

L'ABSURDE ENGAGÉ  
PARCOURS DE L'ABSURDE DE LA SCÈNE À L'ÉCRAN À LA SUITE DE  
LA SECONDE GUERRE MONDIALE  
EN IRAN ET EN FRANCE

by

MARYAM SAEDI

A DISSERTATION

Presented to the Department of Romance Languages  
and the Division of Graduate Studies of the University of Oregon  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of  
Doctor of Philosophy

June 2023

## DISSERTATION APPROVAL PAGE

Student: Maryam Saedi

Title: L’Absurde engagé : Parcours de l’absurde de la scène à l’écran à la suite de la seconde guerre mondiale en Iran et en France

This dissertation has been accepted and approved in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in the Department of Psychology by:

Fabienne Moore	Chairperson
Nathalie Hester	Core Member
Alexandre Albert-Galtier	Core Member
Michael Allan	Institutional Representative

and

Krista Chronister	Vice Provost for Graduate Studies
-------------------	-----------------------------------

Original approval signatures are on file with the University of Oregon Division of Graduate Studies.

Degree awarded	June 2023
----------------	-----------

© 2023 Maryam Saedi

## ABSTRACT

Maryam Saedi

Doctor of Philosophy

Department of Romance Languages

June 2023

Title: L'Absurde engagé : Tracing the Absurd from the Stage to the Screen in Post-WWII France and Iran

This dissertation explores the complex and multifaceted concept of the Absurd, tracing its trajectory through history from its origins in France to its flourishing in contemporary Iran. At its core, Absurdity is the poignant interplay between humanity's quest for meaning and the universe's silence and indifference. Absurd is not a static or homogeneous concept; rather, it is fluid and dynamic, evolving over time and across cultures.

Although the Western understanding of Absurdity is often associated with nihilism and death, this dissertation argues that in the Iranian context, the Absurd is reclaimed as a celebration of life and beauty. While the modern concept of the Absurd emerged from the European existentialist movement and greatly developed in the 20th century, the Persian literary tradition has embraced the notion of nothingness in its poetry since the 13th century. This enduring theme remains integral to contemporary Iranian artistic expressions.

The research initially delves into French philosophy and literature, specifically focusing on Albert Camus' perspective on the Absurd, and explores the ramifications of embracing absurdity both on a philosophical and socio-political level. Through a meticulous examination of

the plays by Eugene Ionesco and Samuel Beckett, the first chapter argues that despite their resistance to conventional communication and meaning, the Theatre of the Absurd actively encourages audience engagement.

Shifting its gaze towards Iran, a country marked by significant political transformations in the 1950s and 1960s, the research highlights how many Iranian writers and filmmakers utilize the Absurd to subvert the regime's imposition of a rigid and ideologically driven version of modernity. Instead, they celebrate the nation's rich cultural heritage and traditions through their works. The third chapter explores the usage of the Theatre of the Absurd as a means of socio-political activism and resistance against imposed modernity by Iranian writer Gholam Hossein Saedi.

In the final chapter, through an interdisciplinary approach that examines New Wave cinema, this dissertation offers a fresh perspective on the different accounts of the Absurd as a subversive, transformative, and creative force as demonstrated by filmmakers such as Dariush Mehrjui, Bahram Beizaei, and Abbas Kiarostami. Iranian New Wave cinema, in particular, presents a unique lens through which absurdity is approached. By challenging conventional adult skills and embracing a spiritual vision of life, this cinematic movement cultivates a fresh paradigm for perceiving the world and discovering beauty within nothingness.

## REMERCIEMENT

Je tiens à exprimer ma plus sincère gratitude envers les membres du comité de thèse pour leur temps et leurs efforts dédiés à mon travail. Je souhaiterais en particulier remercier chaleureusement ma directrice de thèse, Fabienne Moore, pour ses remarques constructives, ses conseils minutieux et son soutien indéfectible tout au long de ma recherche. C'est grâce à sa confiance et à son encouragement durant les moments de doutes que cette recherche a pu aboutir. Cette thèse et moi-même vous devons beaucoup. Merci.

Je souhaite également exprimer ma profonde reconnaissance envers ma famille, en particulier ma mère, pour son dévouement et ses sacrifices inestimables qui ont rendu mes études possibles.

Enfin, je tiens à remercier mon meilleur ami et cher époux, qui a su me soutenir, m'encourager et me faire rire tout au long de la rédaction laborieuse de cette thèse.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	9
PRÉLUDE.....	11
I. INTRODUCTION.....	13
II. SUR LA TYRANNIE ET LA DÉMOCRATIE : L'ABSURDE EN FRANCE.....	27
Introduction.....	27
La mort de Dieu, la naissance de l'Absurde.....	29
<i>Caligula</i> (1938) : dieu dionysiaque, surhomme tyrannique .....	36
<i>Caligula</i> et l'illusion du pouvoir et de la liberté.....	39
La démocratie ou la tyrannie du peuple .....	47
<i>Les Justes</i> (1949): la question du meurtre .....	48
<i>L'État de siège</i> (1948) : solidarité et solitude.....	59
Le Théâtre de l'Absurde : réinvention de la démocratie.....	65
<i>Rhinocéros</i> (1959) : l'absurdité de la démocratie.....	68
<i>En attendant Godot</i> (1948) : la révolte théâtrale.....	76
Conclusion.....	88
III. DE L'ABSURDE À L'ENGAGEMENT : L'ABSURDE EN IRAN .....	90
Introduction.....	90
L'avènement du théâtre moderne en Iran.....	92
Personnages sans visage .....	107
Le vide matérialisé.....	115
Encerclement spatial et intellectuel.....	130
Déconstruction langagière, décomposition identitaire.....	141

Conclusion .....	152
IV. L'ABSURDE SUR GRAND ECRAN .....	155
Introduction.....	155
<i>La Vache</i> (1969) : Qu'est-ce qu'un être humain ? .....	158
<i>Bashu, le petit étranger</i> (1986) : Une métamorphose mythologique .....	183
<i>Où est la maison de mon ami</i> (1987) : <i>Nous rien, nous un regard</i> .....	199
Conclusion.....	215
V. CONCLUSION.....	217
BIBLIOGRAPHIE.....	226

## LIST DES FIGURES

Figure	Page
1. La statue Heetch dans le jardin de l'Association des Calligraphes Iraniens .....	12
2. Les hommes immobiles de Bayal .....	159
3. Un plan fix sur un homme immobile.....	159
4. Le générique d'ouverture de <i>La Vache</i> .....	160
5. Le générique d'ouverture de <i>La Vache</i> .....	160
6. Masht Hassan caressant et sa vache .....	161
7. Masht Hassan embrasse sa vache .....	161
8. Gros plan de Hassan et sa vache.....	162
9. Hassan imite sa vache en mangeant du foin .....	162
10. La distance entre Hassan et les villageois .....	166
11. Hassan assis sur le toit de l'étable.....	166
12. Gros plan de la vache morte.....	170
13. Gros plan de Hassan ficelé .....	170
14. La vache trainée vers le puit.....	170
15. Hassan trainé vers la ville.....	170
16. Tableau iconographique de l'imam Ali .....	173
17. Icon islamique du bras coupée d'Abbas ibn Ali.....	173
18. L'Idiot du village et son harceleur.....	174
19. L'encadrement d'un homme de village.....	177

20. L'encadrement qui ressemble à un écran.....	177
21. La vache morte au fond du puit.....	178
22. Les hommes de Bolour.....	179
23. Les 3 hommes de Bolour ou Bayal? .....	181
24. Bashu au sud de l'Iran .....	187
25. Bashu au nord de l'Iran.....	187
26. La première représentation de Naï dans le film.....	194
27. Naï lavant Bashu à la rivière.....	197
28. La colline avec un sentier en zigzag .....	202
29. Une image-peinture chez Ahmad.....	203
30. Une image-peinture du village.....	203
31. Une image-fait, Ahmad parmi un groupe d'hommes qui l'ignorent.....	205
32. Une scène figée chez Ahmad .....	206
33. Le regard direct d'Ahmad.....	207
34. La porte du générique d'ouverture.....	209
35. Une peinture par Sohrab Sepehri .....	214
36. Ahmad parmi les arbres.....	214

## PRÉLUDE

C'était en 2015, je crois, certainement un jour d'automne où la douceur apaisante du soleil accompagnée d'une légère brise fraîche me procurait toute la joie de vivre. Comme à notre habitude chaque semaine, j'avais rendez-vous avec des amis pour visiter un musée ou un lieu historique. Téhéran, remplie de beaux jardins, de palais et de maisons historiques, nous offrait à chaque fois un nouvel endroit où sortir. Ce jour d'automne, mes amis et moi nous sommes retrouvés au jardin de l'Association des Calligraphes Iraniens, qui en comparaison avec les magnifiques palais de Niavaran, Saadabad ou Golestan, ne m'est apparu que comme un simple bâtiment en brique. Ce qui m'a intéressée, cependant, était le centre d'art à l'intérieur de ce bâtiment, et surtout la statue qui se trouvait juste devant : une immense sculpture/statue en fer (figure 1), en forme de calligraphie du mot « هیتچ » (lisez :heetch) qui signifie « rien » en persan.<sup>1</sup>

Située au cœur d'un jardin verdoyant, entre les murs de briques anciennes et deux bassins d'eau calmes et symétriques, la statue en fer qui se dressait devant moi semblait détonner. Son allure moderne et industrielle contrastait avec l'atmosphère paisible et empreinte d'histoire qui régnait dans cet endroit. À première vue, elle apparaissait comme une touche étrangère, un élément perturbateur qui brisait l'harmonie du lieu.

---

<sup>1</sup> Cette statue est par un célèbre artiste iranien, Parviz Tanavoli (né en 1937). Il est connu comme l'un des fondateurs du mouvement Saqqakhaneh, qui a émergé dans les années 1960 en Iran et qui cherche à intégrer l'art contemporain occidental avec des éléments de la culture et de l'artisanat iraniens traditionnels. Veuillez cliquer sur ce [lien](#) pour une vue Satellite Google de cette statue en Iran.



*Figure 1. La statue Heetch dans le jardin de l'Association des Calligraphes Iraniens.*

Dans le contexte où je lisais *L'Étranger* de Camus à la faculté, quand je prenais des cours du théâtre français du 20<sup>ème</sup> siècle et les discours sur l'absurde étaient encore frais dans ma mémoire, devant cette statue monumentale, je me sentais confrontée à l'immensité du vide. Ce heetch pour moi, était l'absurde incarné ; plus je le regardais, plus je voyais ce rien prendre vie devant moi. Avec ses deux yeux,<sup>2</sup> ses courbes féminines, cette statue me semblait prendre une signification profonde et symbolique. Son corps en fer tout à fait moderne, courbé dans une forme traditionnelle de calligraphie iranienne, semblait pour moi comme une représentation de l'absurde mais avec une touche iranienne, réapproprié et localisé.

---

<sup>2</sup> La lettre « he » en persan est appelé « he do cheshm » qui se traduit comme « he aux deux yeux ».

# CHAPITRE I

## INTRODUCTION

Bien que le concept moderne de l'absurde soit né du mouvement existentialiste européen et ait été largement développé au 20ème siècle, le concept de « heetch » existe dans la poésie persane depuis au moins le 13ème siècle, chez des poètes comme Rumi (1207-1273)<sup>3</sup> et continue d'exister sous différentes formes artistiques en Iran d'aujourd'hui. Dans les années 1960, Parviz Tanavoli, fraîchement diplômé d'une académie d'art en Italie, s'inspirant de la poésie et de la calligraphie persanes classiques, lance sa série emblématique « Heetch » et réintroduit le *rien* comme le symbole de l'art moderne iranien.

La présente thèse examine le concept de l'absurde et étudie l'influence du Théâtre de l'Absurde français sur le théâtre et le cinéma iranien entre les années 1960 et 1990. Il faut clarifier qu'en persan, il n'y a pas d'équivalent précis pour le concept de l'absurde ; le Théâtre de l'Absurde par exemple est appelé « تناتر پوچی » qui remplace le mot absurde par le mot « poutch » qui veut dire « vide » ou « creux ». Les mots *poutch* ou *heetch* sont également utilisés pour décrire le nihilisme, ce qui peut créer une confusion pour les lecteurs iraniens en ce qui concerne la distinction entre le nihilisme et l'absurde. « Nous verrons que dans son usage actuel, dans un

---

<sup>3</sup> L'utilisation du concept de rien dans le mysticisme est complexe et à de multiples facettes. Considéré comme l'un des plus grands mystiques et poètes islamiques, Rumi a souvent écrit sur le concept de rien. Dans certains poèmes de Rumi, le rien fait référence à l'état d'être libre de son identité individuelle, ce qui permet de ressentir un sens de l'unité avec le divin. Dans d'autres cas, le rien est employé pour décrire la réalité ultime de l'univers, qui est au-delà de la compréhension humaine. Pour une étude sur les différents sens de rien chez Rumi, voir : Mehdi Tadayan, "Non-Being and its Meanings in Molana's Mathnavi and Sonnets". *Researches on Mystical Literature*, vol. 6, no. 222, Sept. 2012, pp. 25–64. Voir aussi: Elham Rastad, et al, "A Comparative Study of Nothingness in Rumi's View in Masnavi and Buddhist Texts, Prajñāpāramitā and Mūlamadhyamakakārikā." *Comparative Literature Research*, vol. 8, no. 4, Jan. 2021, pp. 1–21.

grand pays d'Asie, l'Iran, il est parfois traduit par le terme signifiant l'absurde »,<sup>4</sup> écrit Jean Pierre Faye dans le prologue de *L'Histoire cachée du nihilisme* (2008). Le terme nihilisme, peut être associé à une forme de négation totale de toute valeur ou signification de l'existence. Dans son livre *The Specter of the Absurd : Sources and Criticism of Modern Nihilism*, Donald Crosby distingue en fait cinq formes différentes de nihilisme :

*Political nihilism* negates the political structures within which life is currently lived, as well as the social and cultural outlooks that inform these structures. It has little or no vision of constructive alternatives of how to achieve them. *Moral nihilism* denies the sense of moral obligation, the objectivity of moral principles, or the moral viewpoint. *Epistemological nihilism* denies that there can be anything like truths or meanings not strictly confined within, or wholly relative to, a single individual group, or conceptual scheme. *Cosmic nihilism* disavows intelligibility or value in nature, seeing it as indifferent or hostile to fundamental human concerns. *Existential nihilism* negates the meaning of life.<sup>5</sup>

Dans chacune de ces définitions, le nihilisme est basé sur le rejet, sur la négation totale, sur l'abolition et le non-être des valeurs et du sens. Alors que l'absurde, tel que décrit par Albert Camus, ne nie pas l'existence de sens, mais est plutôt un sentiment qui est né « de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde ». <sup>6</sup> Contrairement au nihilisme qui fonctionne par un rejet radical, l'absurde se fonde sur l'acceptation de cette situation paradoxale de l'existence humaine : l'acceptation d'une soif de compréhension qui ne sera jamais étanchée. Dans ce sens, à l'origine de la philosophie de l'absurde, il n'est pas vraiment la question de ce qui est ou ce qui n'est pas, mais la question d'une prise de conscience, d'un nouveau regard sur l'existence humaine dans le monde.

---

<sup>4</sup> Jean Pierre Faye, et Michèle Cohen-Halimi, *L'histoire Cachée Du Nihilisme: Jacobi, Dostoïevski, Heidegger, Nietzsche*. La Fabrique éditions, 2008, p. 7.

<sup>5</sup> Donald Crosby, *Sources and Criticism of Modern Nihilism*, State University of New York Press, 1988, p 35.

<sup>6</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde*, Gallimard, 1942, p 45.

Après avoir examiné ces définitions, il semble nécessaire de réévaluer les équivalents persans de ces mots. En effet, le terme *poutch*, l'équivalent de *creux*, met l'accent sur une absence, un vide qui doit être comblé, et ne réussit pas à traduire le nihilisme dans son ensemble. Nihilisme, qui vient de la racine latine *nihil* également présente dans le verbe *annihiler*, pourrait être mieux traduit en persan par une variante du mot "عدم" (prononcé "adam") qui signifie le néant ou le non-être, et dont le verbe est également utilisé pour exprimer l'idée d'anéantissement ou d'annihilation. Enfin, le mot *heetch* pourrait être un meilleur représentant du concept de l'absurde et tous ses paradoxes, car comme le dit Tanavoli : "The word heech alone, it's not that heech is just 'nothing', it's a lot of things, as far as its meaning is concerned and as far as its shape is concerned".<sup>7</sup>

La France et l'Iran ont une longue histoire d'échanges culturels, politiques, ainsi que langagiers. Les études supérieures des Persans en France et en Belgique, les traductions, l'importation de lois juridiques et administratives françaises, ainsi que l'enseignement du français dans les écoles et collèges iraniens sont autant d'exemples d'échanges qui ont contribué à l'entrée de la langue et la littérature française dans la langue et la culture persane contemporaine.<sup>8</sup> La France a également joué un rôle important dans le développement du théâtre iranien, en particulier en matière de style, de technique et de formation des acteurs. Cette influence est surtout remarquable dans les œuvres produites en Iran dans les années 1960-1970. Alors que le concept de l'absurde est fortement contre la tradition islamique iranienne et que le Théâtre de

---

<sup>7</sup> Saeed Kamali Dehghan, "Parviz Tanavoli: Iranian Artist Who Made Something Out of Nothing." *The Guardian*, 31 Oct. 2022, [www.theguardian.com/world/2016/jan/01/parviz-tanavoli-iranian-artist-made-something-nothing](http://www.theguardian.com/world/2016/jan/01/parviz-tanavoli-iranian-artist-made-something-nothing).

<sup>8</sup> Pour des exemples des emprunts langagiers, voir : Khadidjeh Naderi Beni, "L'influence du Français sur la Langue Persane - *La Revue de Téhéran*, Iran. [www.teheran.ir/spip.php?article1708#gsc.tab=0](http://www.teheran.ir/spip.php?article1708#gsc.tab=0). Et pour une analyse des relations culturelles et politiques de l'Iran et de la France, voir la première partie de la thèse de Tahereh Shamsi Bidrouni, *L'Evolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises (1900-1935)*. Université de Lorraine, 2012, pp. 11-71.

l'Absurde n'est pas reconnu comme un propre mouvement théâtral en Iran, à cause de l'autoritarisme et de la censure, les dramaturges persans ont recouru à des expérimentations avant-gardistes pour critiquer la condition d'homme iranien et se sont beaucoup rapprochés du Théâtre de l'Absurde occidental.

Les années 1960 en Iran ont été une période de transformation et de modernisation rapide. À la suite de la révolution constitutionnelle de 1905-1911, l'Iran avait adopté un système constitutionnel et avait commencé à moderniser son infrastructure et son économie. Cependant, les années 1960 ont vu une accélération de ces changements. Ali Mirsepassi catégorise la rencontre des Iraniens avec la modernité en trois phases : « (1) un uncritical embrace of modernity as a Western model designed to totally replace Iranian culture ; (2) a shift to a leftist paradigm of modernity critiquing imperialism and capitalism ; and (3) the turn towards Islamic discourse of authenticity».<sup>9</sup> Les projets de modernisation menés par Mohammad Reza Shah Pahlavi (règne :1941-1979), qui étaient destinés à moderniser le pays et le rendre plus développé, ont en réalité conduit à une opposition populaire accrue et à un changement radical dans la manière dont la modernité était comprise en Iran. Par la modernisation, l'État a également consolidé son pouvoir de manière autoritaire, ce qui a provoqué des bouleversements sociaux majeurs et tout cela a contribué à remettre en question et à réinterpréter la signification de la modernisation et de la modernité en Iran.

Pendant la période de modernisation, la littérature moderne en Iran a connu un essor notable, ayant commencé vers la deuxième moitié du 19ème siècle sous l'époque Qadjar (1789-1925). Cependant, entre les deux révolutions, le conflit entre l'ancien et le nouveau s'est

---

<sup>9</sup> Ali Mirsepassi, *Intellectual discourses and the Politics of Modernization: Negotiating Modernity in Iran*. Cambridge University Press, 2000, p 13.

intensifié. Dans le passé, la poésie était limitée par des contraintes métriques, mais les poètes ont finalement réussi à briser ces chaînes en créant une poésie nouvelle, appelée Sher-e Nimaai (poésie de Nima).<sup>10</sup> En parallèle, la prose, qui était plus en phase avec l'état d'esprit des gens, est devenue une autre forme d'expression importante de la vie culturelle des gens, notamment dans les domaines du journalisme, de la littérature narrative, et du théâtre.<sup>11</sup> Pendant la période Pahlavi et sous le règne de Mohammad Reza Shah, le théâtre a pris une dimension plus engagée sur le plan socio-politique. Les étudiants iraniens qui avaient étudié le théâtre et le cinéma dans les universités et les grandes écoles européennes sont retournés dans leur pays natal et ont commencé à traduire des pièces de théâtre européennes de différentes langues étrangères en persan.<sup>12</sup> « Et la création théâtrale atteignit, entre 1946 et 1953, son point culminant, avec un théâtre populaire, engagé, politique. Après 1954, une nouvelle vague de théâtre, intellectuel et philosophique, arriva. Furent alors traduits Sartre, Camus, Ibsen, Pagnol, Genet, Giraudoux, Anouilh, Arrabal, mais aussi et surtout Ionesco et Beckett ».<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Nima Youshij (1896-1960) est le fondateur de la poésie moderne en Iran.

<sup>11</sup> Yaqub Azhand, *Adabiyat-e Modern-e Iran Dar Faşeleh-e Do Enqelab (La Littérature moderne de l'Iran entre deux révolutions)*. Tehran, Mowla, 2018, p 11.

<sup>12</sup> Alors que le théâtre iranien possède différents genres traditionnels qui remontent à l'Antiquité, la dramaturgie en Iran ne commence que par la traduction au 19<sup>ème</sup> siècle. Mahdavi Zadeh explique qu'« en 1886, sous le règne de Nassereddin Shâh Ghâdjâr (1831-1896), une première salle de théâtre iranienne à l'europpéenne destinée à la famille royale a été construite à l'École Polytechnique de Téhéran (Dâr Ol- Fonûn). Vu l'importance qu'accordait cette école à l'enseignement de la langue et de la littérature françaises, de nombreux traducteurs imprégnés de la richesse et de la délicatesse de cette langue ont été formés. En premier lieu, des adaptations des pièces de Molière, telles *Le Misanthrope*, ou *Le Médecin malgré lui*, furent connues par le public. La traduction du *Misanthrope* de Molière y a été mise en scène en 1889 » (8). Pour une discussion des échanges culturels et théâtraux entre Iran et France, voir : Mojgan Mahdavi Zadeh, « La mise en scène des pièces de théâtre européennes par Ali Raffi en Iran et Circulation des savoirs entre la France et l'Iran », *Alternative Francophone* vol.2.5, 2020, pp. 6-20. Pour une histoire complète du théâtre persan de l'Antiquité au 20<sup>ème</sup> siècle, voir (en persan) : Bahram Beizaei, *Namayesh dar Iran (Théâtre en Iran)*. Kavian, 1965. Pour un aperçu général en français, consulter : Haniyeh Shafikhâh, « Historique du Théâtre Iranien Traditionnel et D'inspiration Européenne, de la Fin du XIXe Siècle au Milieu du XXe Siècle - *La Revue De Téhéran*, Iran. [www.teheran.ir/spip.php?article2193#gsc.tab=0](http://www.teheran.ir/spip.php?article2193#gsc.tab=0)

<sup>13</sup> Ahmad Kamyabi Mask, "Beckett en Iran". *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 17, Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett: Colloque de Cerisy (2006), p 420.

Ionesco et Beckett sont deux dramaturges majeurs du Théâtre de l'Absurde, une forme d'écriture théâtrale qui a émergé en réaction aux bouleversements de la Deuxième Guerre mondiale. Les années 1950 et 1960 en France ont été marquées par la remise en question des mœurs et des valeurs, à la suite des traumatismes de la guerre. Dans un monde dépourvu de sens et de repères, où Dieu est absent, l'homme se retrouve confronté à sa propre finitude et à son incapacité à comprendre le monde qui l'entoure. Le concept de l'absurde qui avait déjà fait jour dans le domaine philosophique, notamment avec Albert Camus, se manifeste dans les pièces du Théâtre de l'Absurde. L'absurde est un concept philosophique qui met en évidence le manque de sens et l'incompréhension de l'homme face au monde. Dans le Théâtre de l'Absurde, cette incompréhension est souvent exprimée à travers le langage, qui en tant que moyen de communication, ne parvient plus à transmettre de messages. Ainsi, le Théâtre de l'Absurde, repose fortement sur le langage, qui est souvent détruit ou utilisé de manière répétitive pour souligner le caractère absurde de la condition humaine, ainsi que l'isolement et la solitude des personnages. Cependant, même dans les moments de silence, les limites de la mise en scène et l'artificialité de l'environnement théâtral peuvent renforcer le sentiment d'incompréhension et de détachement qui est inhérent au Théâtre de l'Absurde. Comme l'explique Esslin : “the Theatre of the Absurd shows the world as an incomprehensible place. The spectators see the happenings on the stage entirely from the outside, without ever understanding the full meaning of these strange patterns of events, as newly arrived visitors might watch life in a country of which they have not yet mastered the language”.<sup>14</sup> Les spectateurs du Théâtre de l'Absurde sont placés dans une position d'observateurs extérieurs, comme s'ils regardaient un monde étranger et inconnu, sans jamais comprendre pleinement ce qui se passe. Alors que les pièces du Théâtre de l'Absurde,

---

<sup>14</sup> Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*. New York: Penguin Books. 3rd ed. 1980, p 5.

avec leur utilisation délibérée du langage non conventionnel, des dialogues déconnectés et des situations absurdes, peuvent initialement sembler échapper à toute signification ou à tout engagement politique ou social, le deuxième chapitre de ma recherche explore comment cette destruction du langage et cette incompréhension peuvent en réalité pousser le spectateur à s'engager activement dans le processus de compréhension et d'interprétation de ces pièces.

