attaquer aux fondements du pouvoir. Dans une telle société,

---

642 Bien qu'Etemad ol Saltaneh ait été un traducteur réputé en son temps, la multitude et la longueur des indications scéniques dans la traduction du *Médecin malgré lui* confirme son inexpérience des concepts dramaturgiques classiques. Le fait qu'il a surtout traduit les romans historiques explique sa tendance aux descriptions détaillées, comparables à celles dans les romans.

643 Notre traduction.

644 Au XIXe siècle, la Perse se heurtait progressivement à un certain nombre de mutations économiques et sociales, influencées par le système capitaliste ; ainsi, l'argent jouait un rôle de plus en plus important dans la société de l'époque. C'est pourquoi ce traducteur a mis l'accent sur le thème de l'argent dans cette pièce en inventant un nouveau personnage caricatural.

s'attaquer aux mœurs, c'était s'attaquer aux fondements politiques et sociaux. C'est dans un tel contexte que le théâtre de Molière est introduit en Iran » (Malek pour 306). D'après nous, cette introduction du théâtre occidental en Perse avait un but essentiellement politique, lequel consistait à améliorer, dans tous les domaines, la société persane de cette époque, qui subissait le despotisme royal et souffrait de l'ignorance du peuple. Mais cette importation d'éléments étrangers n'aboutit pas à une sorte de colonialisme culturel, car les traducteurs ont surtout profité de ce théâtre occidental pour créer leur propre œuvre dans le théâtre persan.

Cet intérêt pour l'adaptation des pièces de Molière continue jusqu'à l'émergence des mouvements constitutionnels. C'est pour cette raison que certains spécialistes des études persanes au nombre desquels Abolghassém Djennati Atai, Christophe Balay et Éve Feuillebois entrevoient une sorte de filiation entre le théâtre moderne persan et la révolution constitutionnelle persane en 1906 :

> Par sa focalisation sur la critique sociale et politique, le théâtre à l'occidentale prit une part importante à la Révolution constitutionnelle. Apprécié à la fois des couches populaires et des intellectuels, il joua un rôle pédagogique en se faisant l'écho des revendications du moment […]. (Feuillebois 18)

Après cette révolution, un grand nombre de traductions de pièces occidentales, et plus spécialement de Molière et de Shakespeare, se font encore. Elles aboutissent à l'ouverture de plusieurs salles de spectacle et à de multiples mises en scène des pièces de Molière[645]. Cette nouvelle période moliéresque présente toutefois des aspects un peu différents : elle donne lieu à une traduction plus littérale et plus fidèle au texte original, et les auteurs ne semblent pas autant soucieux d'atteindre des cibles politiques. C'est le cas déjà de la nouvelle version du *Médecin malgré lui,* traduite par Seyed Ali Nasr en 1902, dans le cadre de ce nouveau mouvement. Mais de la Révolution Constitutionnelle va émerger une certaine liberté sociale et politique qui favorisera l'apparition de multiples pièces modernes, cherchant une satire politique et sociale sans avoir recours à aucune référence culturelle occidentale. On en veut pour preuve les deux pièces intitulées *L'Histoire d'un journaliste* et *Les Anciens et les Nouveaux Gouverneurs* de Morteza Gholi Khan Moayedolmamâlék (1871-1919). Ces deux pièces de théâtre s'inspirent directement des comédies de Mirza Agha Tabrizi, et constituaient une critique virulente des hommes politiques de l'époque et de la corruption qui sévissait dans tous les domaines, même au sein de la presse persane. Au fur et à mesure, de nouveaux partis politiques ont par ailleurs émergé, qui se servaient du théâtre pour diffuser leurs idées politiques. L'État iranien lui-même a également compris qu'il pouvait utiliser le théâtre moderne pour diffuser ses conceptions ; en conséquence, un théâtre moderne officiel subventionné par l'État iranien apparaît à partir de la Révolution Constitutionnelle (Leclercq 233).

Bibliographie

Adamiat, Fereidoun. *Andichehaye Mirza Fathali Akhound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fathali Akhound Zadeh]*. Téhéran : Kharazmi, 1970.

Akhound Zadeh et Mirza Fathali. *Tamcilat, [traduit du turc en persan par M.G. Gharatchédaghi]*. Téhéran : Kharazmi, 1977.

[645] Parmi ces salles de théâtre, on compte le théâtre de la Culture, inauguré en 1908 ; le théâtre national, fondé en 1910 et ensuite la Comédie d'Iran, créée en 1915. On y montait surtout les pièces de Molière comme *Le Bourgeois Gentilhomme, Les Fâcheux, L'Étourdi, Le Mari confondu, L'Amour médecin et Le Malade imaginaire.* (Malek pour 42).

