

L'influence du théâtre français sur le théâtre persan moderne à la fin du XIX^e 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'hui¹. 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 XIX^e 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 XIX^e 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 Taziéh, le théâtre religieux persan a des racines très anciennes remontant à la Perse pré-islamique. Bien sûr, actuellement, ce théâtre concerne les croyances chiïtes 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 chiïte est effectivement le martyr Siavosh : prince innocent de la Perse mythique. (Beyzayi 28-48).

1. Les facteurs qui ont encouragé l'influence française

Le théâtre français est arrivé en Perse au XIX^e 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 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 Russie², 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

² Nous faisons allusion à la guerre russo-persane de 1826-1828.

Nasser Al Din Chah ³, 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*⁴, 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 XIX^e 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)⁵. De plus, la France n'avait 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 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 ?

³ 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.

⁴ La dynastie *qâjâr* a régné sur l'Iran de 1786 à 1925.

⁵ 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 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.

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 XIX^e 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 Lankearan* critique la corruption des gouverneurs ; dans *L'Ours et le voleur*, l'auteur raconte une intrigue 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 XIX^e 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

[...] 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 caractère⁶. 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)

⁶ D'autres critiques comme Boileau y ont surtout vu une comédie de caractère (Mongredien 335).

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.

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 danse⁷. 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 :

⁷ 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.

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 persane⁸. 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 Shab 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. Quoiqu'il en 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

⁸ Toutes ses pièces sont écrites autour de 1870.

persane⁹. Le nom de Naseh¹⁰, 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 Misanthrope* 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 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 Misanthrope* 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

⁹ Fattineh, désigne en persan une femme coquette et maniérée.

¹⁰ Naseh désigne en persan, un homme qui donne des conseils.

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 abrégant, 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 bourgeois¹¹, 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 « le médecin forcé ». Dans cette pièce, il a par ailleurs, beaucoup plus que Molière, eu recours

¹¹ 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.

aux indications scéniques et aux didascalies¹², 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)¹³

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 avare¹⁴. 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 dernier 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.

¹² 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.

¹³ Notre traduction.

¹⁴ Au XIX^e 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.

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, 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 Ève 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 Molière¹⁵. 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

¹⁵ 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).

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 Akbound Zadeh [Les Pensées de Mirza Fathali Akbound Zadeh]*. Téhéran : Kharazmi, 1970.
- Akhound Zadeh, Mirza Fath-Ali. *Tamcilat, [traduit du turc en persan par M.G. Gharatchédaghî]*. Téhéran : Kharazmi, 1977.
- 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.
- Beyzayi, 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.
- Gibb, J.H., Kramers, E., Lévi-Provençal et J. Schacht. *Encyclopédie de l'Islam* (nouvelle édition), Leiden : E. J. Brill, 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 (1984): 361-379.
- Gaffari, Farrokh. « Iranian Secular Theatre », *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama. An International Reference work in 5 volumes*, New York : McGraw-Hill Companies, vol. 3 (1984): 58-65.
- Ghanoonparvar, Mohammad Réza, et John Green. *Iranian Drama. An Anthology*. Costa Mesa : Mazda Publishers, 1989.
- Gouran, Hiva. *Kouchebbayé 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, 22(2) 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)*, 4^e année, Nouvelle série 37, 1905. 866-887.