Le chapitre, « Sur la tyrannie et la démocratie : l'absurde en France », pose les bases théoriques pour l'analyse ultérieure des pièces du Théâtre de l'Absurde et met en évidence l'importance de la philosophie nihiliste de Nietzsche dans la compréhension de la pensée absurde de Camus. Ce chapitre aborde la question de la tyrannie et de la démocratie dans deux œuvres dramatiques de Camus, *Caligula* (1938-1944) et *Les Justes* (1949), et montre comment ces pièces appréhendent les réalités des démocraties occidentales. Le Théâtre de l'Absurde nous permet de comprendre les forces tyranniques et de réévaluer la démocratie en tant qu'une forme de tyrannie paradoxale et récente. Par une étude des pièces de Ionesco et de Beckett, ce chapitre démontre aussi que l'absurde va au-delà d'un désespoir existentiel ; c'est un modèle de résistance qui rejette les concepts idéalisés tels que la vérité et la justice et défie toute tentative d'institutionnalisation par une définition autoritaire.

Dans une démarche comparative, le chapitre suivant, « De l'Absurde à l'engagement : l'absurde en Iran dans les années 1960-1970 », interprète le concept moderniste de l'absurde à travers trois pièces iraniennes de Gholam Hossein Saedi (1936-1985), ainsi que *Rhinocéros* (1959) et *Les Chaises* (1952) d'Eugène Ionesco. Ce chapitre interroge l'avènement et la transfiguration du Théâtre de l'Absurde dans l'Iran prérévolutionnaire préoccupé par les conflits

de la modernité.<sup>15</sup> L'enjeu principal de ce troisième chapitre est l'analyse de l'absurde dans le contexte de l'Iran sous le régime autoritaire de Pahlavi. Je démontre comment le Théâtre de l'Absurde iranien réapproprie et tourne ce concept moderne contre la modernité et la modernisation imposées par la dictature.

Un grand nombre d'études ont été menées sur la modernité et le théâtre moderne en Iran, notamment sur l'influence du théâtre français, ainsi que sur le théâtre de Gholam Hossein Saedi comme l'un des plus importants romanciers et dramaturges contemporains et l'un des précurseurs du théâtre moderne. La thèse de doctorat de Maryam Shariati par exemple, intitulée *Staging Iranian Modernity: Authors in Search of New Forms*, fait une étude de trois importants dramaturges iraniens du 20ème siècle, y compris Saedi, dont les œuvres révèlent des exemples de rencontre créative avec la dramaturgie occidentale moderne.<sup>16</sup> Une autre œuvre, *The Evolution of Traditional Theatre and the Development of Modern Theatre in Iran*, décrit et analyse l'évolution du théâtre traditionnel en Iran et son développement vers le théâtre occidental et moderne, jusqu'à la Révolution de 1979, avec une analyse de l'impact de la culture occidentale

---

<sup>15</sup> La modernité, d'après Marshal Berman, est un état d'esprit qui se définit par une volonté de s'adapter au changement, d'explorer de nouvelles opportunités, de rechercher l'indépendance et l'autonomie, et d'aspirer à un progrès continu. Pour atteindre ces objectifs, la modernité remet souvent en question les normes et les traditions établies, encourageant ainsi l'innovation et le renouveau social : « There is a mode of vital experience—experience of space and time, of the self and others, of life's possibilities and perils—that is shared by men and women all over the world today. I will call this body of experience "modernity." To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world—and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are » (15). Berman continue en expliquant que « The maelstrom of modern life has been fed from many sources: great discoveries in the physical sciences, changing our images of the universe and our place in it; [...] In the twentieth century, the social processes that bring this maelstrom into being, and keep it in a state of perpetual becoming, have come to be called "modernization" » (16). Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York, Penguin, 1988.

<sup>16</sup> Les pièces de Gholamhossein Saedi, Akbar Radi et Bahram Beyzaie sont respectivement comparées aux œuvres de Henrik Ibsen, Anton Chekhov et Luigi Pirandello afin de détailler leurs affinités et les divergences. L'auteur fait aussi une analyse des études et des documents historiques qui ont façonné les vues des dramaturges sur la modernité. Maryam Shariati, *Staging Iranian Modernity: Authors in Search of New Forms*. The University of Texas at Austin, May 2016.

sur cette évolution dans le chapitre VI.<sup>17</sup> Ahmad Kamyabi Mask a publié plusieurs livres et articles sur les pièces de Beckett et Ionesco et leur réception en Iran.<sup>18</sup> Les auteurs de « The Structural and Conceptual Aspects of Theatre of the Absurd in Bahman Forsi's Drama »,<sup>19</sup> mettant l'accent sur les aspects structurels du Théâtre de l'Absurde en tant que forme moderne de développement dramatique, étudient des principes du Théâtre de l'Absurde dans les pièces des années 1960 du dramaturge iranien Bahman Forsi (né 1934) qui est peut-être l'un des rares dramaturges iraniens connus pour être absurdiste. Inspiré par le Théâtre de l'Absurde européen, Forsi crée des pièces dans lesquelles « Characters, language, plot and structure in his plays distance them from realistic ones, bringing them closer to the Absurd Theatre. No especial event takes place in his works; they lack a specific beginning or end; the narrative is non-linear; the plot appearing gradually is circular: the ending of the play is its beginning ». <sup>20</sup> La raison pour laquelle j'ai choisi le théâtre de Saedi au lieu de Forsi est que les œuvres de Forsi sont déjà beaucoup comparées aux pièces du Théâtre de l'Absurde ; alors que le théâtre de Saedi n'est pas aussi étudié que ses romans et ses nouvelles et que sa contribution au Théâtre de l'Absurde est négligée. A ma connaissance, seuls deux ou trois articles examinent ses pièces du point de vue de

---

<sup>17</sup> Iraj Emami, *The Evolution of Traditional Theatre and the Development of Modern Theatre in Iran*. University of Edinburgh, 1987.

<sup>18</sup> Dans *Beckett en Iran*, Kamyabi analyse la réception curieuse de *En Attendant Godot* (1953), qui a été traduit 9 fois en Iran depuis 1966.

<sup>19</sup> Saeid Rameshki, et al. "The Structural and Conceptual Aspects of Theatre of the Absurd in Bahman Farsi's Drama". *Research in Contemporary World Literature*, Volume:20 Issue: 2, 2016. pp. 231-243.

<sup>20</sup> Mohammad Exir, and Alireza Anoushirvani, "Bahman Forsi's The Vase and The Asylum and Harold Pinter's Absurdism". *International Journal of Innovation, Creativity and Change*. Volume 14, Issue 5, 2020, p. 143.

l'absurde sans vraiment étudier le contexte iranien et la réappropriation du concept de l'absurde en Iran.<sup>21</sup>

Le théâtre de Saedi aborde les sujets de la vie quotidienne des gens ordinaires et marginalisés, malgré les contraintes de la censure et des limitations imposées par la dictature. Cependant, ces pièces sont généralement accessibles à un public cultivé et éduqué, laissant ainsi un écart entre le modernisme des sujets traités et le public auquel elles sont destinées, notamment les populations rurales qui ont peu d'accès aux salles de théâtre. C'est pourquoi le cinéma a progressivement pris le dessus sur le théâtre en tant que moyen privilégié pour atteindre un public plus large. Le quatrième et dernier chapitre met en évidence la façon dont le concept de l'absurde s'est métamorphosé et a trouvé un nouveau terrain d'expression à travers le cinéma. Le lien entre le théâtre de l'absurde en Iran et le cinéma iranien est étroitement lié à un contexte historique tumultueux. Après la Révolution de 1979, de nombreux artistes ont été contraints de quitter le pays en raison du changement politique radical et de la répression culturelle qui a suivi. Cette période a été marquée par une révolution culturelle, où le gouvernement iranien a tenté de purifier la vie artistique de l'influence occidentale. De nombreux artistes ont donc choisi soit de fuir le pays, soit d'explorer de nouveaux genres artistiques qui seraient en accord avec les valeurs et les restrictions imposées par le régime. Pendant près d'une décennie, l'expression artistique a été largement réduite au silence.

Cependant, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, le cinéma iranien a commencé à émerger avec force, produisant des œuvres remarquables de cinéastes tels que Dariush Mehrjui (1939), Behram Beizaei (1938) et Abbas Kiarostami (1940-2016). Ces cinéastes

---

<sup>21</sup> Voir, à titre d'exemple, cet article qui analyse les éléments du Théâtre de l'Absurde dans une pièce par Saedi : Farideh Alavi et Neda Mozaffari. « Les Matraqueurs du Varazil de Gholam Hossein Saedi et le « théâtre de l'absurde » ». *Recherches en Langue et Littérature Françaises* Revue de la Faculté des Lettres, Année 10, N 18.

ont exploré des thèmes profonds et universels en utilisant des techniques cinématographiques innovantes, tout en restant fidèles à l'héritage culturel et poétique de l'Iran. Le théâtre de l'absurde, avec sa capacité à remettre en question les normes établies et à explorer l'absurdité de la condition humaine, a offert une plate-forme artistique adaptée à la fois à la période de censure et aux aspirations des cinéastes iraniens à créer des œuvres significatives. Ces cinéastes qui avaient déjà fait leur preuve dans le domaine du théâtre ou de la poésie, ont trouvé un nouveau terrain d'expression dans le cinéma. Leurs films ont ainsi capturé l'essence de l'absurdité de la condition humaine, offrant des réflexions profondes sur la société et la culture iraniennes tout en poussant les limites artistiques. Cette transition réussie du théâtre et de la poésie à la réalisation cinématographique a contribué à enrichir le paysage artistique iranien et à établir une nouvelle voie pour les cinéastes explorant l'absurde dans leurs œuvres.

Ainsi, le cinéma iranien a pu puiser dans l'héritage de la poésie et de l'absurde pour développer un langage cinématographique unique et expressif. Les films produits ont souvent utilisé des métaphores visuelles et une narration non linéaire pour représenter l'absurdité de la vie et les défis auxquels les individus sont confrontés dans un contexte sociopolitique complexe. Ce mariage entre le théâtre de l'absurde, la poésie et le cinéma a permis aux cinéastes iraniens de créer des œuvres profondes et réfléchies qui ont captivé le public international et ont reçu une reconnaissance internationale. Dans un monde absurde où les mots perdent leur sens, le cinéma permet de communiquer avec les spectateurs à travers les images et les regards. Le cinéma permet également de transcender les barrières linguistiques et culturelles, offrant une forme de communication universelle qui peut être comprise par des spectateurs de toutes les origines. Ainsi, le cinéma qui se base sur l'art du regard, offre une alternative intéressante au Théâtre de

l'Absurde en permettant de briser la dépendance envers la parole et en offrant une nouvelle forme d'expression visuelle pour explorer la condition humaine dans un monde absurde.

L'Iran possède une culture cinématographique riche et productive, mais peu de gens en dehors du pays connaissent les réalisateurs innovants et socialement engagés qui étaient actifs avant la Révolution islamique de 1979. Cette période, connue sous le nom de Nouvelle Vague iranienne ou Cinéma différent, est apparue dans les années 1960 et est devenue un mouvement cinématographique artistique à part entière dans la décennie suivante. Les jeunes cinéastes iraniens ont remis en question la domination des mélodrames locaux de chansons et de danse (connus sous le nom de *Filmfarsi*) et des importations d'Hollywood, et ont défendu les idéaux du cinéma en tant qu'art et cinéma d'auteur. La Nouvelle Vague française et le Néoréalisme italien ont servi de source d'inspiration et de modèle pour l'industrie et la culture cinématographiques en Iran, mais le cinéma iranien a su développer son propre langage artistique distinctif. Ce langage artistique a été influencé par les événements historiques, l'héritage culturel et littéraire, ainsi que par les préoccupations sociales et économiques du pays. Les cinéastes iraniens ont su s'approprier les éléments techniques et narratifs de ces mouvements cinématographiques étrangers, tout en y ajoutant leur propre sensibilité culturelle et leur propre expérience de vie.

Dès la révolution constitutionnelle jusqu'à aujourd'hui, de vifs débats ont porté sur les éléments clés de l'identité nationale iranienne, examinant la dialectique entre l'Iran en tant que patrie et le persan en tant que langue et culture dominantes, entre la modernité, qu'elle soit occidentale ou autre, et l'islam chiite. Aujourd'hui, il est largement perçu comme impératif de négocier un équilibre acceptable pour le nouveau millénaire. Un mouvement fort, massivement soutenu par les jeunes et les femmes en Iran, s'est formé pour rejeter la politique traditionnelle de monopolisation du pouvoir en faveur de la démocratie, de la transparence et du pluralisme

politique, religieux et ethnique.<sup>22</sup> Dans les années avant et après la révolution islamique, le cinéma de la Nouvelle Vague, préoccupé par la nature de la culture et de l'identité iraniennes, est devenu une arène majeure de ces discussions et débats.

Le quatrième chapitre examine donc l'évolution de l'absurde dans le cinéma iranien de la Nouvelle Vague et son rôle dans la compréhension des conflits de l'identité iranienne. Trois films sont étudiés : *La Vache* (1969) de Dariush Mehrjui (scénario de Gholam Hossein Saedi), *Bashu, le petit étranger* (1986) de Bahram Beizaei et *Où est la maison de mon ami* (1987) d'Abbas Kiarostami. Le cinéma iranien de la Nouvelle Vague exprime la conscience de l'aléatoire et de l'incertitude à travers l'intrigue, les personnages et la narration, et prône un lyrisme humanitaire qui s'exprime à travers l'image plutôt que le texte. En s'appuyant sur les traditions existantes tout en se distinguant par sa propre identité, ce cinéma iranien puise dans les techniques modernes du Néoréalisme italien et de la Nouvelle Vague française, tout en faisant un retour à la tradition en mettant en images poésie et la mythologie persane. Ces films ont cherché à explorer la société iranienne et plus largement la condition humaine. L'absurdité de la vie est mise en scène pour mettre en évidence les contradictions et les incohérences de la société et pour interroger les normes sociales et les valeurs culturelles. En révélant les paradoxes et les tensions de la vie en Iran, les films ont permis de mieux comprendre les différentes facettes de l'identité iranienne et ont aidé à construire une image plus complexe et nuancée de la culture iranienne. À la différence du concept occidental de l'absurde, souvent associé au nihilisme et à l'idée de mort, le cinéma de la Nouvelle Vague iranienne récupère cette notion comme le contexte de la célébration de la beauté et de la vie. Ainsi, l'absurde met paradoxalement en lumière la poétique du quotidien, permettant une réflexion profonde sur l'identité iranienne.

---

<sup>22</sup> Richard Tapper, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. I.B. Tauris, 2002, p 20.

À mon sens, il n'existe pas d'art dépourvu d'engagement. Même le Théâtre de l'Absurde, qui peut sembler apolitique, a un impact social. Le désintéressement peut être considéré comme un moment de résistance et une forme d'engagement qui peuvent servir de fondements à une action concrète. Bien que l'engagement latent de l'art ne dicte pas nécessairement une action spécifique à entreprendre, il contribue toutefois à éveiller les consciences et à définir les bases de toute action.

## CHAPITRE II

### SUR LA TYRANNIE ET LA DÉMOCRATIE : L'ABSURDE EN FRANCE

« ‘Ce qui importe, dit Nietzsche, ce n'est pas la vie éternelle, c'est l'éternelle vivacité.’ Tout le drame est en effet dans ce choix. »

\_Albert Camus, *Mythe de Sisyphe*

#### **Introduction :**

Ce chapitre s'attache à approfondir la compréhension du concept de l'absurde et de ses implications socio-politiques. Pour ce faire, j'entreprends tout d'abord une analyse des idées philosophiques de Nietzsche et de la philosophie de Camus, afin de mieux saisir le moment où émerge le concept d'absurde dans le théâtre. La juxtaposition de ces deux pensées philosophiques offre des perspectives complémentaires sur la révolte et l'engagement socio-politique. Tandis que Camus met en avant la révolte comme une affirmation de la liberté et de la dignité humaine, Nietzsche voit en elle une expression de la volonté de puissance de l'individu, remettant en question les normes et les valeurs de la société. Cette confrontation philosophique nous permet de mieux comprendre non seulement la notion de l'absurde, mais également ceux de la liberté, la justice et l'égalité comme des concepts non-absolus.

Je poursuis cette exploration en étudiant l'application des pensées philosophiques de Camus dans ses pièces *Caligula* et *les Justes*, afin de démontrer que son théâtre est avant tout un théâtre d'idées. L'homme absurde, une fois qu'il prend conscience qu'il n'y a pas de valeurs intrinsèques dans le monde, se retrouve affranchi de toute contrainte morale. Toutefois, à travers l'étude de *Caligula* (1944), on constate que chez le tyran, lorsque le sentiment de l'absurde est accompagné du pouvoir politique, la révolte conduit rapidement à la destruction et au meurtre.

Une première tension se manifeste : considéré dans le contexte socio-politique, comment l'homme révolté peut-il se restreindre dans l'état d'absurde ? L'analyse de la pièce *Les Justes* (1949) semble nous présenter une réponse à cette question. Pour Camus, la révolte authentique, tout en remettant en question les valeurs préétablies de la société, est en réalité créatrice de valeur. L'homme révolté est celui qui agit avec modération et qui accorde une importance primordiale à la vie humaine. Ainsi, il est clair que la liberté n'est pas un concept absolu et ne peut pas être réalisée pleinement chez l'homme absurde. L'homme révolté doit apprendre à se restreindre dans sa quête de liberté au nom d'une valeur plus essentielle, celle de la solidarité.

En analysant ensuite les pièces de Ionesco et de Beckett, considérés par Esslin comme les auteurs les plus représentatifs du Théâtre de l'Absurde, j'ai constaté que leur théâtre était engagé, bien que dans un sens différent de celui de Camus. Alors que Camus utilise le théâtre pour présenter ses idées philosophiques, le Théâtre de l'Absurde chez Ionesco et Beckett rejette toute forme d'engagement socio-politique. Pourtant, l'analyse de la pièce *Rhinocéros* (1959) de Ionesco révèle en réalité que l'auteur s'oppose à la conformité et à toute forme d'idéologie qui empêche l'épanouissement individuel. Dans la dernière partie de ce chapitre, à travers l'analyse de la pièce *En attendant Godot* (1952) de Beckett, je soutiens que le Théâtre de l'Absurde, par sa déconstruction langagière, offre à l'audience une expérience participative dans le processus créatif et interprétatif. Ainsi, ce genre théâtral engendre une forme d'engagement qui peut servir de modèle idéal pour un système politique où l'individu est libre de choisir entre la liberté individuelle et la solidarité.

## La mort de Dieu, la naissance de l'Absurde : L'Influence de Nietzsche sur Camus

Presque un millénaire avant J.-C., quelque part dans le nord-est de l'Iran, Zoroastre, à l'âge de 30 ans, rencontre la divinité suprême Ahura Mazda (le seigneur sage) qui lui insuffle de la sagesse illimitée. Après cette visite, Zoroastre qui se trouve dans une mission sublime, s'adonne à faire un changement autour de lui en réformant le Mazdéisme et commence sa vie comme prêtre de la religion Zoroastrisme. Il prêche la venue du Royaume de Justice et invite le peuple à suivre Ahura Mazda, la divinité unique, contre son adversaire Ahriman, l'esprit démoniaque. En plus du monothéisme, au centre de sa religion, résidait la notion de dualisme éthique; le principe de Zoroastrisme est que L'Esprit Saint, le fils d'Ahura Mazda, et l'Esprit Mauvais coexistent, comme jumeaux, dans chacun des êtres vivants. Par sa liberté et sa conscience personnelle, celui qui est sage choisira de bonnes pensées, de bonnes paroles et de bonnes actions, et se détournera de l'Esprit Mauvais pour ainsi mériter le bonheur éternel.<sup>23</sup>

Au XIXème siècle, le philosophe allemand Friedrich Nietzsche, publie son poème philosophique *Ainsi parlait Zarathustra* (1883-1885). Composé de discours, de paraboles et de poésies, le livre raconte les voyages et les prédications de Zarathustra (le nom avestique de Zoroastre). Comme son homologue ancien, Zarathustra a une révélation à l'âge de 30 ans et descend de la montagne pour communiquer le message à l'humanité. Pourtant, au contraire des enseignements du prophète persan, la mission prophétique du Zarathustra de Nietzsche commence par une annonce épouvantable pour les hommes : « Dieu est mort. » Zarathustra de Nietzsche n'est en fait qu'une parodie du Zarathustra ancien; en choisissant le nom de Zarathustra pour le prophète de sa philosophie, Nietzsche rend hommage au prophète ancien

---

<sup>23</sup> William W Malandra, *An Introduction to Ancient Iranian Religion: Readings from the Avesta and the Achaemenid Inscriptions*. University of Minnesota Press, 1983, pp 35-55.

mais, à la fois, renverse ses enseignements car pour le philosophe allemand, Zarathustra est le premier à présenter la dualité cosmique et morale et il doit lui-même abolir sa propre doctrine:

I have not been asked, as I should have been asked, precisely what the name of Zarathustra means in my mouth, the mouth of the first immoralist: for what constitutes the tremendous historical uniqueness of that Persian is precisely the opposite of this. Zarathustra was the first to see in the struggle of good and evil the true wheel in the working of things — the translation of morality into the metaphysical, as force, first cause, end-in-itself... Zarathustra created this most fateful of errors, morality: consequently he must also be the first to recognize it as such... To speak truth and shoot well with bow and arrow, that is the Persian virtue... The self-overcoming of morality through truthfulness, the self-overcoming of the moralist into his opposite — into me — that is precisely what the name of Zarathustra means in my mouth. <sup>24</sup>

Le “Dieu est mort” de Zarathustra est suivie de la présentation de l’homme idéal, le *Surhomme*:

« Voici, je vous enseigne le Surhomme. Le Surhomme est le sens de la terre. Que votre volonté dise : Que le Surhomme soit le sens de la terre ». <sup>25</sup> Nietzsche développe l'idée que la race humaine est un « sur-animal » dans le sens où elle représente une étape évolutive au-delà des animaux, mais également une étape préliminaire vers le surhomme, une nouvelle forme d'humanité émancipée des croyances traditionnelles. Pour Nietzsche, la notion de surhomme ne doit pas être comprise comme un être supérieur ou divin, mais plutôt comme un individu qui transcende les limitations imposées par la morale et la religion pour devenir pleinement lui-même. Le surhomme se débarrasse des fantasmes d'une origine divine, c'est-à-dire de l'idée d'un créateur ou d'une entité supérieure qui dicterait les valeurs et les règles morales de l'humanité. Cette émancipation lui confère une indépendance métaphysique ; il est libre de créer ses propres significations et de donner un sens à son existence. Ainsi, le surhomme embrasse une perspective

---

<sup>24</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo: How One Becomes What One Is; the Antichrist: A Curse on Christianity*. Translated by Thomas Wayne, Algora Publishing, 2004, pp. 91-92.

<sup>25</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : Un livre pour tous et pour personne*, Traduction Henri Albert, Edition numérique : Pierre Hidalgo, 2012, p 21.

existentialiste, reconnaissant que l'absence d'un potentiel créateur exige de se projeter vers l'avant pour donner un sens à sa propre histoire. L'idée que « ce qu'il y a de grand dans l'homme, c'est qu'il est un pont et non une fin en soi » (*Zarathoustra* 24) souligne la vision de Nietzsche selon laquelle l'humanité est une étape intermédiaire, un pont entre les animaux et le surhomme. L'homme est appelé à dépasser sa condition actuelle pour se transformer en une nouvelle forme d'humanité, le surhomme, qui est capable de transcender les limites et de créer sa propre réalité.

Chez Nietzsche, la notion de surhomme est étroitement associée aux concepts de l'Éternel Retour et la Volonté de Puissance; le surhomme est la réalisation ultime de ces deux notions: il se dépasse dans le monde terrestre, il a du pouvoir total sur lui-même et du coup, il est la création de sa propre volonté. Ses valeurs et son caractère sont exactement tels qu'il veut; il agit selon son instinct et avec passion et pour cela il profite d'une jouissance exclusive dans la vie. Pour Nietzsche, la volonté de vie n'existe pas «Car ce qui n'est pas ne peut pas vouloir; mais comment ce qui est dans la vie pourrait-il encore désirer la vie ! Ce n'est que là où il y a de la vie qu'il y a de la volonté : pourtant ce n'est pas la volonté de vie, mais – ce que j'enseigne – la volonté de puissance » (*Zarathoustra* 172). La puissance la plus forte est dans la victoire sur soi-même et dans la reconstruction des valeurs. Pour Nietzsche, la notion de la volonté de puissance suggère aussi que le monde est dans un changement perpétuel, dans un état de devenir, de se dépasser. « Vois, nous savons ce que tu enseignes : que toutes les choses reviennent éternellement et que nous revenons nous-mêmes avec elles, que nous avons déjà été là une infinité de fois et que toutes choses ont été avec nous » (*Zarathoustra* 328). Rien peut rester fixe pour longtemps; les êtres, les idées et même la vérité sont tous susceptibles, et aussi responsables, de se surpasser. Le surhomme est le seul qui puisse accueillir l'Éternel Retour; il est le seul qui a la puissance d'assumer la responsabilité de tous les événements de sa vie et

même leur répétition. Car pour le Surhomme, sa passion et sa reconnaissance de sa propre voie dans la vie, lui offre la capacité de répéter toutes actions sans aucun regret. Caractérisé par le courage et l'indépendance, le surhomme mène sa vie d'une façon qu'il souhaite la répéter et la reproduire éternellement.