Akhundov, Mirza Fath-Ali. *Comédies*, traduit de l'Azerbaïdjanais par Louis Bazin, Paris : Gallimard, 1967.
Amjad, Hamid. *Theatre gharne 13 [Théâtre au dix-neuvième siècle]*. Téhéran : Nila, 1999.
Arian pour, Yahya. *Az Saba ta Nima [De Saba à Nima]*. Téhéran : Zavar, 1993, 2 vol.
Balay, Christophe et Michel Cuypers. *Aux sources de la nouvelle persane*. Paris : Éditions Recherches sur les civilisations, 1983.
Balay, Christophe. *La Genèse du roman persan moderne*. Paris : Éditions Recherches sur les civilisations, 1998.
Bayzayi, Bahram. *Némayech dar Iran [Le Théâtre en Iran]*. Téhéran : Kavian, 1965.
Boré, Eugène. *Correspondances et mémoires d'un voyageur en Orient*, Paris : Olivier Fulgence, 1840.
Brands, H. W., « Akhund-zada », *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle édition, Tome 1, Paris : G.-P. Maisonneuve & Larose, 1991, 342.
Chodzko, Alexandre. *Le Théâtre persan*. Paris : Ernest Leroux, 1878.
Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991.
Djennati Atai, Abolghassém. *Bonyadé Nemayech dar Iran [Essai sur les origines du théâtre persan]*. Téhéran : Ebné Sina, 1955.
Digard, Jean Pierre, Bernard Hourcade, et Yann Richard. *L'Iran au XXe siècle*, Paris : Fayard, 1996.
Encyclopédie de l'Islam. Nouv. éd. établie avec le concours des principaux orientalistes par H.A.R. Gibb, J.H.Kramers, E. Lévi-Provençal, J. Schacht. Leiden : E. J. Brill, Tome 1, A-B. Paris : G. P. Maisonneuve et Larose, 1975.
Floor, Willem. *The History of Theater in Iran*. Washington D.C. : Mage Publishers, 2005.
Feuillebois, Ève. « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », HAL. (2011) : 1-27. Web. 8 novembre.2013.
Fouchecour, Charles-Henri. *Le Divân*, Paris : Verdier, 2006.
Gaffari, Farrokh. « Evolution of Rituals and theater in Iran », *Iranian Studies* 17(4), New York : 1984, 361-379.
Gaffari, Farrokh. « Iranian Secular Theatre », *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*: *An International Reference work in 5 volumes*, McGraw-Hill Companies., Newyork: 2nd. Ed., Vol. 3. 1984, 58-65.
Ghanoonparvar, Mohammad Réza, et John Green. *Iranian Drama. An Anthology*. Costa Mesa : Mazda Publishers, 1989.
Gouran, Hiva. *Kouchechhayé Nafarjam [Les Efforts inutiles]*. Téhéran : Agah, 1981.
Kardan, Ali-Mohammad. *L'Organisation scolaire en Iran. Histoire et perspectives*. Thèse phil., mention pédagogie, Genève, 1957.
Leclercq, Nicole. *Le Monde du Théâtre*, Bruxelles : P.I.E Peter Lang, 2008.
Malek Pour, Jamchid. *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*. Téhéran : Tous, 1985, 2 vol.
Mazouer, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique*. Volume 2, Paris : Champion, 2010.
Molière, *Le Misanthrope*, Paris: Classiques illustrés Hachette, 1970.
Molière, *Œuvres complètes*. Genève : Éditions de Crémille, 1971.
Mongredien. Georges. *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatif à Molière*, Paris : Éditions du C.N.R.S., 1973.
Montet, Édouard. « Le théâtre persan », *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Cambridge University Press, 1890, 483-488
Naraghi, Ehsan. *Enseignement et changement sociaux en Iran du VIIe au XXe siècle*, Paris : La maison des sciences de l'homme, 1992.
Nategh, Homa. *Les Français en Perse*, Paris : L'Harmattan, 2014.
Payvandi, Saeed. *Religion et éducation en Iran*, Paris : L'Harmattan, 2006.
Ray-Flaud, Bernadette. *Molière et La farce*. Genève : Droz, 1996.
Rezvani, Majid. *Le Théâtre et la Danse en Iran*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1962.
Richard, Yann. *L'Iran de 1800 à nos jours*. Paris : Flammarion, 2009.
Sanjabi, Maryam. « Mardum-guriz : an early Persian translation of Moliere's *Le Misanthrope* », *International journal of middle East Studies*, 30(2), Cambridge University Press, 1998. 251-270.

Shamsi Bridrouni (Tahereh), *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935)*, Thèse sous la direction de P. Halen, Université de Lorraine, 2012.

Thalasso, Adolphe. *La Revue théâtrale (numéro spécial sur le théâtre persan)*, 4e année, Nouvelle série, N° 37, Paris :, 1905. 866-887.

LES HEROÏNES CHEZ MOLIERE ET CHEZ AKHOUND ZADEH, SON DISCIPLE PERSAN : RESSEMBLANCES ET DISSEMBLANCES.

Deux jeunes gens sympathiques s'aiment en dépit ce que souhaite leur milieu, mais une ruse ou une intervention permettent finalement le mariage : c'est le canevas général de plusieurs comédies de Molière et d'Akhound Zadeh, son disciple persan. « Le rôle de la femme dans la comédie consiste souvent à attendre le mariage désiré et empêché, tandis que son prétendant s'emploie à ébranler les obstacles qui se dressent sur son chemin »[646]. Autrement dit, dans la comédie traditionnelle, les femmes ne sont pas absentes mais leurs initiatives ne sont pas nécessaires car ces personnages assument plutôt une fonction passive en tant qu'auxiliaires des jeunes gens, voire en tant que simples objets de leurs désirs. Même dans les réinterprétations modernes du schéma antique, le conflit dominant se déroule entre les fils et les pères[647]. En somme, c'est le désir masculin qui est au centre de ces comédies, même si le mariage est considéré comme leur dénouement naturel[648].

Pourtant, les comédies de Molière et de son disciple persan s'éloignent de cette conception classique de la comédie. En effet, chez ces deux derniers, la femme n'est plus considérée comme un simple objet de convoitise, mais ils lui attribuent un véritable statut de sujet en lui accordant une fonction dramatique centrale. Autrement dit, la centralité des personnages féminins dans ces comédies est une invitation à réfléchir à la liberté de parole et d'action de ces femmes qui vivent dans une société traditionnelle patriarcale. Mais est-ce que, pour autant, nous pouvons les considérer comme des héroïnes ? Si le héros a été considéré la plupart du temps comme un défenseur des valeurs dominantes d'une société, il peut aussi être un protagoniste féminin et contester les codes culturels d'une société traditionnelle dictant aux femmes ce que doit être leur vie :

---

646 Anne Teulade, Véronique Lochert, Malika Bastin-Hammou, Lucie Comparini, *Comédie et héroïsme féminin*, Neuilly, Atlande, 2013, p. 15.

647 *Ibid.*, p. 265.

648 *Ibid.*, p. 265-266.

> Elles sont évidemment des « héroïnes » si l'on prend le substantif dans son sens fonctionnel de « protagoniste ». Dans ces comédies, les personnages féminins sont à l'initiative des actions […]. De manière plus dynamique, ces protagonistes féminins entretiennent un rapport à « l'héroïsme », pris au sens axiologique du terme, si l'on veut bien considérer que le héros n'est pas forcément celui qui défend les valeurs dominantes d'une société, mais aussi celui qui les conteste ou les remet en cause. En l'occurrence, l'action de plusieurs personnages féminins passe par une contestation des valeurs consensuelles d'une société patriarcale qui dicte aux femmes leur comportement, commande leurs gestes, leur vie sociale et intime, et plus largement leur destin.[649]

Ce qui unit les pièces de Molière à celles de son disciple persan n'est pas seulement cette question particulière de l'héroïsme féminin et de sa possibilité, mais surtout celle de la représentation des problèmes féminins dans ces comédies où les dramaturges défendent effectivement l'émancipation des femmes. En effet, Molière et son disciple persan se sont engagés à évoquer la condition de la femme française et persane de leur époque, jouant ainsi un rôle social voire politique. Autrement dit, si les œuvres littéraires d'une période peuvent être envisagées comme des témoignages au sujet d'une réalité socio-culturelle, c'est sans doute dans les pièces de Molière et celles d'Akhound Zadeh que nous pouvons mieux analyser les problèmes féminins de leurs milieux respectifs :

> Genre de l'illusion et du jeu, la comédie est en effet susceptible de poser la question du rapport entre les sexes de manière totalement libre. Elle peut intégrer des questionnements d'actualité dans une forme foncièrement irréaliste de manière à rendre possible la victoire du principe de plaisir sur le principe de réalité ou le renversement carnavalesque de l'ordre en place. […] la comédie peut faire miroiter les conventions sociales et identitaires de manière totalement exploratoire, proposer des stratégies de résistance ou de déconstruction

649 Société française de Littérature générale et comparée, *Présentation générale de la question « comédie et héroïsme féminin » Ariane Bayle (Université Jean Moulin – Lyon 3) Anne Isabelle François (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)*, disponible sur : http://www.vox-poetica.com/sflgc/a/spip.php?article876 consulté le 24.3.2015

> et inventer, selon un régime fictionnel et néanmoins utilisable dans le monde actuel, des modes d'être alternatifs.[650]

On observera qu'il ne s'agit donc pas seulement de « faire miroiter » une réalité dans un texte ou sur une scène, mais aussi d'explorer, de « proposer des stratégies », voire d'« inventer » des modèles nouveaux.

Cependant, est-ce que les enjeux socio-culturels étaient similaires chez les deux auteurs ? Comment ces dramaturges ont-ils traité les questions féminines ? Est-ce que leurs positions à l'égard des femmes étaient toujours semblables ?

Dans un premier temps, nous allons brièvement montrer que l'intelligentsia persane, y compris le pionnier du théâtre moderne persan Mirza Fath Ali Akhound Zadeh, a été inspirée par la culture française, notamment la dramaturgie moliéresque. Ensuite, nous allons évoquer successivement la condition des femmes françaises et persanes au XVIIe et au XIXe siècles ; dans ce cadre, nous verrons comment les pièces de Molière et celles d'Akhound Zadeh ont évoqué la question féminine.

Akhound Zadeh, le précurseur inspiré par la dramaturgie moliéresque

« L'Iran, pays d'ancienne culture religieuse et profane, est la seule nation musulmane à posséder à la fois un théâtre rituel naguère encore très vivace et un théâtre populaire (ombres et marionnettes, comédie improvisée) qui, jusqu'à la fin du XIXe siècle, ne doit rien à l'Occident. C'est Molière, très adapté, qui initie l'Iran à un théâtre réaliste et social, volontiers satirique »[651]. En effet, le théâtre moliéresque est étroitement lié à la naissance du théâtre moderne persan.

Pour comprendre l'influence de ce théâtre d'esprit occidental, et singulièrement français, en Perse au XIXe siècle, il faut la situer dans son contexte. La dynastie Qajar, qui a régné sur la Perse un peu plus d'un siècle, s'est trouvé confrontée à une crise économique et politique à la fois interne et externe.

> Lorsqu'on aborde l'étude de la dynastie Qajar, il est fréquent de lire ou d'entendre l'histoire d'un Iran anarchique où règne en maître le

650 Anne Teulade, Véronique Lochert, Malika Bastin-Hammou, Lucie Comparini, *Comédie et héroïsme féminin, op. cit.,* p. 18

651 Farrokh Gaffari, « Iran (le théâtre en) », [in] *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, Bordas, 1991, p. 437.

> désordre politique, où la corruption de l'administration est érigée en principe de gouvernement, un pays sans cesse divisé par des luttes tribales et dont la faiblesse ne fait que croître sous les coups redoublés des Russes et des Anglais, un pays, enfin, miné par l'intolérance et le fanatisme religieux.[652]

C'est dans ce contexte de fragilité que la Perse entre en contact avec la culture européenne. Les hommes politiques éclairés comme Abbas Mirza, le prince héritier, se rendant compte que la seule solution se trouve dans la réforme de l'éducation et la diffusion des connaissances, ont tenté de faire sortir le pays de l'ornière. C'est ainsi qu'ils ont envoyé des étudiants en Europe pour apprendre les sciences modernes et qu'ils ont ouvert dans le pays de nouvelles écoles de type européen comme Dar Al Fonoun, qui était en réalité une imitation de l'Ecole polytechnique de Paris. Les étudiants sont rentrés au pays avec un vif intérêt pout la culture occidentale, y compris pour le théâtre. Il faut ajouter à cela que le français était alors considéré en tant que langue de prestige, de culture et de diplomatie dans toute l'Europe et toute l'Asie. En outre, en Perse, nous constatons également la montée d'une classe bourgeoise et l'apparition de nouvelles élites intellectuelles où se développent des idées réformistes et néo-religieuses. C'est sur ce fond de réformes et de mutations économiques, politiques et sociales que se crée la nouvelle forme littéraire que constitue le théâtre persan moderne.