Ce n'est pas un hasard que dans son élaboration de l'absurde, Camus utilise souvent des citations de Nietzsche. En effet, Camus fait preuve d'une convergence délibérée avec les idées de Nietzsche dans sa construction de l'absurde. En puisant dans les écrits de Nietzsche, Camus trouve une inspiration philosophique qui renforce et éclaire son propre concept de l'absurde. En 1942, quand Camus écrit *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Étranger*, le nihilisme était le thème dominant en France. À la suite de la guerre mondiale, l'absence de Dieu est concrètement ressentie et tout espoir d'un paradis est perdu. L'homme se trouve seul face à son destin et son impuissance à comprendre le monde l'accable. La disparition de métaphysique, d'une divinité créatrice, lui dérobe la justification de son existence. Pour Camus, « ce divorce entre l'homme et sa vie, [...] c'est proprement le sentiment de l'absurdité » (*Sisyphe* 18). Privé d'espoir, l'homme absurde est conscient que la vie est vide de sens; que sa lutte contre la mort est futile. « Plus la vie est exaltante, » écrit Camus dans *Le Mythe de Sisyphe*, « et plus absurde est l'idée de la perdre. C'est peut-être ici le secret de cette aridité superbe qu'on respire dans l'œuvre de Nietzsche. Dans cet ordre d'idées, Nietzsche paraît être le seul artiste à avoir tiré les conséquences extrêmes d'une esthétique de l'Absurde, puisque son ultime message réside dans une lucidité stérile et conquérante et une négation obstinée de toute consolation surnaturelle »(124). Face à ce monde incompréhensible, certains décident d'en échapper : on se tue car la vie ne vaut plus la peine d'être vécue. Pourtant, assure Camus, le suicide n'est pas le résultat de l'absurde. L'absurde, explique Camus, « il s'agit de mourir irréconcilié et non pas de

plein gré. Le suicide est une méconnaissance » (*Sisyphé* 78-79). Pour Camus, la première conséquence de l'absurde est la révolte. L'homme absurde ne renonce jamais à sa vie, puisque toute son existence, son absurdité, se définissent dans son affrontement avec le monde. Pour l'homme absurde, continuer à « vivre, c'est faire vivre l'absurde, le faire vivre, c'est avant tout le regarder » (*Sisyphé* 76). L'absurde, n'est ni dans le monde, ni dans l'homme, mais dans leur confrontation perpétuelle. Ainsi, la seule vérité de l'homme absurde est le défi. L'autre conséquence de l'absurde est la liberté: « Or si l'absurde annihile toutes mes chances de liberté éternelle, il me rend et exalte au contraire ma liberté d'action » (*Sisyphé* 80). Croire au sens de la vie, aux récompenses et châtements, au mal et bien, préétablit un système de valeurs et des limites d'action; la croyance en l'absurde, au contraire, se caractérise par une indifférence envers l'avenir et une passion à épuiser pleinement tout ce qui est donné ; car « Si Dieu existe, tout dépend de lui et nous ne pouvons rien contre sa volonté. S'il n'existe pas, tout dépend de nous. Pour Kirilov comme pour Nietzsche, tuer Dieu, c'est devenir dieu soi-même - c'est réaliser dès cette terre la vie éternelle dont parle l'Évangile » (*Sisyphé* 99). L'homme absurde épuise le champ du possible, il se réjouit de la liberté d'action et d'esprit et vit passionnément jusqu'à mourir. Il remplace la qualité de l'expérience par la quantité; son objectif n'est plus vivre le mieux, mais le plus, car l'échelle de valeurs est morte en même temps que Dieu.

Suivre les œuvres de Camus de près, les traces de la philosophie de Nietzsche deviennent de plus en plus remarquables. Camus a beaucoup emprunté au philosophe allemand dans sa réflexion sur l'absurde.<sup>26</sup> Dans un sens, *l'homme absurde* de Camus est *le surhomme* de

---

<sup>26</sup> Il existe un vaste corpus d'études critiques sur l'influence de la philosophie de Nietzsche sur les concepts d'absurdité et de révolte d'Albert Camus. Voir par exemple Sean Derek Illing, « Camus and Nietzsche on politics in an age of absurdity ». *European journal of political theory*, 2017, Vol.16 (1), p.24-40. Ou le livre de Gilbert Merlio, *Sisyphé et le surhomme: les traces de Nietzsche chez Camus*, La Murette: R&N; 2022. Et cet essai qui examine la profondeur de l'identification initiale de Camus avec Nietzsche en ce qui concerne la valeur de la tragédie : Matthew Lamb, « The Rebirth of Tragedy: Camus and Nietzsche », *Philosophy Today* , 2011, Vol.55 (1), p.96-108

Nietzsche; tous les deux, à la suite de la mort de Dieu, deviennent conscients de l'arbitraire de la vie, dévalorisent le système des règles préétablies et prennent contrôle de leur existence. Ils deviennent leur propre fin et agissent au nom de leur instinct et leur passion.

Contrairement à Camus qui développe sa philosophie dans le contexte de la réflexion sur la société et les questions sociales, Nietzsche exprime la sienne dans un essai empreint d'une admiration essentiellement contemplative pour la culture classique grecque. Dans *La Naissance de la tragédie* (1872), Nietzsche avait déjà dessiné une autre caractéristique du surhomme qui semble être le point de divergence entre les deux philosophes, quand plus tard Camus écrit *L'Homme révolté* (1951). Nietzsche utilise l'exemple de la tragédie grecque pour apprécier cette caractéristique de surhomme, l'union du dionysiaque et de l'apollinien, qui est essentielle pour donner du sens à la vie. Pour Nietzsche, le principe apollinien, celui de la rationalité, de l'ordre et de la mesure, est surévalué contre son opposé, le dionysiaque, qui renvoie à ce qui est caractérisé par la passion, l'instinct, le chaos et aussi la souffrance et l'individuation. L'équilibre entre les deux visions est supposée être la qualité du génie et il apprécie surtout les arts, la musique et la littérature qui manifestent la créativité dionysiaque. La tragédie, telle que conçue chez Eschyle et Sophocle était la manifestation de cet équilibre, présentant la réalité dans sa totalité, bonne et mauvaise, et acceptant le monde tel qu'il est, sans espoir d'un avenir.

George Seffler, dans son essai "The Existential vs the Absurd: The Aesthetics of Nietzsche and Camus", explique que Nietzsche, appréciant cette équilibre dans la tragédie grecque, trouve que l'art joue un rôle essentiel dans la vie de l'homme en lui offrant un moyen de soulager ses souffrances. En permettant à l'individu de se détacher momentanément du monde réel, l'art crée une illusion euphorique qui offre un répit face à la sévérité de la vie quotidienne.

« For Nietzsche, art functions as an assuagement of man's sufferings. Art directs him for the

moment from the world create a euphoric, yet illusory, relief of its severity; temporarily, it makes him forgetful of his existential situation. Man, Nietzsche maintains, in order to endure life needs artistic illusions to veil it with a cope of beauty ». <sup>27</sup> Cette échappatoire artistique permet à l'homme d'oublier temporairement sa condition existentielle, en lui procurant un sentiment de beauté et d'esthétisme qui lui offre un réconfort émotionnel. Plus tard dans ses œuvres, Nietzsche, mettant plus d'accent sur le côté dionysiaque, affirme que c'est en acceptant et en explorant le côté dionysiaque de sa nature que le surhomme réalisera pleinement son potentiel et se surpassera, car « in a Nietzschean world, a temporary oblivion of life's present severities means a renewal of strength to endure life » (Seffler 418).

Chez Camus au contraire, il n'y a aucune échappatoire au sentiment de l'absurde et l'art pour lui « aggravates man's worldly tensions ; it does not soothe them. Absurd art makes more piercing the acute distresses of man by portraying them artistically » (Seffler 419). La qualité de l'homme absurde est en fait dans son engagement perpétuel envers la vie et dans sa reconnaissance de la tension entre les forces dionysiaques et apolliniennes. Camus, en tant que philosophe socialement et politiquement engagé, s'appuyant sur les idées esthétiques de Nietzsche, explore les conséquences du sentiment de l'absurde dans la pratique. Comment réaliser l'équilibre raison/passion, harmonie/désordre, logique/instinct sans s'appuyer sur aucune règle ? Comment réaliser sa force dionysiaque, s'affranchir des contraintes de la civilisation et de vivre une expérience intense et authentique de la vie dans un contexte socio-politique où la liberté des autres doit aussi être respectée ?

---

<sup>27</sup> George Seffler, "The Existential vs. the Absurd: The Aesthetics of Nietzsche and Camus". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* , Vol. 32, No. 3 , Spring 1974, p 419.

### ***Caligula* (1938): dieu dionysiaque, surhomme tyrannique**

*Caligula* (1938) de Camus est l'incarnation de la vision dionysiaque de Nietzsche. À la suite de la mort de sa sœur-amante Drusilla, Caligula devient complètement bouleversé et troublé par la mort et l'absurdité de la vie humaine et c'est dès lors qu'il commence à désirer plus et à élargir le champs du possible: "Caligula: Simplement, je me suis senti tout d'un coup un besoin d'impossible. (un temps) les choses telles qu'elles sont ne me semblent pas satisfaisantes. [...] ce monde tel qu'il est fait n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être mais qui ne soit pas de ce monde" (48)<sup>28</sup>. Il fait tout pour accéder à l'impossible et de faire comprendre aux autres que "Ce monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté" (60). Il commence à exercer une liberté sans limites : il tue sans aucune excuse, méprise les patriciens, viole leurs femmes, refuse l'amour, change l'ordre des choses et devient "pur dans le mal" (103).

Dans "Camus' Dionysian Hero: "Caligula" in 1938", étudiant la première version de la pièce, James Arnold argumente que l'esthétique de cette tragédie moderne de Camus est directement dérivée de Nietzsche.<sup>29</sup> L'acte I, *Désespoir de Caligula*, est une analogie mythique à la désintégration de Zagreus, tandis que l'acte II, *Jeu de Caligula*, décrit la souffrance du dieu Dionysos et son aliénation. "Characterized by an explosion of violent emotion Caligula is entering, very much against his will, the world of suffering humanity, the world of individuation, source of all Human ills" (Arnold 49). Arnold argumente que pour Camus, le Caligula de 1938 était un héros-artiste qui avait une vision esthétique pure de la vie, conforme aux descriptions de Nietzsche. "Caligula, like Nietzsche's Dionysus, is liberated from the torrents of Becoming, to

---

<sup>28</sup> Albert Camus, *Caligula*. Gallimard, 1993.

<sup>29</sup> James Arnold, "Camus' Dionysian Hero: 'Caligula' in 1938", *South Atlantic Bulletin*, Vol. 38, No. 4, Nov. 1973, pp. 45-53.

rejoint the bliss of pure undifferentiated Being in a cosmic union” (52). Alors qu’Arnold trouve cette vision tragique de l’existence inévitable, il explique que le mythe de Dionysus est symboliquement traité par Camus aussi bien que par Nietzsche. Du point de vue esthétique, il voit la première version de Caligula plus forte que les versions suivantes mais exprime que Camus renonce à la vision tragique pour améliorer la charge éthique de la pièce. Ce progrès éthique est bien évident dans la transformation du personnage de Cherea dans la version de 1944. Dans la version de 1938 Cherea fait des remarques sur la passion et la poésie chez Caligula et soutient cyniquement les patriciens :

CHEREA (se redressant, soudain sérieux) : Oui, assez de bavardages. Je veux que les choses soient claires. Si j'avais la puissance de Caligula, j'agisrais comme lui puisque j'ai sa passion. Mais sur un point, je ne suis pas d'accord avec vous. Si Caligula est dangereux, s'il vous fait la vie insupportable, ce n'est point par ses gestes obscènes, ses cruautés et ses assassinats. Mais c'est par une passion plus haute et plus mortelle.

UNE VOIX : Qu'est-ce que c'est que cette histoire?

CHEREA : Cette histoire, bel anonyme, la voici. Par Caligula et pour la première fois dans l'histoire, la pensée [la poésie] agit et le rêve rejoint l'action. Il fait ce qu'il rêve de faire. Il transforme sa philosophie en cadavres. Vous appelez ça un anarchiste. Et lui croit être un artiste. Mais dans le fond c'est la même chose. Moi (il faut bien que je parle de moi), je suis avec vous — avec la société. Non par goût. Mais parce que je n'ai pas le pouvoir et que vos hypocrisies et vos lâchetés me protègent plus sûrement que les lois les plus équitables. Tuer Caligula, c'est établir ma sécurité. (204-205)

Presque exactement au même moment, dans la version de 1944, il devient le porte-parole de la justice:

Il faut agir. Mais vous ne détruisez pas cette puissance injuste en l'abordant de front, alors qu'elle est en pleine vigueur. On peut combattre la tyrannie, il faut ruser avec la méchanceté désintéressée. Il faut la pousser dans son sens, attendre que cette logique soit devenue démente. Mais encore une fois, et je n'ai parlé ici que par honnêteté, comprenez que je ne suis avec vous que pour un temps. Je ne servirai ensuite aucun de vos intérêts, désireux seulement de retrouver la paix dans un monde à nouveau cohérent. Ce n'est pas l'ambition qui me fait agir, mais une peur raisonnable, la peur de ce lyrisme inhumain auprès de quoi ma vie n'est rien. (74)

C'est dans cette version et juste dans cette partie qu'on constate à quel point la perspective philosophique et politique de Camus s'écarte de celle de Nietzsche. La transformation de cette pièce qui se fait jour pendant les années de résistance met en question la vision idéaliste de Nietzsche et accentue la portée destructive du côté dionysiaque chez le surhomme, surtout quand c'est le pouvoir qui est en jeu.

Il faut préciser que si Nietzsche apprécie la force dionysiaque ce n'est pas pour le prêcher comme le but ultime. Compte tenu du fait que le monde apollinien est trop célébré par les philosophes, il faut exercer les principes dionysiaques pour rétablir l'équilibre. Ce n'est pas cet équilibre en soi, aussi contradictoire et ambiguë qu'il paraisse, qui est problématique mais la volonté de puissance qu'il voit comme indispensable à l'évolution de l'homme à surhomme.

Partout où j'ai trouvé quelque chose de vivant, j'ai trouvé de la volonté de puissance ; et même dans la volonté de celui qui obéit j'ai trouvé la volonté d'être maître.

Que le plus fort domine le plus faible, c'est ce que veut sa volonté qui veut être maîtresse de ce qui est plus faible encore. C'est là la seule joie dont il ne veuille pas être privé. (*Zarathustra* 170)

Ce que Camus reproche à Nietzsche est le fait de considérer le surhomme individuellement. Considéré à l'échelle de société, le désir dionysiaque, une fois uni à la puissance, n'aboutira qu'à la *méchanceté désintéressée*, à la *démence*, au *lyrisme inhumain* et à la *tyrannie*. En d'autres termes, le surhomme non seulement a le pouvoir de se réjouir d'une liberté sans limite, mais aussi la liberté de pousser les limites du pouvoir. "Tout ce qu'on peut me reprocher aujourd'hui, c'est d'avoir fait encore un petit progrès sur la voie de la puissance et de la liberté" (*Caligula* 116). Et l'inconvénient c'est que cette liberté est toujours gagnée aux dépens de quelqu'un d'autre. Si Cherea/Camus de la première version apprécie la poésie et la passion chez Caligula/Nietzsche, c'est parce qu'il le voit comme anarchiste, un artiste qui a le pouvoir de pousser l'absurde jusqu'au bout. Troublé par les tourments de la Seconde Guerre mondiale,

Camus/Cherea de la deuxième version, alors qu'il comprend toujours Caligula et apprécie sa poésie, change de perspective, présente une vision plus réaliste et met l'accent sur la conséquence de sa philosophie nihiliste qui est la tyrannie. Nietzsche n'a pas eu tort de valoriser la volonté de puissance par-dessus tout car il la voit indispensable pour surpasser, pour le progrès du genre humain. Mais Camus y trouve une nuance qui change la donne : la conscience de l'absurde aboutit à la liberté solitaire, accompagnée de la volonté de puissance individuelle; mais maintenir cette liberté parmi les autres, dans l'histoire, exige la volonté de puissance totale:

Il y a liberté pour l'homme sans dieu, tel que l'imaginait Nietzsche, c'est-à-dire solitaire. Il y a liberté à midi quand la roue du monde s'arrête et que l'homme dit oui à ce qui est. Mais ce qui est devient. Il faut dire oui au devenir. La lumière finit par passer, l'axe du jour s'incline. L'histoire recommence alors et, dans l'histoire, il faut chercher la liberté ; à l'histoire, il faut dire oui. Le nietzschéisme, théorie de la volonté de puissance individuelle, était condamné à s'inscrire dans une volonté de puissance totale.<sup>30</sup>

Et c'est là que la volonté de puissance devient problématique : comment être libre et puissant dans l'histoire sans prendre la liberté de l'autrui?

### **Caligula et l'illusion du pouvoir et de la liberté**

L'expérience de l'absurde est une expérience contradictoire : "le désespoir, comme l'absurde, juge et désire tout, en général, et rien, en particulier" (*L'Homme révolté* 22). Le révolté, à l'instant où il rejette l'ordre des choses, où il nie l'existence d'un supérieur, il rejette aussi son état inférieur et invoque une certaine valeur tout en niant l'ordre préconçu. Refusant la supériorité du maître et l'infériorité de sa condition d'esclave, il s'accorde le droit à l'égalité. "L'esclave dressé contre son maître ne se préoccupe pas, remarquons-le, de nier ce maître en tant qu'être. Il le nie en tant que maître (*L'Homme révolté* 32). Le révolté est animé par un profond

---

<sup>30</sup> Albert Camus, *L'Homme révolté*. Gallimard, 1951, p. 86. Version numérique par Jean-Marie Tremblay. <https://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Lhomme-revolte.pdf>

désir de liberté, une valeur qui est inhérente à la condition humaine. En se dressant contre son maître ou son oppresseur, le révolté cherche à rompre les chaînes de l'oppression et à affirmer son autonomie. Cependant, la révolte n'est pas simplement un acte égoïste de recherche de liberté individuelle. Le révolté reconnaît qu'il fait partie d'une communauté plus large de personnes qui partagent des aspirations similaires à la liberté. Il se voit lui-même comme un élément de cette communauté et agit au nom de cette valeur commune à tous les êtres humains.

Dans le cas de Caligula, sa révolte métaphysique ne consiste pas à nier les dieux mais à s'exiger comme leur égal. « Installé auparavant dans un compromis, l'esclave se jette d'un coup (« puisque c'est ainsi... ») dans le Tout ou Rien. La conscience vient au jour avec la révolte » (*L'Homme révolté* 22-23). Caligula pousse la révolte à l'extrême, où le désir d'égaliser les dieux ombre la valeur initiale qu'il a dû tirer de l'absurde. La tragédie de la révolte de Caligula réside dans son goût d'absolu et sa soif du pouvoir et c'est son pouvoir politique qui accentue le désir du tout. « Le pouvoir jusqu'au bout, l'abandon jusqu'au bout. Non, on ne revient pas en arrière et il faut aller jusqu'à la consommation! » (*Caligula* 128) La révolte de Caligula n'est pas seulement une révolte personnelle (contre les dieux); elle se fait jour dans toutes ses formes métaphysiques (contre l'absurdité du monde), historique (contre l'ordre politique) et artistique (contre la beauté et l'ordre dans l'art). Il va au bout de la négation dans chaque forme de la révolte. Mais la révolte de Caligula échoue au final car le « tout » n'est qu'une illusion et la seule vérité est le « rien ».

Ne comprenant pas la mort, il se fait destin. Ne comprenant pas les dieux, il devient Vénus descendu sur terre, « une reconstitution impressionnante de vérité, une réalisation sans précédent » (*Caligula* 110). Dans un spectacle grotesque, il se fait apprécié et adoré par la cour. Les patriciens, mécaniquement, répètent la prière sacrée à Caligula-Vénus:

CAESONIA

« Instruis-nous de la vérité de ce monde qui est de n'en point avoir... »

LES PATRICIENS

« Instruis-nous de la vérité de ce monde qui est de n'en point avoir... »

CÆSONIA

« Et accorde-nous la force de vivre à la hauteur de cette vérité sans égale... »

LES PATRICIENS

« Et accorde-nous la force de vivre à la hauteur de cette vérité sans égale... »

(112)

Le théâtre devient ainsi le véhicule de l'instruction de la vérité. Pour Caligula, l'illusion devient le lieu de la libération totale et paraître devient l'alternative préférable à être car c'est là où on atteint la vérité totale et l'infinitude de possibilités. Caligula est le seul des enchaînés dans la caverne qui a su arriver au *monde d'en haut* se libérant de sa *demeure souterraine*. Il veut leur montrer le soleil, leur faire comprendre qu'ils ne connaissent que les ombres projetées, les illusions. L'illusion projetée par le théâtre est plus forte et réelle que la réalité que vivent les patriciens. "L'erreur de tous ces hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre. Ils sauraient sans cela qu'il est permis à tout homme de jouer les tragédies célestes et de devenir dieu" (*Caligula* 119). C'est dans la même optique qu'il se retrouve souvent devant le miroir, se parle et contemple sa propre image au-delà de la simple apparence. Il se voit dans une autre dimension où il est l'origine et la finalité de son regard. Le miroir devient le lieu du regard de soi à soi, du retour sur soi, le lieu d'introspection où il contemple son désir et se voit comme le *tout*. Caligula fait entrer la cour pour leur montrer le seul homme libre de son empire mais curieusement, c'est son reflet dans le miroir, à l'instant, sans le passé, sans les souvenirs, tout seul, qu'il veut leur montrer:

CALIGULA, insensé.

Venez tous. Approchez. Je vous ordonne d'approcher. (Il trépigne,) C'est un empereur qui exige que vous approchiez. (Tous avancent, pleins d'effroi.) Venez vite. Et maintenant, approche Cæsonia.

Il la prend par la main, la mène près du miroir et, du maillet, efface frénétiquement une image sur la surface polie. Il rit.

Plus rien, tu vois. Plus de souvenirs, tous les visages enfuis! Rien, plus rien. Et sais-tu ce qui reste. Approche encore. Regarde. Approchez. Regardez.

Il se campe devant la glace dans une attitude démente.

CJESONIA, regardant le miroir, avec effroi.  
Caligula !  
Caligula change de ton, pose son doigt sur la glace et le regard soudain fixe, dit  
d'une voix triomphante :  
CALIGULA  
Caligula. (66)

À chaque fois qu'il contemple devant le miroir, son reflet—son double libre—lui rappelle la vérité, sa capacité divine. Le miroir devient le lieu où il est à la fois le créateur et la créature, le spectateur et le spectacle. Le miroir de Caligula est le point de divergence du monde de l'illusion et de la réalité, du désir et de la logique, de la folie et de la santé.

Il est intéressant à noter que Nietzsche ne considère pas la folie comme l'opposé binaire à la santé; il insiste sur la réévaluation de cette opposition conventionnelle comme toute autre idéal commun. La santé pour Nietzsche est une sorte de "vampirisme", explique Berthold-Bond, "sucking the lifeblood of the body—the will, instinct, passion, feeling—and leaving only the corpse of "pure spirit," a sheer surface without depth, a hollow husk of consciousness that has utterly repressed its darker but more vital unconscious origin".<sup>31</sup> Alors qu'il existe, bien sûr, d'importantes différences profondes entre les théories de Hegel, Nietzsche et Freud sur la folie et l'inconscient, Berthold-Bond constate des parallèles substantiels, notamment dans leur compréhension de la maladie comme essentielle pour comprendre la santé, leur considération de l'inconscient comme crucial pour le développement d'une nouvelle orientation psychologique, et leur lien entre cette nouvelle orientation et la nécessité d'une "physiologie", ramenant l'homme à la nature<sup>32</sup>. Berthold-Bond distingue Nietzsche de Freud et Hegel dans leur évaluation de la folie

---

<sup>31</sup> Daniel Berthold-Bond, "Hegel, Nietzsche, and Freud on Madness and the Unconscious". *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 5, No. 3, 1991, p 200.