D'une manière générale, dans les milieux libéraux et réformistes persans, la France des siècles des Lumières incarnait un modèle particulièrement fascinant pour toute une nouvelle intelligentsia :

> Cette classe intellectuelle issue de la bourgeoisie forma les rangs de l'opposition politique qui se développa dans la seconde moitié du XIXe siècle et donna naissance au mouvement de la *mašrutiyyat* (mouvement politique en faveur d'un régime constitutionnel). Ces opposants politiques, cela se comprend aisément, passèrent le plus clair de leur temps en exil, à Istanbul surtout où ces mouvements réformistes avaient déjà quelque ancienneté. Ce fut pour les

---

652 Christophe Balay et Michel Cuypers, *Aux sources de la nouvelle persane*, Paris, Editions Recherches sur les civilisations, 1983, p. 13.

> intellectuels iraniens une occasion supplémentaire de côtoyer des milieux francophones et d'assimiler la culture française.[653]

C'est au sein de ce milieu d'exilés politiques qu'apparaissent les premières pièces du théâtre persan moderne. Pourtant, c'est dans un autre contexte encore qu'a vécu le pionnier de ce théâtre, Mirza Fath Ali Akhound Zadeh, surnommé « Le Molière oriental [654]». Iranien d'origine, il vivait au Caucase et plus particulièrement à Tiflis où la culture théâtrale était sous l'influence du théâtre classique français. Même s'il vivait sous la domination russe, il était régulièrement en correspondance avec tous les intellectuels libéraux à l'intérieur et à l'extérieur de la Perse.

> Axund-zâde correspondit avec les membres les plus à l'avant-garde de l'élite intellectuelle iranienne de ce temps […] les uns vivant au péril de leur vie leurs engagements politiques, d'autres subissant l'exil, tous convaincus que l'Iran devait sortir de l'impasse où des siècles d'immobilisme l'avaient jeté et que ce réveil salutaire ne s'obtiendrait qu'en ouvrant le pays à l'Europe […].[655]

Intellectuel épris de liberté, grand rationaliste, Akhound Zadeh a écrit six comédies durant les années 1850-55 dans le goût des pièces de Molière[656] :

> Officier au service de la Russie, Mirza Feth Ali s'était enthousiasmé du théâtre européen, à Tiflis, et, convaincu que la scène peut devenir un moyen de propagande morale, le théâtre un foyer de sainte contagion pour la réforme des mœurs et des idées, il prit la plume, et écrivit des comédies orientales modelées sur les productions théâtrales moralisatrices de l'Occident […] ses comédies ne sont qu'une imitation, un pastiche des comédies européennes – plus particulièrement du genre français ancien.[657]

---

653 Christophe Balay, *La Genèse du roman persan moderne*, Paris, Editions Recherches sur les civilisations, 1998, p. 10

654 H. W., Brands « Akhund-zada », *in Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle édition, t. 1, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1991, p. 342.

655 Christophe Balay et Michel Cuypers, *Aux sources de la nouvelle persane, op. cit.*, p. 22.

656 *Ibid.*

657 Edouard Montet, « Le théâtre persan », [in] *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Cambridge University Press, vol. 22, 1890, p. 485.

Pour lui, le moyen d'expression par excellence réside dans la comédie dont la mission est de corriger les défauts des hommes ; le dramaturge dénonce les vices des hommes en les ridiculisant. Pour Molière aussi, le but du genre comique est d'« entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, [de] peindre d'après la nature » (Molière, *La Critique de l'École des femmes*, acte I, scène 6), tout en plaisantant et en faisant rire le spectateur. Ce genre, alors entièrement nouveau dans la littérature persane, a eu un grand succès dans les milieux culturels éclairés.

Sa première pièce de théâtre, intitulée *L'Alchimiste Ebrahim Khalil*, dénonce un charlatan pieux qui escroque les bourgeois naïfs. Ensuite, *Monsieur Jourdan, l'herboriste français et le sorcier Mast Ali Chah* critique la superstition populaire, surtout celle des femmes ; *Le Ministre du Khan de Lankaran* fustige la corruption des gouverneurs et les mariages forcés ; dans *L'Ours et le voleur*, nous trouvons encore les tuteurs qui veulent arranger un mariage entre les jeunes gens *; L'Avare* représente un marchand cupide en racontant une intrigue amoureuse et ses obstacles ; et enfin, sa dernière pièce, *Les Avocats*, met en scène des avocats corrompus tentant d'escroquer une orpheline qui lutte pour ses droits en essayant d'éviter un mariage imposé.

Akhound Zadeh, Molière et la question féminine

Comme nous constatons, Akhound Zadeh a souvent construit l'intrigue de ses comédies à partir des situations engendrées par la perspective d'un mariage forcé. En effet, l'auteur défend le mariage d'amour, donc le droit des jeunes filles à choisir un mari selon leur cœur. Autrement dit, la situation de la femme et ses droits font partie des thèmes majeurs de ses comédies. Il convient toutefois de noter que le personnage féminin évolue peu à peu dans son œuvre dramatique. En d'autres termes, l'image de la femme progresse graduellement de 1850, quand il a écrit sa première pièce, à 1855, quand il a fini *Les Avocats*. Dans cette dernière pièce, la personnalité de la femme entre vigoureusement et éloquemment en conflit, non seulement avec sa famille mais aussi avec la société où elle vit, afin de défendre ses droits et sa liberté :

> AQA KARIM :
> Eh bien Aziz Beik, je vais m'adresser à vous, tandis que Mademoiselle Sakineh va nous écouter.
> AZIZ BEIK :

> Vous pouvez vous adresser directement à Mademoiselle Sakineh. N'imaginez pas qu'elle soit bête comme les autres jeunes filles : elle sait comment répondre ; elle n'est pas timide pour vous parler.[658]

En d'autres termes, elle n'est plus une créature superstitieuse faisant confiance aux magiciens comme nous la voyons dans *Monsieur Jourdan, l'herboriste français et le sorcier Mast Ali Chah*, ni une amante fidèle supportant toutes les souffrances afin de pouvoir épouser un héros. En effet, dans cette dernière comédie, l'auteur octroie au personnage féminin une fonction dramatique centrale. De plus, elle porte en elle la force d'héroïnes telles qu'Agnès dans *l'Ecole des femmes* ou Angélique dans *Le Malade imaginaire* de Molière. Bref, l'image de la femme telle qu'elle est illustrée dans ses pièces de théâtre n'a aucune ressemblance avec celle de la femme de la littérature classique persane : il ne s'agit plus de la belle femme des contes de fée ou des harems des rois d'Orient, mais plutôt elle est désormais considérée en tant qu'être réel, sujet de quêtes amoureuses concrètes. Il devient ainsi le premier auteur persan à prendre parti pour la femme moderne orientale au XIXe siècle.

> *Mirza Fath Ali Akhoundzade(1812-78) was one of the first intellectual champions of woman's rights in Transcaucasia and Iran. He was also one of the founders of modern drama in the Islamic World. Akhoundzade used his plays as a vehicle to question traditional beliefs and customs and to challenge the power of entrenched elits. Rather than seeking to create psycholigical studies of characters or sophisticated plots, he conveyed his message with one-dimensional characters and fast-moving satires. His work advocated the cause of modernization and freedom of women in the Islamic world*.[659]

En effet, dans la Perse du XIXe siècle, le statut de la femme était très fragile ; considérée comme un fardeau, elle était donnée à un homme, au terme d'une sorte de marchandage entre les deux pères. Henri Moser, l'orientaliste français, témoigne ainsi en 1885 du statut de la femme persane de l'époque :

---

658 Mirza Fath ali Akhound Zadeh, *Tamcilat*, [traduit du turc en persan par M.G. Gharatchédaghi]. Téhéran, Kharazmi, 1977, p. 267

659 Mehrdad Kia, « Women, Islam, and Modernity in Akhundzade's Plays and Unpublished Writings. », [in] *Middle Eastern Studies*, London, 1998, vol. 34, n. 3, p. 1

> Les occupations des femmes se résument en deux mots la toilette et les visites :
> La toilette est singulièrement compliquée par les bains, qui prennent la moitié d'une journée. […] 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. Les heures qui ne sont pas remplies par les soins de la toilette, la femme persane les passe à recevoir et à faire des visites, à croquer des bonbons et à fumer d'innombrables kalianes ; triste existence au fond, absolument vide de devoirs et d'émotions. La jeune fille est mariée par le père, qui, suivant la position qu'il occupe, exige du futur une somme plus ou moins considérable. L'alliance d'une puissante famille se paye un prix exorbitant. Il faut toute une fortune pour épouser une fille du Chah. Au Turkestan, on me demandait combien de femmes j'avais. Grand était l'étonnement quand j'avouais n'en posséder aucune.[660]

Ainsi, les jeunes filles étaient complètement soumises à l'autorité de leur père ou leur tuteur. Le père mariait sa fille à son gré sans demander son avis. Les mariages étaient donc souvent arrangés sur la base de critères économiques et la fille était une marchandise que les familles échangeaient au gré des fortunes familiales. Autrement dit, le mariage n'était pas encore conçu comme le lieu de l'épanouissement et du bonheur personnels. C'est ce que refuse Sona Khanom, le personnage féminin dans *l'Avare* d'Akhound Zadeh, lorsqu'elle déclare :

> […] Je ne veux pas avoir une fête de mariage. Je veux justement partir. Je ne suis pas la seule fille que l'on marie comme ça. Dans cette contrée, cent filles par jour prennent la fuite. Je n'ai pas honte.[661]

On trouve un débat semblable dans *L'Ours et le voleur* :

> ZOLEIKHA :
> Si la fille n'est pas d'accord, comment on peut la marier?
> BAYRAM :

---

660 Henri Moser, *A travers l'Asie Centrale*, Paris, Plon, 1885, p. 173.

661 M.F. Akhound Zadeh, *Tamcilat, op.cit.*, p. 170.

> Eh, Zoleikha, qu'est ce que tu racontes là ? Une jeune fille ne peut rien faire ; elle pleure un petit peu ; ensuite elle est obligée d'accepter son destin.[662]

De son côté, Molière avait été également préoccupé par la condition de la femme française au XVIIe siècle. En France également, le sort commun des filles était soit d'être livrées à un époux déjà choisi, au terme de laborieux marchandages entre les pères, soit d'aller vivre pour toute la vie dans un couvent. Cette dernière solution se manifeste clairement dans *Le Malade imaginaire* et également dans *L'Ecole des femmes* :

> ARGAN :
> Non, mon frère, je veux la mettre dans un couvent, puisqu'elle s'est opposée à mes volontés. Je vois bien qu'il y a quelque amourette là-dessous, et j'ai découvert certaine entrevue secrète, qu'on ne sait pas que j'aie découverte.[663]

> ARNOLPHE :
> Dans un petit couvent, loin de toute pratique,
> Je la fis élever, selon ma politique,
> C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait,
> Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait.[664]

Mais une fois mariée, elle était sous la tutelle entière de l'époux car c'est « le mari qui la possède » (Molière, *l'École des femmes*, acte III, scène 2). Quelquefois enfermée dans une maison vide et coupée de toute fréquentation, elle pouvait se retrouver réduite à une vie domestique au service du mari. C'est la situation que nous retrouvons dans les Maximes du mariage qu'Arnolphe fait lire à Agnès dans *L'Ecole des femmes* :

> Hors ceux, dont au mari la visite se rend,
> La bonne règle défend

662 *Ibid.*, p. 98.