<sup>32</sup> Selon Berthold-Bond, l'inconscient, pour les trois philosophes, pointe vers le domaine du corps, de la nature et de l'instinct : "As Nietzsche says, the new psychology will be a 'physio-psychology, . . . daring to descend to

comme « repli » ou « retrait » dans le monde de sentiment et de l'inconscience. Pour Hegel et Freud ce retrait entraîne une dissociation des liens avec la réalité, ce qui conduit à une vision de la folie comme un « double centre » de réalité : l'une perdue et déplacée du monde rationnel : « the world from which the ego has withdrawn but still retains a tenuous relation to » et l'autre se centralisant au monde du sentiment et de l'inconscience : « and the substitution formations enacted by the projections of unconscious wishes » (207). Berthold-Bond élabore que « while Hegel and Freud diagnose this as pathology, Nietzsche sees it as the potentiality for a great health. Illness that is not simply a neurotic denial of instinct brings us closer to the world of the body and nature and also to the source of all human creativity » (208). Pour Nietzsche, cet accès à la double réalité ouvre le champ des possibles et apporte une meilleure santé et une grande créativité. Car si on élargit les circonstances, il va en effet de soi que les nouvelles perspectives vont aussi s'étendre; et plus on s'expose aux nouvelles perspectives, plus vaste sera notre champ de réaction et de création.

Le miroir de Caligula pourrait ainsi être étudié le lieu où les deux centres de réalité se croisent et leur lien se brouille. Il est le lieu de la tension de l'apollinien et du dionysiaque, le moment de rencontre de la logique et du désir:

Caligula marche un peu de long en large. Puis il se dirige vers le miroir. Tu avais décidé d'être logique, idiot. Il s'agit seulement de savoir jusqu'où cela ira. *{Ironique.}* Si l'on t'apportait la lune, tout serait changé, n'est-ce pas ? Ce qui est impossible deviendrait possible et du même coup, en une fois, tout serait transfiguré. Pourquoi pas, Caligula ? Qui peut le savoir ? *{// regarde autour de lui.}* Il y a de moins en moins de monde autour de moi, c'est curieux. *{Au miroir, d'une voix sourde.}* Trop de morts, trop de morts, cela dégarnit. Même si l'on m'apportait la lune, je ne pourrais pas revenir en arrière. Même si les morts frémissaient à nouveau sous la caresse du soleil, les meurtres ne rentreraient pas sous terre pour autant. *{Avec un accent furieux.}* La logique, Caligula, il faut

---

the depths,' and will 'translate man back into nature,' into the 'eternal basic text of homo natura' recovering the biological roots of human experience from their exile by the puritanical, spiritualistic tradition of philosophy'"(194).

poursuivre la logique. Le pouvoir jusqu'au bout, l'abandon jusqu'au bout. Non, on ne revient pas en arrière et il faut aller jusqu'à la consommation ! (127-128)

Ce que ce passage nous montre est en fait les deux côtés apollinien-dionysiaque chez Caligula, l'union santé/folie. Si, au contraire de la prédiction de Nietzsche, cette union n'apporte que la destruction au lieu de la création, c'est parce que la logique apollinienne est celle du pouvoir. Au contraire de ce que James Arnold propose, je pense que Caligula est l'incarnation apollinienne aussi bien que dionysiaque; tout en poursuivant son désir de l'impossible, il agit avec la logique et le froideur propre à Apollon; n'est-il pas Apollon qui écorche Marsyas? Les crimes et les meurtres que Caligula commet servent à la fois à satisfaire le désir du chaos et la logique de puissance, puisque c'est seulement par son pouvoir que Caligula réaffirme son existence : c'est en tuant qu'il se sent vivant. Toutefois, si Caligula est toujours insatisfait et en délinquance, c'est moins par l'impossibilité de toucher la lune que par l'absurdité de son pouvoir.

Il faut encore préciser que Nietzsche considère “la volonté de puissance” comme la seule vérité fondamentale de l'univers : “This world is the will to power—and nothing besides! And you yourselves are also this will to power—and nothing besides!”<sup>33</sup> Pour Nietzsche, la volonté de puissance n'est pas seulement limitée à la dimension physique, mais englobe également la volonté de s'affirmer intellectuellement, émotionnellement et socialement. Le pouvoir est le but ultime de toute action mais il ne faut pas le confondre avec la domination sur les autres. Le pouvoir, tel que Nietzsche le voit chez le surhomme, est la puissance de se contraindre, par sa volonté, sans l'intervention d'aucune contrainte extérieure. La volonté de puissance renvoie en fait au pouvoir sur soi plutôt qu'au pouvoir sur autrui. Considérant cette définition, on comprend que la tragédie de Caligula illustre la faillite et l'absurdité du pouvoir dans ces deux formes, tel

---

<sup>33</sup> Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*. Translated by Walter Kauffmann and R.J. Hollingdale, Vintage books, 1968, p. 550.

que défini par Nietzsche et tel que communément compris (comme domination sur les autres). Là où il n'y que la question de soi, où on est la source de toute ordre et mesure, sans mal ni bien, il n'y a rien qui empêche que le désir conduise la logique, que l'ordre se procure du chaos. La tragédie de Caligula réside dans le fait que non seulement il manque la capacité/la volonté de se limiter, mais en plus son pouvoir sur autrui n'est que relatif. Sa mission est condamnée à l'échec car son pouvoir ne vient pas de dedans mais d'autrui. Il croit à tort qu'il pourra aller jusqu'au bout du pouvoir et il oublie qu'il n'est pas tout-puissant sauf si les autres sont les victimes. La présence des autres lui donne la possibilité de l'exercice de son pouvoir mais lui rappelle aussi qu'il ne s'agit que d'un mensonge, d'une illusion du pouvoir. Sa puissance dépend des autres, sa vérité se fait jour dans la mort des autres. Il déduit à la fin l'absurdité de son pouvoir et de sa liberté: "Je n'ai pas pris la voie qu'il fallait, je n'aboutis à rien. Ma liberté n'est pas la bonne" (*Caligula* 172). L'absurdité de la tyrannie de Caligula nous montre que, premièrement, la liberté sans borne du surhomme n'est qu'une illusion, et deuxièmement, il n'a pas de pouvoir par essence; il n'est puissant et libre qu'à l'image d'autrui. L'individualisme que prêche Nietzsche, la liberté qu'il exige pour le Surhomme, n'est possible qu'en retirant la liberté aux autres.

À la suite de *La Naissance de la Tragédie* (1961), Nietzsche change de vision sur le génie et lui-même remarque l'impossibilité de la maîtrise de soi chez le surhomme. Dans ses ouvrages suivants, surtout dans *Humain, trop humain* (1978), il pense ensuite trouver la bonne manière d'imposer des limites sur le génie. L'auteur de "Nietzsche's Critique of Democracy (1870-1886)" explique que Nietzsche change son point de vue du surhomme à ceux qui souffrent sous sa domination.<sup>34</sup> Il ne cherche plus une solution à la maîtrise de soi chez le surhomme mais se

---

<sup>34</sup> H. W. Siemens, "Nietzsche's Critique of Democracy (1870-1886)". *Journal of Nietzsche Studies*, No. 38, fall 2009, pp. 20-37. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/20717973>

préoccupe plutôt de l'émancipation des souffrants et de la résistance aux forces tyranniques du génie.

...the best form of resistance, the best source of limits on the single genius, lies in a plurality of more or less equal geniuses or forces. The conjunction of emancipation with the thought of genuine pluralism will have a long trajectory in Nietzsche's thought. At this time, in its inception, it is explored by him in two contexts: the first is the Greek agon, conceived as a regime of reciprocal stimulation and restraint among a plurality of forces or geniuses; the second is contemporary democracy, identified in HH [*Human, All Too Human*] as the site of pluralism, of resistance and emancipation from tyrannical forces. (23)

On trouve plus ou moins la même pensée chez Camus. Alors que le sentiment de l'absurde est une expérience individuelle, Camus y voit une conséquence collective. Renoncer à la vie et à la liberté de l'autre, c'est justement ce à quoi Camus n'a jamais consenti. Pour lui, chaque personne a le droit de vivre pleinement sa vie et de jouir de sa liberté, sans être opprimée ou privée de ces droits par les actions ou les choix d'autrui. Caligula n'est pas coupable d'avoir demandé la lune ni d'avoir remplacé le bien par le mal; il est accusé d'être libre aux dépens des autres; il plaide coupable au moment où il décide de nier la vie aux autres:

Mais, si sa vérité est de se révolter contre le destin, son erreur est de nier les hommes. On ne peut tout détruire sans se détruire soi-même. C'est pourquoi Caligula dépeuple le monde autour de lui et, fidèle à sa logique, fait ce qu'il faut pour armer contre lui ceux qui finiront par le tuer. Caligula est l'histoire d'un suicide supérieur. C'est l'histoire de la plus humaine et de la plus tragique des erreurs. Infidèle à l'homme, par fidélité à lui-même, Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes.<sup>35</sup>

Pour vivre l'absurde, il faut exister; pour exister, il faut mettre la volonté de vie au-dessus de la volonté de puissance. Cherea est le seul qui ait compris qu'il faut accepter la réalité de l'existence, sans se détruire en essayant de lutter contre l'absurde. Ni par *goût*, ni par *l'ambition*, il choisit les autres, car choisir les autres c'est choisir la vie et soi-même, c'est choisir de faire

---

<sup>35</sup> Préface de *Caligula* dans Albert Camus, *Œuvres Complètes, tome I : 1931-1944*, Gallimard, 2006, p 447.

vivre l'absurde. C'est ainsi qu'il assume la nécessité de se révolter contre le tyran. Pour Camus, c'est à partir de cet instant que l'homme absurde évolue vers l'homme révolté. Dès qu'il comprend et accepte son expérience individuelle de l'absurde, il en tire la conséquence collective de la révolte pour retrouver du bonheur selon ses propres conditions. Il préfère *être* ensemble au *devenir* seul, le présent à l'avenir. L'homme révolté refuse des valeurs établies dans la société mais en les refusant il agit au nom d'une valeur supérieure et universelle: la liberté de tout le monde: "je me révolte, donc nous sommes" (*L'Homme révolté* 431).

### **La démocratie ou la tyrannie du peuple**

L'une des conséquences qu'on peut déduire de l'absurde est l'indifférence au meurtre. Si on met en question le bien et le mal et on bouscule les valeurs, celui qui tue n'a ni tort ni raison. "Rien n'étant vrai ni faux, bon ou mauvais," explique Camus, "la règle sera de se montrer le plus efficace, c'est-à-dire le plus fort. Le monde alors ne sera plus partagé en justes et en injustes, mais en maîtres et en esclaves. Ainsi, de quelque côté qu'on se tourne, au cœur de la négation et du nihilisme, le meurtre a sa place privilégiée" (*L'Homme révolté* 14). Après avoir montré l'indifférence au meurtre, l'expérience absurde rejette alors le suicide et le meurtre comme des solutions émancipatrices ; ils négligent tous les deux la raison d'être de l'homme absurde, sa passion pour la vie et le sens de sa révolte. "La conclusion dernière du raisonnement absurde est, en effet, le rejet du suicide et le maintien de cette confrontation désespérée entre l'interrogation humaine et le silence du monde [...] Pour, dire que la vie est absurde, la conscience a besoin d'être vivante" (*L'Homme révolté* 14).

On a vu que la révolte de Caligula est condamnée à l'échec car elle va vers la mort, de lui-même et d'autrui. Sa révolte n'est pas pour la vie, ni pour les autres. C'est un désir absurde

et une logique nihiliste qui le pousse vers la négation totale de la vie et de la liberté des autres. Au sens nietzschéen aussi, il échoue car il n'arrive pas à se maîtriser ni à se surpasser. Il ne fait que réprimer les autres afin d'affirmer sa propre vérité. Il demeure au lieu d'avancer, se préoccupe d'aujourd'hui au lieu de se surpasser pour enrichir l'avenir et la culture humaine. Son souci est le pouvoir de s'égalier aux dieux, la puissance d'accéder à l'impossible. Il ne suit qu'une logique illusoire et en fin de compte, il se prive de la chance de vivre et procure la mort à lui.

La mort de Caligula devient ainsi la seule solution pour faire vivre l'humanité : d'un point de vue nietzschéen, la mort de Caligula pourrait être considérée comme nécessaire pour permettre à l'humanité de progresser vers une forme de perfection. Et d'un point de vue camusien, il est essentiel pour la sauvegarde de l'absurde, car Caligula cherche à annuler l'absurde avec ses actions meurtrières. Mais la double ironie est dans le fait qu'on se dresse contre le tyran et qu'on prenne la vie à celui qui dévalorise la vie humaine pour démontrer que la vie humaine vaut par-dessus tout! Le meurtre du tyran devient justifié car il est au service d'un plus grand nombre d'hommes. En éliminant un tyran cruel et abusif, qui opprime et nuit à son peuple, le meurtre est perçu comme un acte de libération et de protection de la société dans son ensemble.

### ***Les Justes (1949): la question du meurtre***

Pour Nietzsche, la liberté ne se réalisera jamais parmi les autres. L'homme est seul et c'est dans la solitude qu'il atteindra la liberté. La liberté de surhomme est un état d'esprit, une grandeur qu'il n'atteindra qu'à la fin d'une longue lutte pour remplacer Dieu. Camus développe l'idée de la liberté du surhomme en expliquant que si la loi éternelle ne lui donne pas de liberté, l'absence de la loi n'en apporte pas non plus; s'il n'y a pas de règles, rien n'est défendu ni autorisé. Il faut définir ce qui est possible et impossible pour pouvoir parler de la liberté car "là

où nul ne peut plus dire ce qui est noir et ce qui est blanc, la lumière s'éteint et la liberté devient prison volontaire" (*L'Homme révolté* 79). À la suite de la proclamation nietzschéenne de la mort de Dieu et à partir du moment où il comprend que la vie ne poursuit aucun but, le surhomme se considère lui-même comme son destin et la divinité de l'homme s'introduit. « Le maître de ce monde, explique Camus, après avoir été contesté dans sa légitimité, doit être renversé. L'homme doit occuper sa place. 'Comme Dieu et l'immortalité n'existent pas, il est permis à l'homme nouveau de devenir Dieu.' Mais qu'est-ce qu'être Dieu ? Reconnaître justement que tout est permis ; refuser toute autre loi que la sienne propre » (*L'Homme révolté* 66-67). Dans ces conditions, sa morale est issue de sa propre lucidité; elle n'est pas nécessairement conforme à celle de Dieu ni celle des autres. La révolte s'achève ainsi, élabore Camus, avec la divinisation de l'homme et c'est à ce point qu'une nouvelle entreprise de grande envergure commencera : « À partir du moment, au contraire, où l'esprit de révolte, acceptant le « tout est permis » et le « tous ou personne » visera à refaire la création pour assurer la royauté et la divinité des hommes, à partir du moment où la révolution métaphysique s'étendra du moral au politique, une nouvelle entreprise, de portée incalculable, commencera, née elle aussi, il faut te remarquer, du même nihilisme » (*L'Homme révolté* 68). Selon Camus, « la révolution n'est que la suite logique de la révolte métaphysique » (*L'Homme révolté* 114). Par sa révolte métaphysique, l'homme tue son Dieu et il ne lui reste que l'histoire, à l'intérieur de laquelle, il n'aurait qu'à la nier, aller vers le suicide, ou à lui donner la forme de la logique humaine. L'esprit révolutionnaire s'oppose à la servitude de l'homme et exige sa liberté, son règne dans le temps. Mais réduit entièrement à l'histoire, l'homme est perdu dans un cercle vicieux où il s'acharne dans une tentative désespérée pour s'affirmer en face de ce qu'il nie. "Le trône de Dieu renversé, le rebelle reconnaîtra que cette justice, cet ordre, cette unité qu'il cherchait en vain dans sa condition, il lui revient

maintenant de les créer de ses propres mains et, par là, de justifier la déchéance divine. Alors commencera un effort désespéré pour fonder, au prix du crime s'il le faut, l'empire des hommes” (*L'Homme révolté* 34).

Considérant ces thèmes philosophiques dans le monde politique des années 1944, Camus conclut que le nihilisme nietzschéen joue un rôle moteur dans l'apparition des régimes totalitaires. Selon Camus, le révolutionnaire cherche à transformer le monde, à changer l'organisation de la société. La différence essentielle entre la révolte et la révolution réside dans le fait que la révolution commence « à partir de l'idée. Précisément, elle est l'insertion de l'idée dans l'expérience historique quand la révolte est seulement le mouvement qui mène de l'expérience individuelle à l'idée » (*L'Homme révolté* 115). Dans le mouvement révolutionnaire, la violence est justifiée pour atteindre la liberté et la liberté est suspendue pour atteindre la justice et pour « façonner le monde dans un cadre théorique. C'est pourquoi la révolte tue des hommes alors que la révolution détruit à la fois des hommes et des principes.” (*L'Homme révolté* 115). Partant de cette analyse, Camus déplore l'approche *tout ou rien* des Marxistes et des Communistes qui sont coupables, ayant la justice pour l'objectif, de désirer la transformation totale de la société; une transformation qui nécessairement exige la violence.

Dans son œuvre théâtrale *Les Justes* (1949), Camus explore les thèmes de la violence et du “nihilisme meurtrier” similaires à ceux abordés dans *Caligula*. Cependant, dans *Les Justes*, Camus va encore plus loin en interrogeant également la notion de justice dans un contexte politique plus contemporain. Par l'intermédiaire des personnages appartenant au parti socialiste révolutionnaire russe, Camus remet en question les notions traditionnelles de justice et examine comment la quête de la justice peut être déformée ou pervertie dans un contexte politique. Il

dénonce ainsi la justification du meurtre dans le désir d'une existence plus unie, de la justice et d'un nouvel ordre.

Dans cette pièce, Camus dépeint un groupe de révolutionnaires russes qui complotent pour assassiner un grand-duc. La figure intellectuelle du groupe, Kaliayev, dit aussi "le poète", est censé lancer une bombe sur la calèche du grand-duc, mais le jour de l'attentat il voit des enfants à côté du duc dans la calèche et hésite. La question est alors soulevée: la fin justifie-t-elle les moyens? L'échec de Kaliayev déclenche un débat entre les membres, surtout avec Stepan qui se voit plus révolutionnaire que tous les autres et qui croit que "quand nous nous déciderons à oublier les enfants, ce jour-là, nous serons les maîtres du monde et la révolution triomphera."<sup>36</sup> Le reste du groupe s'oppose à lui en disant qu'il y a des limites à la révolution:

Annenkov: [...] mais quelles que soient tes raisons, je ne puis te laisser dire que tout est permis. Des centaines de nos frères sont morts pour qu'on sache que tout n'est pas permis.

Stefan: rien n'est défendu de ce qui peut servir notre cause.(39-40)

Pour ne pas commettre un crime contre les enfants innocents, ils décident enfin de patienter quelques jours et de trouver une meilleure occasion pour l'attentat. Contrairement à Stepan qui "n'aime pas la vie, mais la justice qui est au-dessus de la vie"(36), la question pour le poète est celle de l'honneur et la dignité humaine: "tuer des enfants est contraire à l'honneur. Et, si un jour, moi vivant, la révolution devait se séparer de l'honneur, je m'en détournerais" (42). Pour Stepan, l'idéologie de la justice et de la liberté est si forte et incontestable qu'elle justifie toute action violente ; il est disposé à tuer deux enfants pour que des milliers d'enfants russes ne meurent pas de faim. Pour les « meurtriers délicats » (*L'Homme révolté* 175), au contraire, la vie humaine vaut

---

<sup>36</sup> Albert Camus, *Les Justes*. Gallimard, 1950, p 38.

au-dessus tout : “Ils ne mettent donc aucune idée au-dessus de la vie humaine, bien qu'ils tuent pour l'idée” (*L'Homme révolté* 180).

Le paradoxe de l'idéologie de Stepan est qu'elle exige que le révolutionnaire assassine, que la justice se rétablisse à tout prix, même si elle est réalisée par un acte injuste, par le meurtre d'un innocent qui n'a aucun rôle dans l'esclavage du peuple. C'est contre ce paradoxe que le groupe proteste. Ils se réclament des *justiciers*, pas des assassins ; s'ils tuent le grand-duc, c'est parce qu'il est l'incarnation du despotisme qu'ils veulent renverser. Ils sont bien conscients que le meurtre n'est pas justifiable, mais inévitable non plus, et c'est pour annuler le crime et leur culpabilité qu'ils donnent leur vie volontairement. Ils choisissent “de mourir pour que le meurtre ne triomphe pas”(43). Opposés à Stepan, les révolutionnaires incarnent ainsi le « je me révolte, donc nous sommes » camusien. Stepan lutte pour un monde idéal où règnera la justice mais le défaut de son idéologie est que sa réalisation, si elle se réalise un jour, ne sera que grâce aux sacrifices des générations des révolutionnaires et de terribles guerres. Il lutte pour un monde utopique, une cité lointaine dans l'avenir, tandis que Kaliayev aspire au rétablissement, même partiel, de la justice dans le monde d'aujourd'hui : “Mais moi, j'aime ceux qui vivent aujourd'hui sur la même terre que moi, et c'est eux que je salue. C'est pour eux que je lutte et que je consens à mourir” (42).

Dans cette perspective, si la voie révolutionnaire de Stepan est contradictoire, celle de ces « meurtriers délicats » n'en ai pas moins. Camus affirme qu' “un si grand oubli de soi-même, allié à un si profond souci de la vie des autres, permet de supposer que ces meurtriers délicats ont vécu le destin révolté dans sa contradiction la plus extrême. On peut croire qu'eux aussi, tout en reconnaissant le caractère inévitable de la violence, avouaient cependant qu'elle est injustifiée” (*L'Homme révolté* 179). L'absurdité de la condition de ces personnages relève du fait qu'ils

doivent se suicider pour montrer que le meurtre n'est pas justifiable. Ils sont obligés de s'emprisonner afin de s'émanciper. Ils ont dû quitter tout, renoncer à l'amour, pour aimer la justice et faire vivre l'amour. Dora, la seule femme du groupe et l'amante de Kaliayev, déplore l'emprisonnement et le sacrifice de son amour pour la justice et trouve vivre plus contradictoire que mourir :

Dora: Je hais la tyrannie et je sais que nous ne pouvons faire autrement. Mais c'est avec un cœur joyeux que j'ai choisi cela et c'est d'un cœur triste que je m'y maintiens. Voilà la différence. Nous sommes des prisonniers.

Annenkov: La Russie entière est en prison. Nous allons faire voler ses murs en éclats.

Dora: [...]C'est facile, c'est tellement plus facile de mourir de ses contradictions que de les vivre. As-tu aimé? As-tu seulement aimé, Boria? (89-90)

Cet emprisonnement est concrétisé au quatrième acte dans une cellule de prison où se trouve Kaliayev. Si jusqu'ici le révolutionnaire a agi suivant les critères de l'organisation, son confinement lui prête l'occasion de réfléchir à son expérience personnelle et à son dilemme moral créé par le désir de lutter contre l'injustice et le sentiment de solidarité universel. Après être emprisonné seul pendant 8 jours, il rencontre le directeur du département de police et refuse la proposition de rendre ses camarades pour sauver sa vie. Il renonce à la proposition car elle égale la séparation et la trahison envers ses frères. Il attend impatiemment la mort parce qu'il ne sera sauvé que par la corde. Le sacrifice est la seule justification de son crime. La mort rachètera son innocence et c'est par la mort qu'il sera enfin réuni dans l'amour : "Ceux qui s'aiment aujourd'hui doivent mourir ensemble s'ils veulent être réunis. L'injustice sépare, la honte, la douleur, le mal qu'on fait aux autres, le crime, séparent. Vivre est une torture puisque vivre sépare" (*Les Justes* 80).

Opposant le personnage de Stepan à Kaliayev, Camus fait la distinction entre les massacres faits au nom des idéologies telles que Nazisme et Stalinisme et le meurtre inévitable

effectué par les révolutionnaires russes. Dans “Ideology, History and Political Philosophy: Camus’ *L’Homme Révolté*”, Richard Cox met l’accent sur cette distinction et trouve l’approbation des anarchistes russes comme modèles de la révolte historique paradoxale.<sup>37</sup> Cox commence son argument en expliquant que Camus critique les idéologies contemporaines qui justifient les crimes de logique, car il estime qu’elles conduisent souvent à des actions extrêmes et injustifiables. Il rejette également l’historicisme, qui affirme que la nature de l’homme est entièrement façonnée par les forces historiques et les circonstances, comme la pire des idéologies. Cox explique ensuite que la mort de Dieu et la disparition des valeurs divines ont placé sur l’homme et l’histoire le fardeau de créer des valeurs. L’homme révolté, conscient de l’absurdité de l’existence, se trouve ainsi devant une tension : « He has no choice but to find his values in his historical reality, yet opposed to it. Revolte defines man, but in a paradoxical, anti-traditional sense of definition » (76). Ainsi l’homme n’a pas le choix que de trouver du sens dans son histoire, tout en se révoltant contre sa condition historique. Cependant, Camus voit cela comme un résultat fatal et inévitable, qui peut conduire à l’extrémisme et à l’idéologie si cela n’est pas abordé avec prudence et modération. Pour Camus, explique Cox, « It is the nature of all revolt, however, to be precariously balanced between two extremes: absolute negation and absolute affirmation » (77). Camus pense que la véritable révolte est caractérisée par un profond sens de tension et évite les extrêmes de l’idéologie, caractérisées par la démesure ou l’excès. Cox affirme que pour Camus « the ideology is revolt gone to extremes » (79).