663 Molière, *Le Malade imaginaire*, acte III, scène 2.

664 Molière, *L'Ecole des femmes*, acte I, scène 1.

De recevoir aucune âme.
Ceux qui de galante humeur,
N'ont affaire qu'à Madame,
N'accommodent pas Monsieur.[665]

Dans cette comédie, nous voyons une jeune fille enfermée et maintenue dans une totale ignorance, qui apprend les devoirs du mariage en passant ses heures à faire des exercices religieux et à coudre :

ARNOLPHE :
Qu'avez-vous fait encor ces neuf ou dix jours-ci?
AGNES :
Six chemises, je pense, et six coiffes aussi.[666]

En somme, par le biais de ses comédies, Molière rejoignait les discussions des salons de l'époque – notamment la mouvance de la préciosité –, où l'on mettait en question les mariages arrangés sans amour et aussi l'éducation des filles maintenues dans l'ignorance :

> Dans les salons où les femmes occupent une place de choix, les discussions éclairées battent en brèche les conceptions sociales rétrogrades et les adhésions dogmatiques aux croyances : des idées novatrices sont exprimées […] on met à l'honneur […] des idées progressistes sur l'amour et le mariage qui ne sont pas du goût des milieux dévots et de certains courtisans. Les salons de discussions s'intéressent à des sujets jusque-là inaccessibles aux femmes tels les progrès de la science, qui ne font pas partie de l'éducation qu'elles reçoivent traditionnellement. […] on met en question les mariages arrangés qui excluent les sentiments, l'institution du mariage fondée sur une inégalité structurelle, l'éducation des filles maintenues en état d'infériorité en raison de leur défaut d'instruction : on se défait de l'idée d'une infériorité naturelle de la femme.[667]

---

665 Molière, *l'École des femmes*, acte III, scène 2.

666 Molière, *l'École des femmes*, acte II, scène 5.

667 Anne Teulade, Véronique Lochert, Malika Bastin-Hammou, Lucie Comparini, *Comédie et héroïsme féminin, op. cit.*, p. 66

Chez Molière, toute une galerie de jeunes filles revendiquent leurs bonheurs et leurs libertés (Agnès de *L'Ecole des femmes*, Mariane de *Tartuffe*, Lucinde du *Médecin malgré lui*, une autre Mariane de *L'Avare*, Lucile du *Bourgeois gentilhomme* etc). Ainsi, Angélique, un personnage féminin dans *Le Malade imaginaire*, défend fortement son droit au bonheur et son intégrité personnelle :

> ANGÉLIQUE :
> Eh mon père, donnez-moi du temps, je vous prie. Le mariage est une chaîne, où l'on ne doit jamais soumettre un cœur par force; et si Monsieur est honnête homme, il ne doit point vouloir accepter une personne, qui serait à lui par contrainte.[668]

Bref, chez Molière et chez Akhound Zadeh, le personnage féminin devient sujet, affirmant ses désirs et sa volonté. Par conséquent, la progression de l'intrigue est dirigée par elle, totalement ou en partie. Néanmoins, la plupart de temps, elle a recours à la ruse pour avancer ses projets. Autrement dit, elle essaye d'amener l'homme à changer son comportement en mettant en œuvre un plan. Ainsi, dans *L'Ecole des femmes*, Agnès ne s'élève pas directement contre son tuteur ; par contre, elle fait silence et feint d'être une fille stupide en se soumettant aux désirs d'Arnolphe. Dans *Le Ministre du Khan de Lankaran*, Nessa Khanom résiste un mariage imposé en disant au ministre : « Donnez cet anneau à une fille qui mérite Khan, je ne le mérite pas »[669] ; elle fuit de cette manière un mariage forcé en feignant de ne pas être digne de Khan. Ainsi, ces femmes qui sont plongées dans une situation difficile emploient la ruse comme la seule échappatoire :

> Dans tous les cas, la stratégie est efficace. Les femmes trouvent paradoxalement leur liberté dans la conformité à l'image de passivité, d'asservissement, de faiblesse et de réduction à leur dimension charnelle.[670]

De ce fait, les femmes apparaissent aussi comme des êtres caractérisés par la duplicité, qui feignent l'obéissance.

---

668 Molière, *Le Malade imaginaire*, acte II, scène 6.

669 M.F. Akhound Zadeh, *Tamcilat, op.cit.*, p. 77

670 Anne Teulade, Véronique Lochert, Malika Bastin-Hammou, Lucie Comparini, *Comédie et héroïsme féminin, op. cit.*, p. 296.

Mais si Molière, de son côté, condamne l'éducation limitée des jeunes filles et les mariages forcés, de l'autre côté, dans les comédies telles que *Les Précieuses ridicules* et *Les Femmes savantes*, il ridiculise les prétentions scientifiques des femmes pédantes. Or, dans la Perse du XIXe siècle, cette problématique de la préciosité n'existait pas ; c'est pourquoi Akhound Zadeh traite avec autant de constance que de hardiesse les problèmes de la femme dans ses comédies et devient ainsi le premier intellectuel persan à défendre l'émancipation de la femme.