---

<sup>37</sup> Cox distingue 4 formes de révolte chez Camus : « personal (slave against master); metaphysical (man against the absurdity of the universe); historical (man against the political order); and artistic (the artist against the lack of beauty and order in the world). Each kind of revolt protests, in its own way, against injustice, evil, disorder, death, and ugliness, which is to say against man's condition ‘in history’ » Richard Cox, “Ideology, History And Political Philosophy: Camus’ *L’Homme révolté*”. *Social Research*, Vol. 32, No. 1, Spring 1965, p 77. <https://www.jstor.org/stable/40969768>

Cox met en lumière la nature problématique de l'idée de la mesure chez Camus, qui pour lui est abstraite et formelle, contrairement à la compréhension concrète et substantielle de la mesure dans la pensée grecque. Cox voit la problématique où Camus considère l'art comme modèle de la révolte historique et recourt au concept grec de Sophrosyne comme le guide de la démarche politique. Il argumente que le principe de « la révolte à la mesure » (90) est abstrait et incompatible avec le Sophrosyne grec : « for Camus, the content of mesure is set essentially by the extremes of any given historical situation ; but for the Greeks the content of *sophrosyne* is set both by historical circumstances and by an analysis of the intrinsic limits of proper human action within the whole of which man is a part » (91). Cox élabore son argument e expliquant que :

Thus to the Greek philosophers, unity of political society depends on certain concrete conditions. To Camus, however, unity of political society would seem to be practically indefinitely extensible since it depends only on the principle of creative revolt, or mesure, with respect to the given historical circumstances, no matter how unpromising or extreme these circumstances may be from the classical viewpoint. The consequence is that Camus attributes to man power of a truly extraordinary kind: power to produce unity in defiance of what the classics considered to be limits set by man's nature and the nature of things. (92)

Du point de vue classique, les révolutionnaires russes n'appartiennent qu'à une nouvelle forme d'extrémisme politique s'approchant des Staliniens dans l'hubris ou l'excès plutôt que dans la modération ou le Sophrosyne. Car selon Cox, "For to perpetuate revolution and other extreme political actions as a matter of abstract principle is so far from being the Greek idea of political moderation that it is rather the denial of it" (94). Pour les philosophes grecs, exprime l'auteur, l'unité de la société politique est basée sur des éléments concrets et des limites définies par les sources externes comme l'ordre de la nature ou Dieu. Camus, contrairement, accorde à l'homme le caractère extraordinaire de créer l'unité par une révolte qui est la manifestation de l'extrême liberté créatrice exercée au niveau politique. Alors que dans le perspective classique l'action humaine est dirigée vers le cosmos, la révolte politique camusienne est basée sur les

mesures discernées dans les circonstances historiques qui changent perpétuellement. Partant de cette différence, Cox conclut que Camus remplace l'idée de l'art politique par une action politique artistique; "Sophrosyne is a reflection of a cosmic philosophy, mesure of a humanistic philosophy. The first is the result of being guided by the order of nature which is the ground of human action, the second is the result of being guided by the "experience" of the absurdity of the human condition. The first is profoundly political; the latter is artistic" (96).

Cette remarque sur la qualité historique et abstraite de la mesure chez le révolté camusien montre la difficulté de son application dans les conditions concrètes de la réalité et met aussi en avant la complexité et la nuance de la notion de justice, en soulignant que celle-ci ne peut être appréhendée de manière simpliste ou universelle, mais doit être comprise dans le contexte historique et concret dans lequel elle s'applique. Dans *Les Justes*, l'arbitraire de la justice est renforcé pour Kaliayev à la rencontre du bourreau, Foka, qui est en fait un condamné qui a tué trois personnes en état d'ivresse. On lui a fait la proposition de pendre les condamnés pour pardonner ses crimes; pour chaque pendu, on lui enlève un an de prison.

Kaliayev: Pour pardonner tes crimes, ils t'en font commettre d'autres?

Foka: Oh, ce ne sont pas des crimes, puisque c'est commandé. Et puis, ça leur est bien égal. Si tu veux mon avis, ils ne sont pas chrétiens.

Kaliayev: Et combien de fois déjà?

Foka: Deux fois.

*Kaliayev recule. Les autres regagnent la porte, le gardien poussant Foka.*

Kaliayev: Tu es donc bourreau?

Foka, *sur la porte*: Et bien, barine, et toi? (69)

La question finale de Foka met l'accent sur la similarité de la condition de deux condamnés et l'absurdité de la justice à laquelle adhère le poète. Suivant leur propre justification, tous les deux commettent un meurtre pour s'émanciper. Qu'est-ce qui rend la justice du poète supérieure à celle imposée à Foka? La certitude du révolté dans la justification de l'action de meurtre ne renvoie-t-elle pas à une croyance au concept de la justice comme une vérité universelle?

Le doute commence à s'installer dans l'esprit de Kaliayev quand il affronte le côté humain de son action et envisage le grand-duc comme un homme plutôt qu'un symbole. Le directeur joue avec la conscience éthique de Kaliayev en lui demandant : "Si l'idée n'arrive pas à tuer les enfants, mérite-t-elle qu'on tue un grand-duc?"(74). Le sentiment de culpabilité de Kaliayev est éveillé surtout à la rencontre de la grande-duchesse quand il est forcé de témoigner la conséquence de l'acte qu'il a accompli. Lui qui se révolte au nom de l'amour, se trouve tout similaire à celui qui l'a privé de l'amour. La douleur de la duchesse lui fait envisager une nouvelle version de l'histoire et lui rappelle qu'il a tué un amant et qu'il lui a pris l'amour. La duchesse lui retrace la dimension humaine de son action et lui montre un nouveau portrait du duc qui, en tant qu'homme, était peut-être plus innocent que ses neveux assis à côté de lui. Elle lui affirme qu'aucune idéologie ne justifiera son crime et qu'il n'est pas moins coupable que le duc.

Kaliayev: Quel crime? Je ne me souviens que d'un acte de justice.

La grande-duchesse: La même voix! Tu as eu la même voix que lui. Tous les hommes prennent le même ton pour parler de la justice. Il disait: "Cela est juste!" Et l'on devait se taire. Il se trompait peut-être, tu te trompes..." (76)

Kaliayev, incapable de regarder le meurtre en face, refuse la grâce offerte par la duchesse et souhaite mourir au plus vite.

Les révolutionnaires deviennent ainsi similaires au duc qu'ils condamnent par le fait qu'ils ont certitude d'avoir raison et qu'ils voient leur justice comme des vérités absolues, ne permettant aucun doute dans leur cause. Ce sont seulement les femmes de la pièce, Dora de même que la duchesse, qui sont gagnés par le doute de la légitimité de la démarche des hommes.

Dora: Ne dis pas cela. Si la seule voie est la mort, nous ne sommes pas sur la bonne voie. La bonne voie est celle qui mène à la vie, au soleil. On ne peut avoir froid sans cesse...

Annenkov: Celle-là mène aussi à la vie. À la vie des autres. [...]

Dora: Les autres, nos petits-enfants... Oui. Mais Yanek est en prison et la corde est froide. Il va mourir. Il est mort peut-être déjà pour que les autres vivent. Ah! Boria, et si les autres ne vivaient pas? Et s'il mourait pour rien ?

Annenkov: Tais-toi. (89)

Ce “tais-toi” montre de nouveau qu’il n’est pas permis de douter la justesse de la cause révolutionnaire. Il est révélateur de la certitude d’avoir raison chez les révolutionnaires ; et c’est cette conviction qui justifie l’emploi de la violence.

Dans cette perspective, on peut moins critiquer la philosophie des révolutionnaires pour recourir à la violence que pour la présomption de la possession de la vérité chez eux. Les révolutionnaires deviennent alors *injustes* et moins différents du tyran. Leur paradoxe idéologique réside là où ils remplacent la tyrannie du duc par la divinité incontestée de leur raisonnement et de leur justice révolutionnaire. Le problème fondamental des idéologies révolutionnaires est qu’elles interdisent des scrupules moraux sur la légitimité de leur démarche et qu’elles se perdent dans l’absolutisme.

La pièce *Les Justes* est une tentative de la part de Camus de montrer les contradictions de l’acte révolutionnaire et du meurtre qu’on s’octroie le droit de commettre. Mais la démarche camusienne devient peu compatible avec la réalité politique parce qu’elle prend en considération la mesure et la justice dans la réalité historique qui en changement perpétuel. S’il loue la révolte du poète, c’est est moins pour ses scrupules moraux par rapport à la violence que pour l’aspect créateur de sa révolte. « Ces terroristes, écrit Camus, en même temps qu’ils affirment le monde des hommes, se placent au-dessus de ce monde, démontrant pour la dernière fois dans notre histoire, que la vraie révolte est créatrice de valeurs » (*L’Homme révolté* 182). Les révolutionnaires sont *justes* parce qu’ils valorisent la vie humaine et la fraternité par-dessus tout, au point qu’ils s’obligent de payer plus qu’ils doivent : « Mais aller vers l’attentat et puis vers l’échafaud, c’est donner deux fois la vie » (*Les Justes* 48).

L’étude de la pièce *Les Justes* de Camus met en lumière l’appréciation de la vie humaine et la valeur de la fraternité par-dessus tout chez cet auteur. On peut déduire que, selon Camus, le

révolté qui sacrifie sa liberté et sa vie personnelle agit au nom de la liberté et de l'émancipation collective. Ainsi, la solidarité et la vie de la majorité sont considérées comme plus importantes que l'individu. Dans cette perspective, est-ce que la justice est comprise comme la loi de la majorité ? Comment la justice peut-elle être conciliée avec la liberté individuelle ?

### ***L'État de siège (1948) : solidarité et solitude***

Nietzsche, après avoir perdu sa confiance dans la capacité du surhomme de se restreindre, évaluait la démocratie positivement et la trouvait comme le modèle pluraliste du pouvoir et la meilleure forme de résistance au tyran. Siemens, l'auteur de « Nietzsche's Critique of Democracy » illustre pourtant que chez le philosophe allemand l'affirmation de la démocratie n'est pas sans scrupules et ne s'éloigne pas du concept de la perfection humaine. Si Nietzsche aborde la démocratie comme le moyen de résister à la tyrannie, son but ultime est toujours l'évolution culturelle de l'humanité et l'émancipation politique ne vient qu'en deuxième lieu. Siemens démontre qu'au plan culturel aussi bien que politique, Nietzsche ne soutient la démocratie que d'une façon ambiguë et méfiante. Car la démocratie pour Nietzsche, censée mener à la promotion de la perfection culturelle, apporte aussi l'ennui et l'aridité. Dans un aphorisme sur la démocratie, Nietzsche la qualifie d'"art du jardinage", une métaphore pour se retirer de la politique et sécuriser les bases pour la culture future. Cependant, Siemens élabore que Nietzsche n'est pas entièrement clair dans son affirmation de la démocratie, exprimant des préoccupations concernant l'uniformité et la stérilité de ceux qui travaillent pour la démocratie : « Buried in this aphorism is a worry about "something barren and uniform in the faces" of those working for democracy”(24). Même quand il est la question de l'émancipation politique, la réalisation de la démocratie n'est que tardive; “the value of contemporary democracy is qualified

by Nietzsche: at best, it is a mere means for the future realization (not of culture, the art of gardening, but) of genuine political freedom” (24). On peut se demander pourquoi le philosophe se méfie tellement de l’aspect émancipateur de la démocratie? Siemens répond que premièrement, si la démocratie est vue comme le remède contre la tyrannie d’une seule personne, le surhomme, rien n’empêche qu’elle n’aboutisse à une nouvelle forme de tyrannie, celle du peuple: “democracy emancipates us from the concentration of power in a single despot or genius at the cost of establishing another kind of tyranny: that of the ‘people’” (25); et deuxièmement, “in reality, "equality for all [Gleichheit für Alle]" is equivalent to a "making equal of all" ” (26). Ainsi, Nietzsche exprime sa méfiance envers la démocratie en mettant en avant les risques potentiels de tyrannie du peuple et d’égalitarisme excessif. Pour lui, la démocratie peut entraîner des conséquences négatives sur la culture et la société, en limitant la diversité et en promouvant une uniformité stérile.

Pour Camus, « la démocratie c’est l’exercice social et politique de la modestie ».<sup>38</sup> Il distingue deux sortes de raisonnement qui jouent comme la force motrice dans le plan politique: l’un qui consiste à dire que le changement est impossible; la conclusion de cette pensée est que la servitude devient naturelle et les guerres sont considérés inévitables; et l’autre qui voit le changement possible, mais d’une certaine manière, dépendant de certains facteurs et selon certaines principes; le résultat de ce raisonnement est que l’oppression de ceux qui ne croient pas au changement est compris comme logique. Camus explique que ces deux pensées sur la condition humaine partagent une caractéristique commune : la certitude. Dans les deux cas, le problème est traité par un déterminisme et une rigidité incontestable. Il précise que la vraie

---

<sup>38</sup> Albert Camus, « La Démocratie Exercice de la Modestie ». *Essais*, Edité par Roger Quilliot et Louis Faucon. Gallimard, 1965, p 1580.

démocratie ne sera jamais réalisée suite à telles philosophies qui prétendent savoir tout. Le démocrate est modeste ; il accepte un certain degré d'ignorance et consulte les autres pour affirmer et compléter sa connaissance. “La démocratie vraie se réfère toujours à la base, parce qu'elle suppose qu'aucune vérité en cet ordre n'est absolue et que plusieurs expériences d'hommes, ajoutées l'une à l'autre, représentent une approximation de la vérité plus précieuse qu'une doctrine cohérente, mais fausse” (1582).

La démocratie est aussi définie par le concept de “mesure” ou la modération, en opposition aux idéologies totalitaires. « Lucides face au danger que le désir d'égalité n'aboutisse qu'à une égale distribution des biens matériels »<sup>39</sup>, Camus ne trouve pas la démocratie comme la meilleure démarche politique mais le moins mauvais des gouvernements. Dans « Le Pari Démocratique d'Albert Camus », Rey explique que dans la définition du concept de démocratie, Camus partage avec Tocqueville la tension entre l'égalité et la liberté. “La difficulté majeure est de concilier les droits de l'individu et ceux de la collectivité, c'est-à-dire d'accepter que l'homme soit à la fois, selon la formule inscrite dans « Jonas » (*L'Exil et le royaume*), «solitaire et solidaire»” (274). Donnant l'exemple de *La Peste*, Rey analyse que pour Camus, c'est la solidarité qui prend le pas sur les passions individuelles, car renonçant à une part de leur liberté individuelle, les hommes apprennent comment aimer. Rey continue à expliquer qu'alors que Camus s'inspire de cette tension pour la création artistique, il la retient au plan politique : “Conscient de la condition tragique de l'homme, Camus sait que « la tragédie n'est pas une solution »” (274). Dans la réalité quotidienne, Camus de la même manière que Tocqueville, ne défend que des valeurs moyennes et “la vision de l'avenir se présente pour les deux écrivains

---

<sup>39</sup> Pierre-Louis Rey, “Le Pari Démocratique d'Albert Camus ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, No. 2, Littérature et démocratie (II), avril-juin 2006, p 274. <https://www.jstor.org/stable/23013431>

sous un jour médiocre” (274). Alors que la nécessité d’un gouvernement modéré est également ressentie chez ces « extrémistes de centre » (275), Rey remarque une différence dans la conception du gouvernement démocratique chez les deux intellectuels; pour Tocqueville l’égalité des droits, en opposition aux privilèges de l’aristocratie de son siècle, est la base du gouvernement démocratique tandis que la conception camusienne de la démocratie est strictement liée à la justice et à la liberté. Pour reprendre les mots de Rey, “Les dommages causés à la liberté par la passion de l’égalité, Camus les constate à un degré qui excède les inquiétudes du siècle précédent” (272). Les idées d’une société égalitaire et du progrès ne sont que des illusions créées par les despotes pour asservir le peuple. Rey souligne alors que chez Camus “La tension est moins chez lui entre ordre et progrès qu’entre révolte et révolution” (275). Autrement dit, la démocratie se traduit pour Camus par un équilibre entre la liberté individuelle et le droit collectif; la démocratie ne se réalisera que quand la révolte métaphysique contre l’absurde du monde, aboutit à une révolte collective contre l’injustice socio-politique. “La liberté absolue raille la justice. La justice absolue nie la liberté. Pour être fécondes, les deux notions doivent trouver, l’une dans l’autre, leur limite. Aucun homme n’estime sa condition libre, si elle n’est pas juste en même temps, ni juste si elle ne se trouve pas libre” (302), élabore Camus dans *L’Homme révolté*. Pour Camus, il est essentiel de reconnaître que la liberté et la justice sont interdépendantes et se renforcent mutuellement, contribuant au bon fonctionnement de la communauté sociale.

Comme le remarque justement Pierre-Louis Rey, Camus a trouvé dans le théâtre le moyen idéal de communion avec le public. Le théâtre était “un modèle concret pour qui pense l’avenir de l’humanité. Société « sans classes », réalisée dans la fraternité et la ferveur, non sous l’empire de la terreur, il offre l’image de la révolution authentique” (279). C’est pour cela qu’il

communique ses idées démocratiques dans *L'État de siège* (1948) où les personnages représentent des parties de la collectivité. La Peste, personnifiée sous les traits d'un jeune opportuniste, fait régner la terreur à Cadix et établit un gouvernement totalitaire. À la place du bonheur, de la contemplation et de l'amour, il apporte le silence, l'ordre et l'absolue justice. Pour rétablir l'ordre, les inquisitions commencent : on doit dénoncer les malades; on doit garder un tampon dans la bouche pour éviter la circulation de la maladie; on est obligé d'obtenir des certificats d'existence et de santé; on doit porter l'insigne de la peste et si on refuse, on reçoit l'insigne de ceux qui refusent de porter l'insigne. Cette pièce, allégorie de l'Occupation, est une dénonciation du mécanisme des systèmes totalitaires qui fonctionnent par l'intermédiaire de la peur et la soumission. Elle dénonce l'immobilité d'une collectivité préoccupée de son égocentrisme. Le juge de la ville, entouré de sa famille, s'enferme dans sa maison et fait venir des provisions; le gouverneur va à la chasse tandis que l'ivrogne, Nada, se met au service de la peste. Qu'est-ce qui pourra vaincre la peur ? Au sein de la population, la chœur des femmes chante la communion de la ville : "Non il n'y a pas de justice mais il y a des limites et ceux-là qui prétendent rien régler comme les autres qui entendaient donner une règle à tout, dépassent également les limites" (232). Un jeune amoureux, Diego, est le seul qui se révolte: " je continuerai à déranger votre bel ordre par le hasard des cris. Je vous refuse, je vous refuse de tout mon être (174). Diego dirige une révolte collective : on sort des maisons, on efface les signes sur les portes et ouvre les fenêtres. La Peste prend la bien-aimée de Diego comme otage et le moment vient où le héros doit choisir entre sa vie et la vie des autres : la Peste propose de les laisser fuir tous les deux ensemble pourvu que Diego le laisse la ville. Mais Diego choisit la liberté collective en affirmant que "l'amour de cette femme c'est mon royaume à moi. Je puis en faire ce que je veux. Mais la liberté de ces hommes leur appartient. Je ne puis en disposer" (211)

crie Diego et il échange sa propre vie pour sauver la ville et sa bien-aimée. La Peste tue Diego et quitte la ville.

Dans *L'État de siège*, l'amour individuel de Diego inspire la révolte collective et la solidarité du peuple les aident enfin à vaincre la peur. Vide de spéculations psychologiques et écrit dans un style lyrique, cette pièce chante l'amour et illustre que seul un mouvement collectif peut conduire à un changement.

Dans cette partie, j'ai établi que d'un côté, Nietzsche met en avant une vision de la liberté qui est seulement réalisable dans la solitude. Selon lui, la démocratie, avec son accent sur l'égalité collective, peut conduire à une uniformisation qui limite la véritable liberté et excellence individuelle. Nietzsche, toujours soucieux de la perfection de l'humanité, ne trouve pas la solidarité comme la solution ultime. La vision nietzschéenne s'inquiète des effets nuisibles de la démocratie sur la liberté individuelle et rappelle que le système démocratique rachète l'égalité d'aujourd'hui au prix de l'avenir de l'humanité. La démocratie empêche le pluralisme au même titre que la religion et encourage l'uniformité en vertu du bonheur de tous. D'un autre côté, Camus valorise le côté collectif et la solidarité dans la réalisation de la démocratie. Pour lui, la solidarité et la fraternité sont des valeurs essentielles pour la construction d'une société juste et équilibrée. La réalisation de la démocratie repose ainsi sur la tension entre la solitude et la solidarité, ou entre la liberté individuelle et l'égalité collective. Alors que la démocratie n'est pas la forme idéale de gouvernement, il faut trouver un équilibre entre la liberté individuelle et l'égalité collective dans la réalisation d'une société juste et équilibrée.

La perte de confiance dans l'aspect émancipateur de la démocratie soulève de lourdes questions: Cédant à la méfiance nietzschéenne, comment pratiquer le pluralisme hors la

démocratie? Suivant le compromis démocratique camusien, comment protéger les droits de la minorité contre la majorité? Faut-il attribuer le droit de la liberté et le privilège majoritaire à ceux qui en font un mauvais usage?

Les essais philosophiques et les pièces de théâtre de Camus nous montrent que ce penseur s'intéresse aux conséquences du sentiment de l'absurde dans le domaine socio-politique. A travers ses pièces, Camus remet en question la responsabilité de l'homme révolté envers autrui. Il souligne également l'importance des limites tant chez l'homme révolté que dans la mise en pratique de la justice, de la liberté et de l'égalité dans la société. Le théâtre de Camus ne peut être considéré comme un théâtre absurde, mais plutôt comme un théâtre d'idées. Camus utilise le pouvoir de la scène pour explorer et exprimer ses idées sur la condition humaine, la révolte et la responsabilité individuelle et collective. Ses pièces de théâtre sont donc des œuvres engagées qui interrogent les fondements de la société démocratique et soulignent la nécessité de trouver un équilibre entre la révolte et les limites nécessaires à la coexistence harmonieuse des individus.

### **Le Théâtre de l'Absurde : réinvention de la démocratie**

Bien que ses pièces n'aient pas reçu la même appréciation que ses essais et récits, le théâtre a toujours eu une place privilégiée chez Camus. D'un bout à l'autre de sa carrière, il écrit des pièces qui correspondent à ses pensées philosophiques; il met en scène le cycle de l'absurde dans *Caligula* (1938-44) et *Le Malentendu* (1944); la révolte dans *l'État de Siège* (1948) et *Les Justes* (1949); et il a eu le projet d'écrire *Don Juan* qui correspondrait au cycle inachevé de l'amour. Auteur, acteur, metteur en scène, adaptateur, directeur de troupe, Camus est sensible au côté collectif de la création théâtrale et opte pour un théâtre de solidarité. Dans l'émission de la

télévision française *Gros plan* du 12 mai 1959, Camus s'exprime sur le lien entre le théâtre et le bonheur :

Pourquoi je fais du théâtre ? Eh bien, je me le suis dit souvent demandé. Et la seule réponse que j'ai pu me faire jusqu'à présent vous paraîtra d'une décourageante banalité : tout simplement parce qu'une scène de théâtre est un des lieux du monde où je suis heureux. [...] Le théâtre m'offre la communauté dont j'ai besoin, les servitudes matérielles et les limitations dont tout homme et tout esprit ont besoin. Dans la solitude, l'artiste règne, mais sur le vide. Au théâtre, il ne peut régner. Ce qu'il veut faire dépend des autres. Le metteur en scène a besoin de l'acteur qui a besoin de lui. Cette dépendance mutuelle, quand elle est reconnue avec l'humilité et la bonne humeur qui conviennent, fonde la solidarité du métier et donne corps à la camaraderie de tous les jours. Ici, nous sommes tous liés les uns aux autres sans que chacun cesse d'être libre, ou à peu près : n'est-ce pas une bonne formule pour la future société ?<sup>40</sup>

Le théâtre d'Albert Camus ne révolutionne ni l'esthétique ni la forme dramatique; il est le véhicule et la pratique de ses réflexions philosophiques. Le théâtre pour lui fait partie d'une éducation populaire où les plus grandes aspirations de la société démocratique sont mises en pratique. Basé sur la liberté et l'égalité, le Théâtre de l'Équipe<sup>41</sup> «opte contre le théâtre de la distanciation pour celui de la communion avec le public » (Rey 279). Les pièces de théâtre de Camus sont des « essais de création collective »<sup>42</sup> dont la scène devient le lieu de réunion où l'acteur, le type modèle de l'homme absurde, multiplie ses expériences malgré la fugacité de la comédie, et le spectateur rentre en dialogue avec l'acteur.

Chez Camus, l'échange entre le théâtre et la philosophie est réciproque; le théâtre influence la réflexion existentialiste au même titre que la philosophie se sert du théâtre comme la forme

---

<sup>40</sup> Albert Camus, *Gros plan*. Créée par Pierre Cardinal, 1959. <https://www.youtube.com/watch?v=onfogX3rVUo>

<sup>41</sup> Camus fonde en 1945 « Théâtre du Travail », plus tard nommé « Théâtre de l'Équipe », qui visait à présenter des pièces de théâtre exceptionnelles à un public ouvrier.