A cause des critiques qu'il avait faites à l'égard des rois Qajars, Akhound Zadeh n'était pas apprécié par la cour. On le considérait comme un écrivain hérétique qui devait être puni à cause de ses écrits[671]. Par contre, Molière avait cette chance d'avoir le soutien du Roi, ce qui l'encouragea à écrire ses premières grandes pièces avec audace sans avoir autant peur de l'Eglise et des courtisans :

> A partir de l'année 1663, agitée par la polémique autour de *L'Ecole des femmes*, le soutien du roi se renforce. Louis XIV octroie officiellement à Molière une pension à partir de mai 1663, il le soutient dans sa lutte contre l'Hôtel de Bourgogne lors de la querelle […][672]

Chez tous ces deux auteurs qui sont témoins des mutations profondes de leur société, la femme se manifeste la plupart du temps en tant que victime d'un pouvoir autoritaire. Entre autres strates de sens, la dimension socio-politique des personnages féminins apparaît lorsque l'on prend en compte le fait que les intrigues peuvent évoquer le pouvoir d'une manière métaphorique, les relations entre femme et homme constituant alors une image des relations de domination :

> A travers le rapport de la femme aux hommes se dit en tout cas quelque chose de l'ascension de la bourgeoisie, qui se réalise de manière discontinue, parfois voilée, mais sans nul doute irrévocable. […]Au tour de la femme et de son désir d'émancipation se ramifient d'autres types d'enjeux, dont elle est le révélateur passif, l'image analogique, ou l'initiatrice. […] elle incarne une menace pour le pouvoir en place et semble dans tous les cas cristalliser un imaginaire

---

671 Etémadossaltaneh, *Journal de voyage de Saniodowleh de Teflis à Téhéran*, éd. par Mohammad Golbon, Téhéran, Sahar, 1977, p. 19-21.

672 Anne Teulade, Véronique Lochert, Malika Bastin-Hammou, Lucie Comparini, *Comédie et héroïsme féminin, op. cit.*, p. 69.

> du désordre et du mouvement, qui en fait une figure dangereuse – y compris lorsque ce danger est connoté positivement.[673]

Bref, tous ces bouleversements sociaux, qui se révèleront de plus en plus au siècle des Lumières, aboutissent à la Révolution française en 1789. Plus tard, mais de manière semblable, en Perse, nous constatons l'émergence des mouvements constitutionnels qui se conclut par la Révolution constitutionnelle persane en 1906. C'est pour cette raison que certains spécialistes des études persanes[674] entrevoient une sorte de filiation entre le théâtre persan moderne (favorisé par Akhound Zadeh et ses disciples) et cette révolution. Celle-ci a été la première révolution dans ce genre au Moyen-Orient.

> Par sa focalisation sur la critique sociale et politique, le théâtre à l'occidentale prit une part importante à la Révolution constitutionnelle. Apprécié à la fois des couches populaires et des intellectuels, il joua un rôle pédagogique en se faisant l'écho des revendications du moment.[675]

Bibliographie

Abolghassém Djennati Atai, *Bonyadé Nemayech dar Iran [Essai sur les origines du théâtre persan]*, Téhéran, Ebné Sina, 1955.

Alexandre Chodzko, *Le Théâtre persan*, Paris, Ernest Leroux, 1878.

Anne Teulade, Véronique Lochert, Malika Bastin-Hammou, Lucie Comparini, *Comédie et héroïsme féminin*, Neuilly, Atlande, 2013.

Ariane Bayle, Florence Fix, *Rire et émancipation féminine*, Paris, L'Harmattan, « Identités, genres, sexualité », 2013.

Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*. Paris, Champion, 2010.

673 *Ibid.*, p. 325-326.

674 Jamchid MALEK POUR, Abolghassém DJENNATI ATAI, etc.

675 Eve Feuillebois, «Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », Version 1, 14.12.2011, p. 18 ; http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/65/21/01/PDF/ThA_A_treIran.pdf (consulté le 8.10.2014)

Christophe Balay et Michel Cuypers, *Aux sources de la nouvelle persane*. Paris, Editions Recherches sur les civilisations, 1983.

Christophe Balay, *La Genèse du roman persan moderne*, Paris, Editions Recherches sur les civilisations, 1998.

Edouard Montet, « Le théâtre persan », [in] *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, vol. 22, Cambridge University Press, 1890, p. 483-488.

Etémadossaltaneh, *Journal de voyage de Saniodowleh de Teflis à Téhéran*, éd. par Mohammad Golbon, Téhéran, Sahar, 1977.

Eve Feullebois, «Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », Version 1, 14.12.2011; http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/65/21/01/PDF/ThA_A_treIran.pdf (consulté le 8.11.2013)

Farrokh Gaffari, « Evolution of Rituals and theater in Iran », [in] *Iranian Studies*, New York, 1984, n°4, p. 361-390.

Farrokh Gaffari, « Iranian Secular Theatre », [in] *Encyclopedia of World Drama*, vol. 3, New York, McGraw-Hill, 1984. p. 58-63.

Fereidoun Adamiat, *Andichehaye Mirza Fathali Akhound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fathali Akhound Zadeh]*, Téhéran, Kharazmi, 1970.

Hamid Amjad, *Theatre gharne 13 [Théâtre au dix-neuvième siècle]*, Téhéran, Nila, 1999.

Henri Moser, *A travers l'Asie Centrale*, Paris, Plon, 1885.

H. W., Brands, « Akhund-zada », [in] *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle édition, t. 1, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1991, p. 342-343.

Jamchid Malek Pour, *Adabiate Némayéchi dar Iran [La Littérature dramatique en Iran]*. Téhéran, Tous, 1985.

Mehrdad Kia, « Women, Islam, and Modernity in Akhundzade's Plays and Unpublished Writings. », [in] *Middle Eastern Studies*, vol. 34, London, 1998, n°3, p. 1-33.

Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

Mirza Fathali Akhound Zadeh, *Tamcilat*, [traduit du turc en persan par M.G. Gharatchédaghi], Téhéran, Kharazmi, 1977.

Molière, *Œuvres complètes*. Genève, Editions de Crémille, 1971.

Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

Société française de Littérature générale et comparée, *Présentation générale de la question « comédie et héroïsme féminin » Ariane Bayle (Université Jean Moulin – Lyon 3) Anne Isabelle François (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)*, disponible sur http://www.vox-poetica.com/sflgc/a/spip.php?article876 consulté le 24.3.2015.

Véronique Sternberg-Grenier, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, 2000.

Willem M. Floor, *The History of Theater in Iran*. Washington D.C., Mage Publishers, 2005.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION……...3

Note d'édition 11

PREMIERE PARTIE : DU THEATRE TRADITIONNEL PERSAN AU THEATRE MODERNE d'ESPRIT FRANÇAIS 12

Chapitre 1. les performances théâtrales en Perse pré-islamique : les premiers rites et divertissements 13

A. Les anciens rites et divertissements 15

B : le mythe de *Siâvosh* 26

Chapitre 2. Le théâtre traditionnel dans la Perse chiite 32

A. Le drame religieux persan et son évolution au XIXe siècle 33

1. Historique du chiisme,de Karbalâ et de Ta'zieh 34

2. L'apparition du Ta'zieh comique au XIXe siècle 42

B. Le théâtre séculier persan et son évolution au XIXe siècle 44

1. Les marionnettes 44

2. Taghlid : la comédie traditionnelle persane 48

DEUXIÈME PARTIE LES SOURCES DE L'INFLUENCE FRANÇAISE : CONTEXTE ET CIRCONSTANCES 54

Chapitre 1. Aperçu Historique : la Perse et ses interactions avec l'Occident 55

A. Quelques clés pour commencer 56

B. La singularité persane : genèse d'une nation moderne 56

C. La Perse avant le XIXe siècle 59

D. La Perse à la rencontre de l'Occident au XIXe siècle 65

1. Les origines des contacts 65
2. Le siècle des *Qâjârs* 69
Chapitre 2. La diffusion de la langue et de la littérature françaises en Iran 78
A. Les origines des contacts franco-persans 79
B. L'influence de la Perse sur la littérature française 88
C. Le rôle de l'enseignement dans l'expansion de la langue et de la culture françaises100
1. Le système traditionnel de l'enseignement en Perse 101
a. « Maktab » ou école primaire traditionnelle 107
b. « Madresseh » ou école secondaire traditionnelle 109
2. Le rôle des Français dans l'expansion de la langue et de la culture françaises en Perse : les œuvres religieuses et laïques 116
a. L'œuvre des missionnaires français en Perse 117
b. L'œuvre de l'Alliance israélite universelle 125
c. L'œuvre de l'Alliance française 129
3. Le rôle des Persans dans l'expansion de la langue et de la culture françaises en Perse 138
a. L'envoi d'étudiants persans en Europe 139
b. Le français dans les écoles persanes 145
1°) Dar-ol-Fonoun 146
2) Le français dans d'autres écoles persanes 151
c. L'imprimerie 155
d. Les traductions 157
Chapitre 3. Le rôle des voyages et des écoles dans le développement du théâtre à l'Occidentale 159
A. Les voyages et la découverte du spectacle occidental 161
B. Le rôle de l'éducation dans le développement du théâtre à l'esprit français en Iran 166
TROISIEME PARTIE : L'INFLUENCE FRANÇAISE SUR LES PIONNIERS DU THEATRE PERSAN MODERNE 173
A. Présentation du corpus 174
B. Les raisons d'une influence européenne : la vie d'Akhound Zadeh 176
C. La carrière littéraire d'Akhound Zadeh : un dramaturge sans frontières 184
1. La mise en scène des pièces d'Akhound Zadeh. 185
2. Akhound Zadeh et la traduction de ses pièces en Iran 188
3. L'influence d'Akhound Zadeh sur les auteurs persans 190
4. La notoriété d'Akhound Zadeh à l'étranger 193
D. Akhound Zadeh, précurseur de la critique moderne en Asie 196

E. Akhound Zadeh et l'influence française 205
1. Les pièces d'Akhound Zadeh et les modalités de traitement des thèmes moliéresques dans son œuvre 208
a. La cour et le despotisme 220
b. Le mariage et la femme 223
c. Le mensonge et l'hypocrisie 230
2. Le théâtre classique 233
a. Les modalités du respect de la dramaturgie classique chez Akhound Zadeh 235
b. Quiproquos et méprises 240
Chapitre 2. Mirza Agha Tabrizi, disciple d'Akhound Zadeh 245
A. Un auteur engagé 245
B. Les comédies de Mirza Agha Tabrizi 246
QUATRIEME PARTIE : LA TRADUCTION ET L'ADAPTATION DES COMEDIES DE MOLIERE 257
Chapitre 1. Le monde musulman et le théâtre moderne 258
A. L'introduction de la dramaturgie moliéresque dans le monde arabe et turc 260
B. L'introduction de la dramaturgie moliéresque en Perse 264
Chapitre 2. Traducteurs et adaptateurs de Molière en Perse 266
A : Mirza Habib Esfahani et le *Misanthrope* de Molière 266
B. Etémad ol Saltanéh et *Le Médecin malgré lui* de Molière 273
C. Mohammad Taher Mirza et *le Mariage forcé* de Molière 284
CONCLUSION 294
BIBLIOGRAPHIE 303
ANNEXES : DEUX ARTICLES 313
L'influence du théâtre français sur le théâtre persan moderne à la fin du XIXe siècle : le rôle des traductions et des traducteurs 314
Les héroïnes chez Molière et chez Akhound Zadeh, son disciple persan : ressemblances et dissemblances 325
TABLE DES MATIÈRES 340