<sup>42</sup> Sous-titre de la pièce *Révolte dans les Asturies* écrite en 1935 par Camus, Jeanne-Paule Sicard, Bourgeois et Poignant.

favorable de l'articulation des idées démocratiques. Toutefois, les dramaturges du Théâtre de l'Absurde lui reprochent de ne pas mettre en pratique, dans toute la mesure, ce qu'il prêche. Si la mise en scène et le décor deviennent plus inclusifs, le langage et l'action dramatiques suivent toujours les conventions théâtrales. Les pièces de Camus appartiennent encore au théâtre dit d'idées qui ne réussit pas à émanciper le langage au risque de la transmission de son message. Ce n'est qu'avec le Théâtre de l'Absurde et les dramaturges tels que Beckett et Ionesco que le théâtre se fait représentation de l'existentialisme et de l'absurde dans toute sa forme aussi bien que dans son contenu. Pour la première fois avec le Théâtre de l'Absurde, on voit une harmonie, une correspondance, entre le contenu absurde et la forme des pièces; la liberté existentielle n'est pas seulement exercée par le biais des personnages et du décor mais l'auteur participe aussi au mouvement de déconstruction des codes langagiers et exerce une liberté illimitée par rapport à l'intrigue. Conscient de son monde irraisonné, le dramaturge de l'absurde tel Beckett et Ionesco reflète son état dérisoire dans sa pièce en la libérant de toute règle conventionnelle. Sous une nouvelle forme et par un nouveau langage, il illustre l'impuissance, l'errance et la désespérance de l'homme dans un monde incompréhensible. Aussi bien dans le monde réel que dans la pièce, rien n'est plus logique et il n'y a aucune limite. L'action, le personnage, le temps, l'espace et le langage sont réinventés et même supprimés. Éliminant tout déterminisme logique, le dramaturge ne présente que des personnages fantoches, sans aucune profondeur psychologique ; il reformule le langage pour abolir sa fonction de communication et exprime le vide par l'absence du message. Bien que le Théâtre de l'Absurde soit souvent associé à un refus de l'engagement socio-politique, peut néanmoins observer des formes d'engagement dans les pièces de ce mouvement artistique. *Rhinocéros* (1959), par exemple, offre une critique subtile de la conformité sociale et de la montée

du totalitarisme. Mais dans la partie suivante, je vais montrer que cette pièce devient le contexte de la mise en question des notions démocratique de la liberté et l'égalité.

### ***Rhinocéros* (1959) : l'absurdité de la démocratie**

Dans *Rhinocéros* (1959), Eugene Ionesco dépeint la "rhinocérite", une épidémie qui transforme tous les habitants d'une ville imaginaire en rhinocéros. La pièce raconte l'histoire de Bérenger qui lutte pour maintenir son humanité alors que la majorité se transforme, abordant ainsi des thèmes tels que la conformité sociale et la lutte de l'individu contre la pression du groupe. Vu dans son contexte de la deuxième guerre mondiale, *Rhinocéros* est compris comme la peinture de l'époque et comme une réaction à la prolifération des "ismes" totalitaires. Pourtant, il est important de noter que la transformation en rhinocéros se produit de bon cœur et dans une société démocratique où chacun a la liberté de s'exprimer et de choisir librement. Qu'est-ce qui pousse alors le peuple à céder volontairement à la rhinocérite ? Par quels procès psychologiques justifie-t-on la destruction des institutions démocratiques ?

La plupart des personnages de la pièce n'existent déjà plus personnellement, car ils ne présentent ni nom ni prénom mais une profession: la ménagère, l'épicier, le logicien, la serveuse, le patron du café... Les autres sont identifiés par un nom de famille: Botard, Dudard, Monsieur et Madame Bœuf, M. Papillon... qui leur prêle un caractère trivial et sans distinction, propre à l'homme devenu une unité sociale anonyme. Ils manquent tous de profondeur psychologique et d'originalité. Représentants de la collectivité, les personnages sont tous confinés dans la routine d'une vie systématique où ils ne peuvent ni voir ni comprendre hors de leur fonction sociale et des règles communes. Ils expriment des vérités creuses et leurs conversations sont marquées par le non-sens et le ridicule:

Le Logicien, au Vieux Monsieur. Voici donc un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats.

Le Vieux Monsieur, au Logicien. Mon chien aussi a quatre pattes.

Le Logicien, au Vieux Monsieur. Alors, c'est un chat. <sup>43</sup>

Les discussions sont souvent mises en parallèle pour créer un effet de répétition qui démontre leur état d'oubli dans le cercle absurde et leur tendance au conformisme:

Le Vieux Monsieur : C'est compliqué.

Bérenger : C'est compliqué.

Le Logicien : C'est simple au contraire.

Le Vieux Monsieur : C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

Bérenger : C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

Le Logicien : Faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.

Jean : Faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.

Le Vieux Monsieur : Je ne vois pas.

Bérenger : Je ne vois vraiment pas.

Le Logicien : On doit tout vous dire.

Jean : On doit tout vous dire. (556)

Le langage n'est plus le véhicule de la communication et de l'échange entre les hommes mais l'image de la misère et du vide qui marquent la condition humaine. Les répétitions sont minutieusement entrelacées afin de communiquer la conformité aveugle des personnages. En tournant la logique en dérision, Ionesco remet en question la pensée systématique et vise à démontrer que les vérités collectives peuvent créer un état d'absurde où l'inacceptable est logiquement justifié. Enfermés dans un esprit de système, les personnages justifient leur transformation en rhinocéros ; ils se répètent dans la parole aussi bien que dans l'action. À la vue du premier rhinocéros, tous les personnages, l'un après l'autre, expriment "Oh ! un rhinocéros!" Et puis chacun à son tour répète "Ça alors!". Ces personnages continuent à se suivre jusqu'à ce que tout le monde cède au fléau. Botard, l'intellectuel marxiste, se transforme parce qu' "il faut

---

<sup>43</sup> Eugene Ionesco, *Rhinocéros*, dans *Théâtre complet*, Gallimard, 1991, p 553.

suivre son temps”(621); Daisy aussi, parce qu’ “il n’y a pas de raison absolue. C’est le monde qui a raison” (635); le vieux monsieur suit le logicien et Madame Bœuf se transforme parce qu’elle ne peut pas abandonner son mari. Cette uniformisation du langage peut être vue comme une critique du conformisme et de l’égalité systématique, où les individus perdent leur individualité et leur capacité à exprimer leurs pensées et leurs émotions de manière authentique.

L’interaction et la communication est un principe primordial de la société démocratique. Jean-François Morissette, dans « Ionesco et la tragédie du langage », explique qu’alors que dans les sociétés démocratiques de masse l’ordre symbolique repose sur la communication, le théâtre de Ionesco montre une parole qui ne peut plus être attachée aux significations que le langage permet de structurer. Cela signifie que les mots et les dialogues dans le théâtre de Ionesco perdent leur sens traditionnel et sont utilisés de manière non conventionnelle, créant ainsi un langage absurde, déformé, voire dénué de sens. Ionesco utilise cette approche pour exprimer son point de vue sur la nature aliénante et absurde de la condition humaine dans la société moderne.

Pour le dire en un mot, l’actualité de l’œuvre de Ionesco se fonde sur une compréhension aiguë de la pratique théâtrale. En faisant jouer le tragique et le comique, catégories fondatrices de l’art dramatique, et en questionnant l’ordre social structuré par la communication, le théâtre de Ionesco dévoile ce que l’idéologie de la communication masque: la nécessité pour les êtres humains de s’écouter et de se comprendre. <sup>44</sup>

Les personnages de *Rhinocéros* ont tous la possibilité de prendre la parole et de se faire entendre, peu importe ce qu’ils ont à dire ; mais ils leur manquent la capacité, ou la volonté, de se comprendre et d’accepter autrui. Jean, l’incarnation même du raffinement culturel, veut que son ami Bérenger suive son exemple et qu’il aille au théâtre et se cultive au lieu de dépenser son argent en spiritueux.

---

<sup>44</sup> Jean François Morissette, « Ionesco et la tragédie du langage ». *Jeu*, No. 107, 2003, p 161.

Il est un homme mesuré qui ne rêve jamais, qui « ne supporte pas la contradiction. La moindre objection le fait écumer » (567). Il soutient ce qui est normal et naturel, ce que tout le monde fait:

Bérenger: c'est une chose anormale de vivre.

Jean: au contraire. Rien de plus naturel. La preuve: tout le monde vit. (554)

Il adhère à la totalité, à l'uniformité et à l'exclusion de la différence. Jean, représentant les *gens* de la société démocratique, suivant la même logique qui égale le chien au chat et le chat à Socrate, croit à l'égalité totale au point qu'il accorde le droit de la vie aux rhinocéros au même titre que les humains; "après tout les rhinocéros sont des créatures comme nous" (600). Il est disposé à renoncer à la morale, démolir tout un système de valeurs humaines au nom de l'égalité et l'intégrité.

Dudard, jeune et licencié en droit, s'oppose souvent à Botard, instituteur retraité. Le jeune homme est marqué par une ouverture d'esprit excessive qui croit qu' "on doit avoir, au départ, un préjugé favorable, ou sinon, au moins une neutralité, une ouverture d'esprit qui est le propre de la mentalité scientifique. Tout est logique. Comprendre, c'est justifier" (616), contrairement au vieil homme qui est sceptique et méfiant de tout et n'accepte que les vérités scientifiques: "En tant qu'ancien instituteur, j'aime la chose précise, scientifiquement prouvée, je suis un esprit méthodique, exact." (574) Ces deux personnages, représentant deux extrêmes opposés dans le système démocratique, finissent pareillement par adhérer à la rhinocérisme. Dudard par son relativisme extrême, trouve "une certaine innocence naturelle" chez les rhinocéros.

Dudard: ... Je me dis aussi qu'il n'y a pas de vices véritables dans ce qui est naturel.

...

Bérenger: Vous trouvez, vous, que c'est naturel?

Dudard: Quoi de plus naturel qu'un rhinocéros? (616)

Tandis que la prise de position de Botard, qui voit le vice partout, est "uniquement dictée par la haine de ses supérieurs. Donc, complexe d'infériorité, ressentiment" (615).

Jean, Botard et Dudard, porte-paroles des groupes sociaux auxquels ils appartiennent, chacun à son goût, justifient le conformisme égalitaire et cèdent au fléau, à la démocrature. A

travers cette reddition sans effort, on peut remarquer que la tendance de l'homme à rester passif est fortifiée dans le contexte démocratique qui encense l'égalité. Dans cette perspective, Ionesco affirme la déclaration de Siemens que « 'equality for all [Gleichheit für Alle]' is equivalent to a 'making equal of all [Gleichmachung Aller]' » (Siemens 26). Le phénomène de rhinocérisme révèle la fragilité des valeurs démocratiques et nous montre que la fraternité joue un rôle clé dans l'évolution de la société démocratique et dans ce sens elle doit précéder la liberté et l'égalité. Nietzsche avait accentué plus au moins la même idée quand il associait l'échec du système démocratique au « misarchism »<sup>45</sup> ; d'après Siemens, la démocratie pour Nietzsche est une réaction contre ceux qui règnent et ceux qui se voient supérieurs. "Here the democratic ideal is recast in negative, nihilistic terms: It is because we are unable to believe in any authoritative figures or classes that we fall back on the ideals of popular self-rule and equality" (Siemens 28). Alors que le même raisonnement misarchiste pousse Botard vers la métamorphose en rhinocéros, chez les autres personnages de la pièce il est moins question de la haine que du manque de fraternité et d'amitié. Ainsi « Jean, *sans écouter Bérenger*: À vrai dire, je ne déteste pas les hommes, ils me sont indifférents, ou bien ils me dégoûtent » (598). L'anti-héros de la pièce, Bérenger, ivrogne et inadapté à tout ordre, est le seul qui ne suive pas les normes ni les autres; "Bérenger n'est pas rasé, il est tête nue, les cheveux mal peignés, les vêtements chiffonnés ; tout exprime chez lui la négligence, il a l'air fatigué, somnolent; de temps à autre, il bâille" (540). Indifférent à ses alentours, il boit pour se perdre dans l'oubli et ne plus souffrir de l'angoisse existentielle. Il se sent mal à l'aise dans l'existence et parmi les gens. Il est le seul qui soit conscient de son état absurde et qui trouve son existence et le monde incompréhensibles.

Bérenger, à Jean: la solitude me pèse, La société aussi.

---

<sup>45</sup> D'après Siemens, Nietzsche, dans ses œuvres des années 1883-1886 tel que *Généalogie de la morale* (1887), soutient que la démocratie nourrit une aversion naturelle envers l'autorité, et cette aversion peut entraîner un rejet de tout ce qui gouverne ou aspire à gouverner, et c'est ce qu'il appelle "Misarchism".

Jean, à Bérenger: vous vous contredisez. Est-ce La solitude qui pèse, ou est-ce la multitude? Vous vous prenez pour un penseur et vous n'avez aucune logique. (554)

Bérenger est l'homme absurde au sens camusien du mot; celui qui "témoigne de sa seule vérité qui est le défi" (*Sisyphé* 79). Il ne comprend pas son monde mais continue à vivre tout de même dans l'ennui et l'oubli jusqu'à ce qu'il soit forcé de choisir entre l'humanité et les rhinocéros. Il est le seul qui résiste à la métamorphose : "Contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas !" (638) Rester humain, c'est la révolte de Bérenger et c'est cette révolte qui donne du sens à son existence.

La résistance de Bérenger est communément conçue comme la critique du fanatisme et de l'instinct grégaire chez les humains qui se suivent aveuglement.<sup>46</sup> Ionesco explique sa méfiance des vérités collectives qui dépersonnalisent le peuple et lui prend la liberté de réflexion et d'interrogation. Dans un entretien avec Claude Bonnefoy, il affirme que le personnage de Bérenger et sa résistance reflètent sa propre expérience vécue à Bucarest où "les gens sont emportés par les passions qu'ils refusent d'élucider"<sup>47</sup>. Ionesco condamne l'obéissance aveugle comme la cause de dégradation humaine et le fondement de tout régime autoritaire. La particularité de Bérenger est dans son amour pour la race humaine ainsi que sa confiance en son intuition—sentir au lieu de suivre ce qui est logique et normal : "...Mais je sens, moi, que vous êtes dans votre tort... je le sens instinctivement, ou plutôt non, c'est le rhinocéros qui a de l'instinct, je le sens intuitivement, voilà le mot, intuitivement" (618). Il montre que le seul moyen

---

<sup>46</sup> Il existe de nombreuses critiques sur le totalitarisme dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco ainsi que le lien entre cette pièce et l'expérience personnelle de Ionesco en Roumanie sous le communisme et la montée du totalitarisme au XXème siècle. Voir Anuj Gulia and Niyati Joshi, "Rhinoceros a play by Eugene Ionesco as a critique of Political Conformist Ideologies, Totalitarianism and Fascism". *Quest*, Volume 6, Issue 12, 2018, pp. 25-28. Ou Matei Calinescu, "Ionesco and Rhinoceros: Personal and Political Backgrounds". *East European Politics and Societies*, Volume 9, issue 3, 1995, pp. 393-432. Et aussi le livre de Ahmad Kamyabi Mask, *Qui sont les rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugene Ionesco*, Paris, 1990.

<sup>47</sup> Eugène Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Éditions Pierre Belfond, 1966, p 26.

de résister réside dans la dignité humaine, dans les sentiments humains les plus basiques. En mettant l'accent sur l'intuition et les instincts humains plutôt que sur la logique et la conformité, Ionesco critique la manière dont les individus peuvent perdre leur humanité en se soumettant à des idéologies totalitaires. Il souligne que la véritable résistance réside dans la capacité à écouter ses instincts, à remettre en question les normes sociales et à rester fidèle à sa propre nature humaine. Bérenger fait un voyage intérieur tout au long de la pièce ; au début, il est indécis et influençable, mais c'est seulement vers la fin de la pièce, au moment où enfin il décide d'écouter son instinct qu'il choisit l'engagement et la solidarité :

Bérenger: je me sens solidaire de tout ce qui arrive. Je prends part, je ne peux pas rester indifférent. (611)

L'étude de "Rhinocéros" de Ionesco met en évidence que, malgré les différences de style et de convention théâtrale par rapport à Camus, le message sous-jacent reste similaire, mettant en avant la notion de solidarité. Toutefois, chez Ionesco, la solidarité de Bérenger se trouve justement lorsqu'il conserve son originalité, reste fidèle à lui-même et ne cède pas à la pression de se conformer au système conformiste qui transforme les humains en rhinocéros. Chez Ionesco, cette solidarité est mise en contraste avec la fausse solidarité créée par le conformisme et la soumission à un système oppressif. Bérenger, en refusant de se transformer en rhinocéros et en choisissant de lutter pour préserver sa propre humanité, montre que la véritable solidarité se définit individuellement et selon l'instinct humain.

Le théâtre de Ionesco remet en question le conformisme non seulement à travers l'intrigue de ses œuvres, mais aussi à travers le langage utilisé, remettant ainsi en cause la communication conventionnelle. Pourtant, dans *Rhinocéros*, cette mise en question du

langage n'est pas assez radicale que comme chez les autres dramaturges du Théâtre de l'Absurde tel que Beckett. Chez Ionesco, on ne trouve pas une déconstruction du langage ; les mots articulés par chaque personnage, considérés isolément, sont bien compréhensibles mais c'est le manque de la signification d'ensemble qui empêche la transmission d'un message. L'auteur de l'article « Les Sens déviés de Ionesco » explique qu'en remettant en question le langage conventionnel et en utilisant des phrases claires et univoques, Ionesco encourage le spectateur à construire une interprétation. Cependant, cette interprétation ne peut être complètement satisfaisante car l'ensemble des énoncés du texte ne permet pas une signification unique. On trouve ainsi une « résistance textuelle » (3) dans les pièces de Ionesco. <sup>48</sup> « Le plus souvent », élabore Waite « la signification s'y trouve à foison, seulement elle s'empêche d'aboutir à un sens global acceptable (la disjonction) ou n'arrive pas à bonne destination (la déviation). Il s'agit donc moins d'une absence de sens que d'un manque de conformité cohérente » (4).

Dans la partie suivante je vais discuter qu'à la différence de Ionesco, la déconstruction du langage chez Beckett atteint un niveau d'absurdité et d'incompréhension plus radical qui résiste la transmission d'une idéologie spécifique. Cependant, même dans l'absence de sens, on peut étudier une forme de l'engagement. La déconstruction du langage peut être perçue comme une forme d'engagement artistique et intellectuel, car elle pousse les spectateurs à remettre en question les normes linguistiques et à réfléchir à la condition humaine de manière critique et profonde.

---

<sup>48</sup> Alan Waite, "Les Sens Déviés De Ionesco". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 96, H. 1 1986, pp. 1-11

## ***En attendant Godot (1948) : la révolte théâtrale***

Il faut retenir que le Théâtre de l'Absurde s'oppose au théâtre idéologique de Camus et revendique le dégagement de toute morale et de toute intrigue pour mieux raconter la condition humaine dans son universalité. Dans ce théâtre, ce n'est ni le personnage, ni l'action, ni le contenu mais le langage qui porte principalement le fardeau de l'absurde : "Mais tout est langage au théâtre: les mots, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier. Tout n'est que langage".<sup>49</sup> Comme toute autre règle théâtrale, le langage est aussi un système inventé par l'homme qu'il faut briser. Le langage, un ensemble de symboles qui facilitent la communication, est lui-même remis en cause pour imiter la souffrance humaine engendrée par la perte de communication et l'incompréhension.

Samuel Beckett est l'un des dramaturges du Théâtre de l'Absurde qui creuse les mots et ramène l'utilisation du langage à son expression la plus concise. Le théâtre beckettien est marqué par l'absence, que ce soit l'absence de sens, d'action ou de structure narrative claire. Les personnages évoluent dans un monde indéfini et incertain, où le langage lui-même est traumatisé, construisant et détruisant leur existence à l'infini. Les mots articulés ne transmettent plus rien d'autre que le vide existentiel, soulignant ainsi l'absence de sens et de compréhension dans la condition humaine. En particulier, dans sa célèbre pièce *En attendant Godot* (1948), émancipés de toute charge conventionnelle, les mots articulés ne transmettent plus rien que le vide existentiel. Dans cette pièce, Beckett met en scène deux personnages, Vladimir et Estragon, qui attendent indéfiniment l'arrivée d'un certain Godot, sans jamais savoir qui il est ni pourquoi ils l'attendent.<sup>50</sup> La pièce est ainsi interprétée comme une métaphore de l'absurdité de la vie

---

<sup>49</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*. Gallimard, 1962, p.197

<sup>50</sup> Ahmad Kamyabi Mask argumente que la notion de l'attente est en fait l'objet de cette pièce. Pour Kamyabi, la pièce de Beckett n'est pas sur la condition absurde de l'homme perdu dans une vaine attente, mais « c'est cette

humaine, où les personnages semblent piégés dans un cycle sans fin d'attente vaine et d'espoirs déçus, avec un langage qui devient de plus en plus dénué de sens au fur et à mesure que la pièce progresse. Les dialogues se multiplient ainsi dans la contradiction et le non-sens:

Pozzo: Et merci  
Vladimir: Merci à vous  
Pozzo: De rien.  
Estragon: Mais si  
Pozzo. \_Mais non.  
Vladimir. \_Mais si.  
Estragon. \_Mais non.<sup>51</sup>

Le monde d'Estragon et de Vladimir est dépourvu de tout objet ; ils vivent dans un monde abstrait qui ne montre pas de signe de temps ni de l'espace. Les clochards n'ont que le langage. Ils errent dans une aporie du langage, répétant les mêmes dialogues, revenant toujours au point de départ, et oubliant souvent pourquoi ils sont là : « Deprived of everything, they can only “utter” their existence and they are bound to fail miserably in it with the limitations of objects».<sup>52</sup> Vladimir et Estragon ont horreur du silence; le silence est hanté par “les voix mortes”; le silence les trouble; il réveille l'angoisse. Pour s'en échapper, ils ne peuvent rien faire d'autre que de bavarder. Ils épuisent tous les mots pour résister au silence:

Silence .  
[...]  
Long silence.  
Vladimir. \_ Dis quelque chose !  
Estragon. \_ Je cherche.  
Long silence.  
Vladimir (angoissé) . \_ Dis n'importe quoi ! (89)

---

attente elle-même, ce temps démultiplié au terme duquel apparaît le sens, qui constitue l'homme. En cela, les antihéros beckettien, dignes héritiers de la tradition antique, apparaissent non comme en attente de Dieu, mais en attente d'humanité » (79). Ahmad Kamyabi Mask, « L'Attente dans le théâtre de Samuel Beckett : En attendant Godot », *Revue des Études de la Langue Française*, N°5, Automne-Hiver 2011-2012.

<sup>51</sup> Samuel Beckett, *En attendant Godot*, dans *Théâtre I*, Les éditions de Minuit, Paris, 1971, p 68.

<sup>52</sup> Ali Afridi, “Waiting for Godot: Adieu to Language”. *NUB Journal of Social Science and Humanities* Vol.1 Issue 1 July 19-June 20, p. 60.

Dans cette pièce absurde, une fois libéré de son devoir communicatif, le langage ne cherche plus à transmettre du sens. Il est le moyen de remplir le vide et d'insensibiliser au passage du temps. Dans un sens, les silences et les pauses dans cette pièce deviennent plus révélateurs que le langage. Afia Shahid, dans « Towards a Deconstructive Text: Beyond Language and the Politics of Absences in Samuel Beckett's *Waiting for Godot* », explore comment le texte de Beckett utilise le silence pour mettre en évidence le vide des mots et explore l'indécidabilité des significations. En utilisant la notion de "différance" de Derrida, l'auteur de cet article interprète comment le silence et la pause dans l'art de Beckett remettent en question la réalité et déconstruisent le langage pour échapper aux contraintes linguistiques. Shahid voit l'existence des silences et des pauses dans les pièces de Beckett comme une stratégie importante pour mettre en évidence les tendances de la philosophie postmoderne. Le silence et la pause deviennent une "différance" selon la théorie de la déconstruction de Derrida tel que discutée dans son œuvre *Margins of Philosophy* (1972)<sup>53</sup>. Shahid explique que « silence though remains silent, it provokes to explore the unspoken in its deferred presence. It dislocates the 'origin' of meaning as Derrida has said: "différance which is not a name, which is not a pure nominal unity, and unceasingly dislocates itself in a chain of differing and deferring substitutions" [19] ».<sup>54</sup> La perturbation du langage par le biais de la pause et la silence aide Beckett à projeter le paradoxe des signes et de la représentation.

---

<sup>53</sup> Pour Derrida, la "différance" remet en question la notion traditionnelle de présence immédiate et stable des signes, en montrant que les significations sont toujours différées, repoussées, différées à l'infini dans un jeu incessant de références et de substitutions. Elle met en évidence l'idée que les mots et les concepts sont en constante évolution, en constante transformation, et qu'ils ne peuvent jamais être fixés dans une signification définitive. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*. translated by Alan Bass, University of Chicago Press, 1982.

<sup>54</sup> Afia Shahid, "Towards a Deconstructive Text: Beyond Language and the Politics of Absences in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*". World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Cognitive and Language Sciences Vol:12, No:1, 2018, p 110.

Du point de vue linguistique, la langue est définie comme un ensemble de codes arbitraires communs à une communauté et “la communication dont il s'agit est celle de la totalité de l'expérience humaine, physique ou mentale, actuelle ou virtuelle, passé, présente ou à venir, réalisée dans la mémoire, l'acte ou l'imagination. Elle a lieu grâce au sens du discours, sens lui-même rendu possible par la communauté de l'expérience humaine”.<sup>55</sup> Linguistiquement parlant, des signes langagiers doivent renvoyer à un référent précis pour que la signification se réalise. De plus, selon les définitions de Saussure, explique Lecuyer dans « Le langage dans le théâtre de Ionesco », toute langue est composée des signes, eux-mêmes composés de deux faces complémentaires : “signifié” (la représentation psychique ou mentale du signe) et “signifiant” (l'image acoustique, l'expression phonique). Pour qu'un signe réussisse à transmettre du sens, il faut que le signifié et le signifiant se correspondent et c'est seulement là que la communication se produit (34). Chez les dramaturges du Théâtre de l'Absurde, l'effet de l'absurde se réalise de différentes façons. Parfois le signe et le référent existent bien; les mots, isolément examinés, font bien du sens et peuvent être bien compris. Pourtant c'est leur juxtaposition qui crée de la contradiction et du non-sens. Mais il y a aussi les cas où l'audience a du mal à recevoir le message parce que le signifiant ne renvoie pas à aucun signifié. C'est-à-dire que le lien entre le signifié et le signifiant est brouillé et le résultat c'est que le signe utilisé ne renvoie à aucun référent.

Lucky (*débit monotone*). \_Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaquà barbe blanche quaquà hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui terminent la citation [...]. (*En Attendant Godot* 62)

---

<sup>55</sup> Maurice Lecuyer, « Le langage dans le théâtre de Ionesco ». *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 51, no. 3, 1965, p. 34.

Dans cet exemple, le non-sens est reproduit par les onomatopées tels que *quaquaquaqua* qui ne contribue pas à la transmission du message. Pour dénouer la conversation de toute logique, Beckett manipule la langue, joue avec les signes et invente des néologismes au sens inconnu. La langue, incapable de refléter l'étendue de la misère et de l'angoisse des clochards, perdure toujours comme leur dernier espoir à s'affirmer. Les affirmant, elle dénonce successivement leur réalité et les condamne à un cercle vicieux dont ils ne sortiront qu'à la mort. À cet égard, les conversations sont décomposées par les répétitions, les jeux de sonorités, les ruptures thématiques, les incohésions sémantiques ... et les mots ne conforment plus à leur sens usuel et du coup ils échouent de produire l'action présupposée :

Estragon. \_ Alors, on y va ?  
Vladimir. \_ Allons-y.  
Ils ne bougent pas. (79)

Ici, l'affirmation de l'interlocuteur, Vladimir, nous illustre que l'échange sémantique est parfaitement réalisé. Toutefois, ce qui est problématique ici est l'élimination de la valeur illocutoire de l'énoncé qui perturbe encore la fonction langagière. Le philosophe anglais, J.L. Austin, présente la notion de performativité comme la force d'un signe linguistique à réaliser ce qu'il annonce. Dans *How to Do Things with Words* (1962), il élabore cette notion et contraste les énoncés performatifs avec les énoncés constatifs (qui décrivent le monde); les performatifs ne décrivent pas les faits mais ils les font : "to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it".<sup>56</sup> Autrement dit, les énoncés performatifs sont eux-mêmes l'acte qu'ils annoncent. Dans notre exemple au contraire, on voit que le message convoyé par l'énoncé "on y va?" est bien reçu et affirmé par "Allons-y" et qu'il doit se traduire en réalité

---

<sup>56</sup> John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962, p 6.

par le fait que les personnages commencent à marcher, ce qui est la fonction prélocutoire de l'énoncé. L'énonciation "Ils ne bougent pas" crée un effet absurde qui reproduit de nouveau le non-sens et la contradiction. "The play, thus, ends on a deconstructive note where a sign can practically mean anything and doesn't have a signified or meaning attached to it" (Afridi 61).

La question qu'on peut se poser ici c'est que, la juxtaposition usuelle du signifié et du signifiant violée, la valeur locutoire du langage défiée, est-ce que le non-sens est le seul résultat du Théâtre de l'Absurde ? "Mais que va-t-il se passer si, au lieu d'offrir un dialogue et un texte cohérents, c'est-à-dire qui maintiennent la précedence du signifié sur le signifiant, l'auteur se livre aux permutations dont il a été question plus haut ?" (Lecuyer 36) Est-ce que la métamorphose d'un signe, la permutation de son signifié et son signifiant, aboutit nécessairement à l'incompréhension ? On sait bien qu'il y existe d'abord une expérience, un sentiment, un objet concret, un concept ou une action pour lesquels on invente l'équivalent langagier ; autrement dit, l'expérience humaine précède la langue et c'est à partir d'une réalité (imaginaire, concrète, historique, matérielle) qu'on invente des signes linguistiques. Toutefois, est-ce que le contraire peut advenir ? Si le référent précède le signe, est-ce que le signe a la force de concrétiser un référent ?

Pour répondre à ces questions, on peut revenir aux théories d'Austin qui explique qu'à la différence des constatifs, on ne peut pas parler du caractère vrai ou faux des performatifs; pourtant pour qu'un énoncé performatif réussisse, ou pour qu'il ait une condition de félicité, ou « happy functioning of performative » (14), il est essentiel d'avoir un contexte idéal. D'après ce philosophe, les performatifs ne marchent que dans un contexte adéquat et si le contexte de l'énoncé n'est pas convenable, le performatif échouera et sera impossible: "there must exist an accepted conventional procedure having a certain conventional effect, that procedure to include the uttering

of certain words by certain persons in certain circumstances, and further” (14). Cette insistance sur un contexte de conventions ou normes linguistiques collectives est ce qui empêche la réussite de l'énoncé performatif dans le Théâtre de l'Absurde; car ce dernier va exactement à contre-courant de tout ce qui est déjà accepté, formalisé, normatifs. Dans cette perspective, le langage beckettien s'obstine à agir car le contexte conventionnel n'est jamais légitime.

Alors que la pièce résiste à tout sens, *En attendant Godot* est l'une des œuvres les plus significatives du XXème siècle, fréquemment mis en scène surtout au moment des agitations sociale<sup>57</sup>. Miroir de la souffrance humaine, la pièce renvoie à peine à l'activisme politique ; elle peut plutôt être étudiée comme un modèle de passivité et d'échec politique. Si le but du Théâtre de l'Absurde est la création du vide et du non-sens, sans aucun message final, pourquoi ces pièces tiennent-elles toujours une place importante et pourquoi continue-t-on toujours à les accueillir ?

Dans *How to do things with fiction* (2012), Joshua Landy regrette qu'on insiste toujours sur ce qu'un texte a à dire et que la valeur de la fiction soit évaluée par son bagage instructif. La fiction, envisagée dans les trois catégories de *cognitive*, *exemplaire* et *affective*, a été toujours considérée comme le miroir du monde; elle nous révèle comment le monde fonctionne; elle transmet des messages, de l'information sur ce qu'on est et ce qu'on doit faire. Cependant, on doit arrêter de chercher le sens des œuvres et commencer à voir ce qu'un texte *fait*. Selon Landy, il existe une quatrième catégorie de textes dont l'effet va au-delà de la transmission d'un message; “les textes formatifs” sont des “texts whose function it is to fine-tune our mental capacities.[...] — what they give us is know-how; rather than transmitting beliefs, what they equip us with are skills; rather than teaching, what they do is train. They are not informative, that

---

<sup>57</sup> La pièce *En attendant Godot* a été 9 fois traduis en Iran depuis 1966 et il a eu plusieurs mise-en-scène de cette pièce et elle se joue souvent dans les Festivals et les Facultés de théâtre. Pour lire plus sur la réception de cette pièce en Iran, voir Ahmad Kamyabi Mask, « Beckett en Iran Samuel », *Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 17, Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett: Colloque de Cerisy (2006), pp. 419-434.

is, but formative. They present themselves as spiritual exercises (whether sacred or profane), spaces for prolonged and active encounters that serve, over time, to hone our abilities and thus, in the end, to help us become who we are.”<sup>58</sup> Pour Landy, « les textes formatifs » demandent une participation active de la part du lecteur et cette participation ne cesse pas quand on ferme le livre ou qu’on sorte d’une représentation théâtrale. Le changement réalisé par les textes formatifs est progressif et leur effet profond. L’hypothèse de Landy est pratique surtout pour étudier les pièces du Théâtre de l’Absurde où la forme précède le sens, comme chez Beckett. Landy donne l’exemple de la trilogie romanesque de Beckett<sup>59</sup> et explique que le projet de l’auteur n’est pas d’offrir une réponse aux questions philosophiques du lecteur, parce qu’en fait il n’y en a aucune. Les œuvres de Beckett sont “courses of treatment waiting to be undergone. Now health here, let me add, means tranquility; the disease is philosophy; and the treatment is nothing other than the trilogy itself” (5), explique Landy. La méthode proposée ici est simple: Beckett émet deux hypothèses contradictoires, l’une aussi forte que l’autre, et rend le choix impossible. Le lecteur apprend que non seulement on ne sait pas la réponse, mais qu’on ne peut jamais la savoir. “Eventually, we can hope at least to know what can be known, and to know of everything else that it cannot; to know, in other words, the limits of our knowledge, and thereby, at long last, to bring philosophy to an end” (10). La force égale de deux arguments opposés nous apprend l’impossibilité de résoudre les problèmes philosophiques et nous force à renoncer au jugement. Et pour Landy c’est le moment où on guérit de la maladie philosophique et on atteint la tranquillité. “Because of the equipollence [ἰσοσθένειαν] in the opposed objects and accounts, we come first to suspension of judgment [ἐποχὴν] and afterwards to tranquility” (7). Landy insiste

---

<sup>58</sup> Joshua Landy, *How to Do Things with Fiction*, Oxford University Press, 2012, pp. 10-11.

<sup>59</sup> *Molloy* (1951), *Malone Mort* (1951) et *L’Innomable* (1953).

que les œuvres de Beckett sont pour ceux qui souffrent de la maladie philosophique et le traitement n'entrera pas en vigueur du jour au lendemain.

Dans "Is Nothing to Be Done?"(2007), Jon Erickson fait une étude politique de *En Attendant Godot* et pose la question de l'action et de l'engagement dans cette condition ou il n'y a pas de réponses aux questions philosophiques. Il démontre que l'attente et la quête du sens dans le monde équivaut à la fois au désir humain à comprendre sa souffrance et aussi à son désir de la justice. Erickson illustre que l'objectif de la société démocratique est la réduction de la souffrance humaine. Ce que nous enseigne le théâtre ce sont les limites imposées par le hasard sur nos vies et les limites de la politique dans l'amélioration de la condition humaine. Selon Erikson, la tragédie nous révèle que la demande de la justice n'est pas socialement construite, et nous ne pouvons donc pas simplement nous débarrasser du désir de justice : il est ancré dans la nature humaine. Le problème pourtant réside dans le fait qu'on exige souvent un activisme utopique et qu'on échoue à comprendre et définir l'injustice. Selon Erikson, il est important d'essayer de définir la justice en faisant une distinction entre l'injustice et la malchance. « In its most extreme sense, the demand for justice and fairness can reach such utopian proportions that we become blind to its limits, which are the limits of chance and time and of our radically finite understanding and of mortality.»<sup>60</sup> Erikson emprunte l'expression de Thomas Sowell qui appelle cette demande « 'the quest for cosmic justice' » (261). En termes simples, l'injustice est l'incompréhension du destin humain, sa souffrance face à cette incompréhension et à la mort. D'après Erikson, « the desire for meaning is, above all, the desire to understand one's suffering, what the suffering is for. If this is the case, then perhaps the question of meaning and the question of justice are similar, if not one and the same" (265). L'homme aspire à mourir selon ses

---

<sup>60</sup> Jon Erikson, "Is Nothing to Be Done?" *Modern Drama*, Volume 50, Number 2, Summer 2007, p 261.

propres termes, mais dans la société, sa vie est influencée par les autres, et c'est ce qui est perçu comme une injustice sociale. Bien que l'existence des autres puisse affecter le destin de l'homme, elle ne peut pas empêcher sa mort, et on oublie souvent de faire cette distinction. La mort est une infortune, une injustice cosmique mais le problème c'est que dans le monde politique, les infortunes sont toujours considérées comme injustices. Est-ce que cela veut dire que la souffrance essentielle de l'homme, sa quête de sens et son incompréhension de la mort, ne change pas ? Que la justice politique est seulement capable de changer la souffrance inessentielle de l'homme ? Erikson y répond que :

This leaves us with a fundamental philosophical question at the heart of any political hope: what is essential suffering and what inessential? [...] What is at issue is a matter of separating questions of social justice – what we can change – from feelings about cosmic justice – what we cannot. If we do not do this, if we do not accept that there is “nothing to be done” in relation to cosmic justice, then the “what is to be done” of social justice will never be realized. Worse, the very attempt to realize social justice will become despotic. Is politics the answer for absolutely everything, including tight boots and ill-fitting hats? As Vladimir says, “There’s man all over for you, blaming on his boots the faults of his feet”(271).

De ce point de vue, on peut déduire que la société démocratique dans sa réalisation la plus idéale ne réussira qu'à diminuer la souffrance sociale. Nous sommes ainsi confrontés à accepter l'injustice cosmique, tout en essayant de changer ce qui est considéré comme injuste. Et nous sommes laissés à vivre, agir et attendre dans l'espace entre ces différences. Étant donné que l'essentiel, l'injustice cosmique, reste toujours immuable, la question qu'on se pose c'est faut-il toujours consacrer la vie au rétablissement de la justice sociale? Contrôler sa propre vie, vivre en ses propres termes, n'est-ce pas la réalisation la plus proche de mourir en ses propres termes et de résister « l'injustice cosmique »?

Si pour Erikson le Théâtre de l'Absurde rappelle les limites de la politiques, Jacques Derrida y montre une multitude de possibilités. Derrida présente une définition moins

contextuelle des performatifs et adapte une approche un peu différente d’Austin : il critique ce dernier pour avoir trop insisté sur le contexte et voit une force interne chez les énoncés performatifs.<sup>61</sup> Pour Derrida, les performatifs peuvent fonctionner indépendamment et ce qu’Austin considère un échec est en fait une réussite puisque les performatifs ont la force de changer le contexte. Il donne l’exemple de l’énoncé écrit où l’absence d’un destinataire n’empêche pas l’absence du sens. Derrida conclut qu’un signe écrit est une marque qui reste et il est indépendant de son auteur et donc “comporte une force de rupture avec son contexte”(Signature 30). Pour Derrida, le signe aura toujours de la force en l’absence du référent et en l’absence du signifié.

C’est sur cette possibilité que je voudrais insister: possibilité de prélèvement et de greffe citationnelle qui appartient à la structure de toute marque, parlée ou écrite, et qui constitue toute marque en écriture avant même et en dehors de tout horizon de communication sémiolinguistique. (Signature 35)

Sous ce rapport, on peut dire qu’à l’inverse de la théorie d’Austin, la notion de performativité pour Derrida est définie plutôt dans le non-conformisme. Il est contre l’absolutisme et propose que l’énoncé performatif peut réussir même sans suivre les règles et les limites. Cette vision de la langue fait penser à celle de Ionesco, pour qui réécrire la langue est redéfinir sa culture et reproduire des réalités multiples:

As our knowledge becomes increasingly divorced from real life, our culture no longer contains ourselves (or only contains an insignificant part of ourselves)and forms a "social"context in which we are not integrated.The problem thus becomes that of again reconciling our culture with our life by making our culture a living culture once more. But to achieve this end we shall first have to kill the “respect for that which is written”... it becomes necessary to breakup our language so that

---

<sup>61</sup> Jacques Derrida, “Signature, événement, contexte”, dans *Limited Inc*, Galilée, Paris, 1990.

it may become possible to put it together again and to reestablish contact with the absolute, or as I should prefer to call it, with multiple reality.<sup>62</sup>

Dans ce sens, le Théâtre de l'Absurde détruit la langue pour la reconstruire plus tard, non pas pour l'abolir définitivement. En abolissant les conventions langagières, l'expression absurde présente une multitude d'interprétations : grâce à ce procès de défamiliarisation, le spectateur est forcé de faire attention, de s'y attarder et de se concentrer pour comprendre et même réinventer la réalité et redéfinir les signes n'utilisant que son intuition. Esslin explique que c'est cette même qualité du Théâtre de l'Absurde qui lui prête de la force et de la beauté. À la différence du théâtre conventionnel où l'action aboutit à une fin définissable et où le spectateur se soucie des actions qui vont se produire, dans le Théâtre de l'Absurde, l'absence de toute sorte de logique dans les conversations et les actions exige que le spectateur se préoccupe plutôt de la compréhension de la pièce que la poursuite des événements:

The spectators, not knowing what their author is driving at, cannot be in suspense as to how or whether an expected objective is going to be reached. They are not, therefore, so much in suspense as to what is going to happen next (although the most unexpected and unpredictable things do happen) as they are in suspense about what the next event to take place will add to their understanding of what is happening. The action supplies an increasing number of contradictory and bewildering clues on a number of different levels, but the final question is never wholly answered. Thus, instead of being in suspense as to what will happen next, the spectators are, in the Theatre of the Absurd, put into suspense as to what the play may mean. (Esslin 14)

Et c'est ce suspense qui force le spectateur à s'engager et à participer activement dans le spectacle. C'est dans ce sens que le Théâtre de l'Absurde est selon Esslin, "the most demanding, the most intellectual theatre" (14).

---

<sup>62</sup> Ionesco cité par Martin Esslin dans *The Theatre of the Absurd*, p 11.

## Conclusion

Ce chapitre a détaillé différentes approches pour comprendre la notion philosophique de l'absurde et ses conséquences socio-politiques. En comparant les pensées philosophiques de Camus et Nietzsche, j'ai étudié ce que la révolte peut signifier dans un contexte socio-politique et comment l'homme révolté s'engage dans l'élan socio-politique en remettant en question les notions de justice, de liberté et de solidarité. La notion d'absurde chez Camus est ainsi étroitement liée à un engagement politique qui accepte le système démocratique comme le moins pire des systèmes, mais pas comme idéal, car il reconnaît que la liberté absolue et la justice absolue ne peuvent jamais être pleinement réalisées dans le cadre de la condition humaine. L'étude des pièces de théâtre de Camus nous a montré que chez ce philosophe français, l'homme révolté dans son élan socio-politique est censé se tenir entre la liberté et l'égalité, entre la solidarité et la solitude.

D'autre part, l'étude du Théâtre de l'Absurde d'Eugène Ionesco nous offre une perspective critique sur la démocratie en tant qu'idéologie qui peut être conformiste et uniformisante. Ionesco met en garde contre les dangers de toutes formes d'idéologie qui tendent à niveler les individus et à étouffer leur individualité et leur originalité. Pour Ionesco, l'absurde est également socio-politique, montrant l'homme révolté seul dans sa révolte, mais solitaire dans sa création de valeurs. Peut-être c'est dans le théâtre de Beckett que l'on trouve la plus grande résistance à toute forme de prise de position. L'étude de sa pièce *En attendant Godot* nous montre que la destruction du langage, bien qu'elle soit une forme d'annulation de la communication et de représentation de la condition absurde de l'homme, peut aussi être créatrice de sens ; la résistance textuelle et la fragmentation du langage peuvent en fait susciter un engagement actif de la part du public. Les dialogues énigmatiques, les répétitions et les silences dans *En attendant Godot*

laissent place à une interprétation ouverte et individuelle, invitant le public à participer activement à la construction du sens de la pièce. Cette invitation, à mon avis, peut être perçue comme un modèle de la forme la plus idéale de système politique où la participation active des citoyens, leur libre pensée et leur autonomie sont valorisées.

A mon avis, la finalité de la démocratie idéale ne se résume pas à atténuer la souffrance sociale, mais à sa responsabilité particulière de garantir les conditions d'une confrontation libre des intelligences dans leur choix entre la justice sociale et la justice cosmique, entre l'égalité et la liberté individuelle, entre la solidarité et la surhumanité. La démocratie idéale n'est pas un contexte normatif, mais plutôt l'absence de contexte, c'est-à-dire que chaque mot, chaque entité, chaque homme invente et réaffirme sa propre réalité.

CHAPITRE III  
DE L'ABSURDE À L'ENGAGEMENT  
LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE EN IRAN DANS LES ANNÉES 1960-1970

**Introduction**

L'histoire des relations franco-iraniennes remonte au Moyen-Âge, lors des croisades. A l'époque safavide (1501- 1736) les relations religieuses se développent et prennent aussi des formes commerciale et politique. Mais l'échange intellectuel entre les deux pays prend son essor et trouve son apogée au XIXème siècle et mène à des changements politiques fondamentaux en Iran. Ce chapitre se concentre sur l'arrivée du Théâtre de l'Absurde en Iran et son appropriation par les dramaturges iraniens. Une étude parallèle et comparative des œuvres françaises et persanes permet de comprendre comment/pourquoi les auteurs iraniens s'intéressaient à et appropriaient le concept moderne de l'absurde alors que par rapport à la France, l'Iran vivait une époque prémoderne. En effet, alors que l'Iran développait une modernité technologique, la modernité d'esprit et d'art n'a pas prospéré au même rythme.

Ce chapitre est consacré aux œuvres d'un auteur prolifique iranien qui s'inspirent largement du Théâtre de l'Absurde. Gholam Hossein Saedi (né à Tabriz en 1936, mort en exil à Paris en 1985) appropriant les techniques formelles du Théâtre de l'Absurde, se dresse contre la censure et l'oppression du régime totalitaire Pahlavi (1925-1979). Ce chapitre se concentre sur trois pièces écrites dans les années 1960-1970, avant la Révolution Islamique de 1978, dans lesquelles Saedi dévoile l'ambiance absurde de la vie des Iraniens dans la vie publique et privée, dans les villages et les villes du pays. A travers ces trois pièces, j'examine comment la pensée absurde est modifiée, adaptée et développée dans le contexte socio-politique iranien.

Dans *Chub be Dasthaye Varazil* (*Les Matraqueurs de Varazil*, 1965), à la manière des dramaturges absurdistes occidentaux, Saedi exprime l'absurdité de la vie de ses personnages dans un monde incompréhensible. L'étude de cette pièce révèle qu'à la différence de la notion occidentale de l'absurde, l'incompréhension chez les Iraniens n'est pas forcément une crise existentielle ou une réaction contre le temps, la nature ou la mort. *L'absurde iranien est une réaction contre la modernisation du pays qui exige l'éradication de l'identité et des traditions iraniennes*. L'absurde chez l'auteur iranien, n'est pas toujours un sentiment personnel non plus; c'est un mode de vie qui est étroitement liée au totalitarisme. *Zaviyeh* (*Le Coin*, 1968) met en question l'incapacité de formuler des idéologies adéquates contre le régime totalitaire et la faillite des couches diverses de la société opprimée qui ne savent pas comment communiquer et échanger d'idées. Dans *Mahe Assal* (*La Lune de Miel*, 1978), la troisième pièce, les spectateurs entrent dans la vie privée d'un jeune couple. La déconstruction langagière démontre le mécanisme d'oppression du système totalitaire, et devient de nouveau un moyen de mise en critique de tout un peuple qui cède au conformisme. Ainsi pour l'auteur iranien, le Théâtre de l'Absurde devient la forme idéale de l'engagement socio-politique sous le totalitarisme mais aussi le véhicule de la réévaluation des traditions socio-politiques iraniennes.

Après une introduction contextuelle sur le développement du théâtre moderne en Iran, ce chapitre analyse les différents éléments théâtraux utilisés par Saedi pour créer l'effet de l'absurde dans ses pièces. Nous examinons les personnages, les objets, l'espace, le temps et le langage pour montrer comment l'effet d'absurdité s'approche et s'éloigne des pièces du Théâtre de l'Absurde français. Dans "Personnages sans visage", j'observe l'aliénation et l'état absurde des êtres creux qui se caractérisent par leur impuissance et leur manque de réflexion critique. "Le vide matérialisé" met l'accent sur les objets ou leur absence comme marque de différence entre le

sentiment de l'absurde en France et en Iran. "Encerclement spatial et intellectuel" met en avant l'état absurde des personnages enfermés dans leurs certitudes. Et finalement, dans "Déconstruction langagière, décomposition identitaire", je montre comment la destruction du langage remet en question le conformisme et la décomposition de l'individualité chez l'homme iranien.

### **L'avènement du théâtre moderne en Iran**

La tradition de spectacle populaire en Iran remonte à l'antiquité. Avant l'influence du drame occidental au 19<sup>ème</sup> siècle, Ta'ziyeh<sup>63</sup>, Ruhowzi<sup>64</sup> et le théâtre de marionnettes faisaient partie de la tradition théâtrale du pays. L'art dramatique en tant que texte écrit ne s'est constitué que durant la deuxième moitié du 19<sup>ème</sup> siècle.<sup>65</sup> L'avènement du théâtre moderne sous l'influence du théâtre occidental, notamment français, remonte aux voyages en France de Nasser al-din Shah Qajar (1831-1896)<sup>66</sup>, le quatrième roi de la dynastie Qajar, et la famille royale qui

---

<sup>63</sup> Théâtral religieux traditionnel pour commémorer le martyr de l'imam Hussein. Dans "The literary Genres in modern" (1978), Peter Chelkowski explique que c'est le genre de Ta'ziyeh qui prépara le public pour la venue du théâtre moderne: "The epic passion play of Iran has prepared the public to deal with modern drama. In some of its aspects it represents the early English-Latin mystery and miracle cycles, from which modern western drama evolved. Indeed by the end of the nineteenth century it was on the brink of giving birth to a secular Iranian theatre. This does not mean that the religious theatre would have disappeared; rather it would have paralleled the newly-emerged secular theatre, grown from the ta'ziyeh. Unfortunately, the native intellectual elite that had resisted other western-motivated innovations in literature joined in the campaign against the ta'ziyeh as merely a backward and superstition-ridden ritual. The production of western-style dramas was encouraged and praised by the whole spectrum of the literate public, as well as by the government."(360) Voir aussi Bahram Beizaei, *Namayesh dar Iran [Le Théâtre en Iran]*.

<sup>64</sup> Ruhowzi (définition littérale: sur le bassin) est une forme de comédie satirique improvisée accompagnée du chant, de la danse et de la musique, qui était jouée sur un bassin recouvert au centre de la cour des grandes demeures.

<sup>65</sup> Naeimeh Fallahnejad, "L'Influence du Théâtre Français Sur le Théâtre Persan Moderne à la Fin du XIX<sup>e</sup> Siècle : le Rôle des Traductions et des Traducteurs". *Alternative Francophone* vol.1, 8, 2015, p 86.

<sup>66</sup>La dynastie Qajar a régné en Iran de 1786-1925. Roi de Perse pour 50 ans de 1848 jusqu'à sa mort en 1896, Nasser al-din shah était le premier monarque persan moderne qui embarqua en Europe dans le but de visiter la civilisation et la technologie de l'Occident. Sur les relations franco-iraniennes pendant la dynastie Qajar, voir la thèse de doctorat

ont développé la volonté de comprendre l'évolution socio-culturelle de l'Europe. Ainsi, fascinés par la civilisation européenne, des étudiants furent envoyés en Europe et des professeurs invités au pays. Amir Kabir, le premier chancelier de Nasser al-din Shah, qui était pour une réforme dans le système politique ainsi que dans l'art et la culture, soutint la fondation du premier journal iranien et fonda en 1886 l'école polytechnique de Dar al Fonoun "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"(Fallahnejad 88).<sup>67</sup> La construction de cette école où la majorité des professeurs étaient français, favorise l'essor de la francophonie en Iran. Le français devient ainsi la langue d'enseignement supérieur et la littérature et la culture française s'introduisent en Iran par le moyen de la traduction. On créa Dar ol-Tarjomeh (centre de traduction) et une imprimerie où de nombreux ouvrages étaient traduits et publiés. Conformément aux besoins de l'enseignement, les premières traductions furent sur les sciences et les matières générales. Peu à peu, la traduction des œuvres littéraires et philosophiques prend son essor. Parmi les œuvres littéraires traduites en persan sous les Qajar, on peut nommer *Le Discours de la Méthode* (1637) de Descartes en 1862, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1872) de Jules Verne en 1898, *Les Mystères de Paris* (1842) d'Eugène Sue

---

de Shamsi Bidrouni, *L'évolution de la littérature socio-politique de l'Iran sous l'influence de la langue et de la littérature françaises*.

<sup>67</sup> Dans la thèse de doctorat *The evolution of traditional theatre and the development of Modern Theatre in Iran*, Iraj Emami explique que l'intérêt personnel de Nasser al-din Shah pour les arts comme moyens de divertissement joue un rôle important dans l'évolution du théâtre en Iran. A la suite de ses voyages en Europe où il visite fréquemment des théâtres, il ordonne à construire une salle de théâtre à Dar-ol fonun et une autre à l'arène royale. *La Misanthrope* de Molière traduite et adaptée au public persan, était l'une des premières pièces montées à la scène du théâtre de Dar al-Fonun. Alors que le théâtre était fortement influencé par la Comédie Française, et que l'influence de la culture européenne augmentait rapidement au pays, « the imitation of European theatre during Naser-al-din Shah's period which, although in a way it enlarged the theatrical field in Iran was, however, based on a shallow understanding and thus had only a superficial influence. » (125) Chez Naser al-din Shah, la perception de la civilisation européenne se limitait à la mode vie (vêtements, manières, architecture...) et les fondements du progrès européen étaient négligés.

en 1892, *Les Misérables* (1862) De Victor Hugo en 1925, *Le Comte de Monte Cristo* (1846) d'Alexandre Dumas en 1898. *Le Misanthrope* (1666) de Molière, était la première pièce de théâtre traduite en persan en 1869, et a été mise en scène en 1889 à Dar ol-Fonoun et ses adaptations ont eu un immense succès.

Molière fut également la source d'inspiration des premiers dramaturges iraniens, qui à leur tour, ont contribué au développement du théâtre moderne iranien. Mirza Fath Ali Akhundzadeh (Akhundov) (1812-78), dramaturge, philosophe et l'un des fondateurs du nationalisme iranien, était le premier Iranien à écrire (en turc azéri) des pièces de théâtre suivant le style dramatique européen. Qualifié de « Molière d'Azerbaïdjan » ou « Molière oriental »<sup>68</sup>, Akhundzadeh critique les chefs d'état corrompus et opportunistes qui exploitent le peuple naïf, sans éducation et superstitieux. Il considérait la monarchie Qajar et la religion islamique comme les institutions principales responsables de l'oppression du peuple et la stagnation de la société iranienne. Dans ses œuvres, Akhundzadeh « waged a relentless and merciless attack both on Iran's autocratic political structure and traditional Islamic values and beliefs. His poetry and plays as well as his philosophical and political writings reflected the first genuine attempt by a Muslim intellectual to articulate a systematic critique of Islamic culture and political traditions »

---

<sup>68</sup> Dans *La Littérature de la Révolution Constitutionnelle de l'Iran: Le Cas de Fath Ali Akhound-zadé*, Bagher Momeni étudie l'inspiration de l'auteur iranien notamment de Molière. L'auteur explique que le personnage principale d'Akhundzadeh, Hadji Ghara, dans la comédie *Aventures de grigou* (1853), est emprunté de *l'Avare* (1668) de Molière ou le personnage principal de la pièce *Mollah Ibrahim Khalil Alchimiste* (1850), renvoie largement au *Tartuffe* (1664). « Molière est Akhound-zadé sont, tous les deux, des observateurs réalistes de leur propre société, même s'ils le font différemment, Akhound-zadé ayant créé 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 » Bagher Momeni, *La Littérature de la Révolution Constitutionnelle de l'Iran: Le Cas de Fath Ali Akhound-zadé*. Editions L'Harmattan, 2016, p13.

.<sup>69</sup> Les pensées et les travaux d'Akhundzadeh deviennent quelques décennies plus tard le phare de la révolution constitutionnelle<sup>70</sup> (1905-1911) de l'Iran.

Suivant l'exemple d'Akhundzadeh, Mirza Aqa Tabrizi (?-1915), le premier secrétaire de l'ambassade de France à Téhéran, est le premier dramaturge iranien qui écrit des pièces directement en persan. Comme Akhundzadeh, il se servit du théâtre comme moyen de la critique sociale et de la réforme. "Mirza Aqa shocked the conformists and the believers in classical conventions in theater (starting with Akhundzade and many others until the 1960s when there was a breakthrough in the restrictions of theatrical rules) who criticized his free language and disregard of the three unities. Precisely these "mistakes" gave his work an unintended boldness and modernity."<sup>71</sup> Contrairement aux comédies de leur époque qui n'assumaient que la responsabilité de divertir la cour, les dramaturges tel que Mirza Agha Tabrizi font les premiers pas dans la direction de la littérature engagée et de la dramaturgie influencée par les problèmes socio-politiques. Il était le premier Iranien à écrire une farce qui critiquait le régime de l'époque et montrait la corruption et les problèmes sociaux des classes populaires et la répression du peuple (Emami 133).

La traduction des œuvres européennes a fortement contribué à la fois à l'épanouissement du drame moderne iranien et à la diffusion des idées modernes de la liberté et de l'égalité. Sous le règne des rois despotiques, la traduction des œuvres françaises devient un contexte favorable à l'engagement socio-politique puisque les intellectuels iraniens s'occupent d'introduire les

---

<sup>69</sup> Mehrdad, Kia. "Mirza Fath Ali Akhundzade and the Call for Modernization of the Islamic World". Middle Eastern Studies, Vol. 31, No. 3, Jul. 1995, p 422.

<sup>70</sup> Lancée contre le règne despotique des rois Qajar, cette révolution ouvrit la voie aux changements importants dans le pays et a eu pour conséquence la fondation d'un parlement et la monarchie constitutionnelle.

<sup>71</sup> Farrokh Gaffari, "Evolution of Rituals and Theater in Iran". Iranian Studies, Autumn, 1984, Vol. 17, No. 4 (Autumn, 1984), p 375.

auteurs qui sont des combattants de la liberté.<sup>72</sup> “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”.<sup>73</sup> Les thèmes socio-politiques provenant de la Révolution française sont introduits dans la culture littéraire persane. L’émergence des concepts occidentaux crée donc une révolution intellectuelle qui aboutit à une révolution socio-politique<sup>74</sup>.

Après la Révolution Constitutionnelle et pendant le règne du dernier roi Qajar, le théâtre à l’occidentale prend son essor. Parmi les traductions, on peut mentionner *Le Médecin malgré lui* (1666) de Molière qui est traduit et adapté par Mohammad Hassan Khan Etemad al Saltanah, le traducteur de roi, en 1913 et *Le Mariage forcé* (1664) traduit en 1912 par le prince Qajar, Emad al Saltaneh.<sup>75</sup> Parmi les dramaturges iraniens, on peut nommer Prince Mohammad Taher Mirza

---

<sup>72</sup> Dans l’article “Parcours de la francophonie en Iran : une francophonie latente”, les auteurs illustrent que “Grâce à la traduction des grands écrivains tels Descartes, Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Racine, Hugo, les lecteurs iraniens se sont initiés à la littérature, à la philosophie et à la culture française.” Ils continuent ainsi que “Bien que les œuvres les plus traduites et lues (par exemple, dans le domaine des lettres) ne soient pas forcément les plus connues en France ou dans le monde (par exemple, Roman Gary), le choix de ces œuvres en Iran est très influencé par la situation sociopolitique du pays. Les intellectuels iraniens cherchent dans chaque écrivain et penseur français, un combattant de la liberté et un auteur engagé, suivant de plus près les mutations sociopolitiques et les évolutions culturelles de l’aire française. L’affaire Dreyfus, par exemple, marqua beaucoup l’intelligentsia iranienne et finalement l’acquittement de ce dernier, en juillet 1906 – année de la Révolution Constitutionnelle en Iran – fut très prometteuse et encourageante pour les Constitutionnalistes iraniens”. M. Gashmardi et E. Salimikouchi, “Parcours de la francophonie en Iran : une francophonie latente”, *Alternative Francophone* vol.1, 4, 2011, pp. 104-106

<sup>73</sup>Ève Feuillebois, « Théâtres de Perse et d’Iran : aperçu général », HAL, 2011, p 18.

<sup>74</sup>Alors que les historiens iraniens unanimement affirment l’importance des idéologies modernes propagés par les intellectuels occidentalisés dans l’éveil du public iranien et les agitations des années 1905-1911, appliquant les théories marxistes sur la révolution constitutionnelle, Ervand Abrahamian élabore qu’en fait il faut considérer l’impact socio-économique de l’Occident comme la cause déterminante de cette révolution. « Economic changes had caused social changes; social changes, in turn, had led to political changes. To paraphrase Marx, it was not the introduction of revolutionary consciousness that created the new social order; but, on the contrary, it was the existence of the new social order that permitted the adaption of selective aspects from the modern revolutionary consciousness”. Ervand Abrahamian, “The Causes of the Constitutional Revolution in Iran”. *International Journal of Middle East Studies* , Vol. 10, No. 3, Cambridge University Press Aug., 1979, p 414.

<sup>75</sup> Pour une liste complète des pièces traduites en persan jusqu’à 1955, voir (en persan) Abolghassem Jannati Ataei, *Bonyade Namayesh dar Iran*. Ebne Sina, 1955.

(1825-1898), le traducteur d'Alexandre Dumas, qui écrit *Arusi-ye Jenab Mirza (Le Mariage de son Excellence Mirza, 1904)*; Morteza Qoli Fekri (1869- 1916) l'auteur de *Hokam-e Qadim va Hokam-e Jadid (Les Nouveaux et anciens gouverneurs, 1916)*; Ahmad Mahmudi Kamal al Vezare (1875-1930) écrit sept pièces, parmi lesquelles on peut mentionner *Haji Riya'i Khan ya Tartuffe sharqi (Haji Riya 'i Khan ou le Tartuffe oriental, 1918)*. Reza Kamal Shahrzad (1898-1937), adapte des drames de Victor Hugo et d'Oscar Wilde; Abolhasan Forughî, philosophe, (1883-1959), écrit en vers *Shidush va Nahid (1921-22)*; Mirzade Eshqi (1893-1925), écrivain et poète politique, écrit six pièces parmi lesquelles *Rastakhiz-e Salatin-e Iran (La Résurrection des rois iraniens, 1916)* est la plus connue. Hassan Moqaddam (1896- 1925), écrit *Jafar Khan az Farang Amade (Jafar khan retourne d'Europe, 1923)*, un sketch sur les Iraniens occidentalisés.

Dans ces années, le théâtre fut de plus en plus populaire et plusieurs salles de spectacles sont établies : Comédie Nationale en 1911, Comédie Iran en 1916, Comédie Akhavan en 1924, Comédie Sirius en 1929, etc. Les traductions et les pièces engagées se multiplient jusqu'au règne des Pahlavis (1925-1979), pendant lequel le théâtre polémique est sévèrement réprimé. Pendant le règne du premier monarque Pahlavi, Réza Shah (1878-1944), qui fut d'abord militaire et ministre de la Guerre avant d'être le roi entre 1925 et 1941, les libertés gagnées pendant la Révolution constitutionnelle sont abolies, les journaux indépendants sont fermés, les activités et les partis politiques sont étroitement contrôlés. S'appuyant sur l'armée, Réza Shah mène le pays vers la soumission et dès 1931, il règne en maître absolu de l'Iran.

Pour échapper à la censure, les écrivains et les dramaturges de cette époque se tournent vers trois directions : les sujets historiques, le symbolisme et le surréalisme. A titre d'exemple, Sadegh Hedayat, né en 1903 et mort à Paris en 1951, écrit deux pièces ultranationalistes *Parvin*

*Dokhtare Sassan* (Parvin fille de Sassan 1928) et *Mazyar* (1933) sur la conquête arabo-musulmane de la période de l'ancien empire perse, les Sassanides (244-651). Influencé par les écrivains modernes de l'Europe, surtout Kafka, il écrit le roman *La Chouette aveugle* (1941) qui fut salué par André Breton comme un classique du surréalisme.<sup>76</sup>

Après l'abdication de Reza Shah lors de l'invasion anglo-soviétique<sup>77</sup> de l'Iran en 1941, les droits politiques et une relative liberté d'expression sont rétablies pour une dizaine d'années. Abdol Hossein Nushin (1907-1971), diplômé des arts dramatiques du Conservatoire de Toulouse et membre du parti communiste Tudeh, traduit et mit en scène *Tartuffe* de Molière, *L'Oiseau Bleu* (1908) de Maeterlinck et *Topaz* (1928) de Marcel Pagnol dans le Théâtre de Farhang (Théâtre de Culture) qu'il fonde en 1945. Avec l'inauguration de l'Institut National du Théâtre au début de 1960, il y a eu une initiative de l'étude du théâtre et tous les arts de la scène sous la direction de professeurs étrangers ou iraniens ayant étudié en Occident. En 1965, un département de théâtre est créé dans la faculté des Arts de l'Université de Téhéran. La Télévision nationale, fondée en 1966, a promu des théâtres traditionnels et contemporains et créa Le Festival des Arts<sup>78</sup> (Jashne Honar), en 1967 en Chiraz. Ce festival était formé des performances musicales, de la danse et du théâtre par des artistes nationaux et étrangers pour promouvoir des tendances avant-gardes. La plupart des théâtres présentés dans ce festival étaient des pièces modernes et absurdes (Emami 208).

---

<sup>76</sup> Zeinab Sadeghi, « L'univers du merveilleux et de l'irrationalité des surréalistes : André Breton et Sâdegh Hedâyat ». *Revue de Tehran*, N 170, janvier 2020.

<sup>77</sup> Une invasion militaire qui avait pour but de sécuriser les champs pétroliers britanniques, de garantir une route de ravitaillement vers l'URSS et de limiter l'influence allemande en Iran. Réza Shah, considéré trop proche des Allemands, est forcé en exil et remplacé par son fils, Mohammad Réza Shah Pahlavi.

<sup>78</sup> Le festival des arts de Chiraz était un festival international qui s'est déroulé chaque année de 1967 à 1977, dans la ville de Chiraz. Mohammad Reza Chah investit dans ce festival pour rétablir le lien avec l'occident et montrer le prestige de la culture persane au monde entier.

Dans les années 60, “la traduction des pièces étrangères continua à un rythme soutenu : on s’intéressa aussi bien aux classiques grecs comme Sophocle, qu’à Shakespeare ou aux romantiques Goethe et Schiller. Cependant les auteurs contemporains furent les plus prisés : Bernard Shaw, Oscar Wilde, Henrik Ibsen, Nikolaï Gogol, Anton Tchekov, Bertold Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, John Osborne, Tennessee Williams inspirèrent directement les dramaturges iraniens.” (Feuillebois 20) C’est à cette époque que les œuvres du Théâtre de l’Absurde sont traduites en Iran. A titre d’exemple, *En Attendant Godot* (1952) de Beckett et *Rhinocéros* (1959) d’Eugene Ionesco ont été traduits en persan pour la première fois en 1966, celui-là par Davoud Rashidi (1933-2016) et celui-ci par Jalal Al-e-Ahmad (1923-1969). C’est aussi dans ces années qu’on voit une grande transformation dans l’élan socio-politique qui se reflète dans les arts et la littérature. Sous le régime de Mohammad Reza Shah, l’État iranien a interdit tous les partis d’opposition et a forcé les gens à arrêter de participer à la politique. Cela a conduit à la radicalisation de certains membres des partis, qui ont commencé à appeler à des changements révolutionnaires. Les idées révolutionnaires ont remplacé les idées de réforme et même les partis politiques précédents ont perdu leur crédibilité. Majid Sharifi explique que « By 1965, while armed groups consciously chose the use of violence as the only way to overthrow the regime, unarmed political opponents admired them for doing so. More significantly, all nationalists, be they armed or not, glorified armed struggle as the ultimate expression of patriotism. At this time, a literary genre called the committed literature (adabiyat motoa’hed) emerged” avec l’objectif de la glorification de la résistance contre le régime du Shah d’Iran d’une part, et la diabolisation de l’impérialisme occidental comme une force étrangère et hostile d’autre part.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Majid Sharifi, *Imagining Iran: The Tragedy of Subaltern Nationalism*. Lexington Books, 2013, p 133.

Gohar Morad,<sup>80</sup> de son vrai nom Gholamhossein Saedi (1936, Tabriz -1985, Paris), psychiatre, romancier, nouvelliste, dramaturge et scénariste, est une figure influente dans l'histoire littéraire, sociale et politique de cette époque. Cet auteur prolifique a grandement contribué à la promotion du théâtre en tant que forme d'art, ainsi que comme moyen d'expression politique et social dans l'Iran contemporain. Ses pièces de théâtre étaient souvent critiques envers le régime politique en Iran et servaient de tribunes pour la dissidence et la contestation. Il a également écrit pour le cinéma et la télévision, et certains de ses scénarios ont été adaptés pour le grand écran. Dans sa vie personnelle comme dans ses écrits, il s'est toujours battu pour la liberté d'expression et d'esprit.

À l'âge de 17 ans, il rejoint le parti démocrate d'Azerbaijan, un parti d'opposition contre la dynastie Pahlavi, comme éditeur et fut emprisonné après le coup d'état de 1953 (l'opération Ajax).<sup>81</sup> Après le coup d'état et l'échec du Front national, tout espoir d'indépendance vis-à-vis des superpuissances étrangères est perdu. Le coup déclenche une vague de répression et de persécution en Iran et les années 50-60 marquent le retour du despotisme et de la terreur. "Après la chute du gouvernement Mossadeq en 1953 et le durcissement de l'autoritarisme et de la censure, les théâtres furent fermés, les artistes dispersés, arrêtés ou contraints à l'exil" (Feuillebois 19). La SAVAK, le service de renseignement et de sécurité intérieure est fondé en 1957 et, ayant des pouvoirs illimités d'arrestation, elle infiltrait, arrêtait et interrogeait les membres des groupes d'opposition y compris les auteurs et les artistes. En charge de la censure des médias et de la littérature, SAVAK persécutait les auteurs qui critiquaient la

---

<sup>80</sup> Ce pseudonyme est composé de deux prénoms: Gohar (prénom féminin) et Morad (prénom masculin)

<sup>81</sup> Une opération secrète menée par le Royaume-Uni et les États-Unis pour renverser le gouvernement nationaliste de Mohammad Mossadeq, le premier ministre (de 1951-1952 et de 1952-1953) et le fondateur du Front national iranien.

situation et présentaient des œuvres politiques. “By the mid-1960s, a great social transformation had occurred. The state has forced the masses to disengage from unapproved politics. The masses had unlearned the democratic experiences of Mossadiq’s period, when major parties continued to participate in the process with the hope of changing the system” (Sharifi 136). La SAVAK utilisait des méthodes variées pour infiltrer diverses organisations de la société iranienne pour identifier les dissidents et les opposants au régime. Sharifi explique que

Eventually, the SAVAK acted as the eyes and ears of the shah, keen on seeing the threat of communism everywhere and in everything. Although the secret police were structured to operate, as most Western intelligence organizations, as a collector of intelligence on other countries, it operated according to a different mode of rationality. Its main target was to discipline Iranians disloyal to the regime’s version of Iranianness.(117)

A travers ses œuvres littéraires, Saedi a dénoncé la répression politique et la surveillance du SAVAK en Iran, tout en affirmant la nécessité de la résistance et de la lutte pour la liberté et la dignité humaine.

En 1945, Saedi commence ses études de médecine à Tabriz et part ensuite à Téhéran où il reçoit son doctorat en psychologie et ouvre une clinique. Sa clinique devient le lieu de rencontre politique et littéraire avec des intellectuels de l’époque tels que Ahmad Shamlou, grand poète iranien, et Jalal Ale Ahmad, l’auteur de *Gharbzadegi* (1962)<sup>82</sup>. Dans les années 60, où la liberté d’expression est extrêmement réprimée par SAVAK, Saedi continue à écrire et à publier, malgré la censure, quelques romans y compris *Toop* (1969)—traduit sous le titre *The Cannon* (2009) en anglais par Faridoun Farrokh—et plusieurs nouvelles. Son recueil de nouvelles, *Dandil* (1966)

---

<sup>82</sup> Traduit “Occidentalite” en français, ce livre critique les technologies et la civilisation occidentales et insiste sur le besoin de la nationalisation des industries et l’indépendance de l’Iran des puissances étrangères. “For Al-e Ahmad, the West is both a disease of the mind and the body; it is both capitalist and communist. It produces both material and cultural goods; and it has forced the East into its willing consumer of its cultural goods. In Al-e Ahmad’s text, Iran is a victim of Western political disease that had started with Jesuits, continued by orientalist, and now has transferred to ambassadors, advisors, and Iranian elites, who together spread the disease to the masses” (Sharifi 137).

est traduit en anglais sous le titre *Dandil : Stories From Iranian Life* (1981). La nouvelle *Gav* (1964) est adaptée en film par Dariush Mehrjui en 1969 et fut traduite *The Cow* en 1985. Une nouvelle du recueil *Gur o Gahvareh (Berceau et tombe* 1967) est traduit en anglais sous le nom de *Wedding* (1975) par Jerom Clinton. Une autre nouvelle du même recueil est adaptée en film par Mehrjui sous le nom de *Dayere-ye Mina (The Cycle)* en 1978. Mino Southgate traduit le recueil *Tars o Larz* (1968) comme *Fear and Trembling* en 1984 et Felicetta Ferraro le traduit en italien comme *Paura e Tremore* en 2019. Parmi une vingtaine de pièces, on peut mentionner *Chub bedastha-ye Varazil (Les Matraqueurs de Varzail* 1965) mis en scène par Jafar Vali en 1965 ; *Behtarin baba-ye donya (Le Meilleur père du monde* 1965) mis en scène par Ezzatollāh Entezāmi en 1965 ; *A-ye Bi Kolah, A-ye Ba Kolah (A avec accent, A sans Accent* 1967) mis en scène en 1967 par Jafar Vali et traduit par Giselle Kapuscinski comme *O Fool, O Fooled* en 1987; *Chashm dar barabar-e Chashm (Œil pour Œil* 1971), mis en scène par Hormoz Hedyat, en 1972; *Dikteh va Zaviyeh (Dictée et Angle* 1968) mis en scène par Davoud Rashidi en 1969. En plus d'écrire de multiples articles littéraires et scientifiques, Saedi a aussi collaboré à la traduction de quelques livres, y compris *In Search of Self: An Exploration of the Role of the School in Promoting Self-Understanding* (1952) par Arthur T Jersild, *America America* (1962) par Elia Kazan et deux livres médicaux.

Saedi a gagné sa notoriété grâce à son talent pour décrire la vie en Iran dans toute sa complexité, en mettant en lumière des personnages et des lieux souvent ignorés par la société dominante. À travers ses œuvres, il a donné une voix aux marginaux et aux exclus, révélant ainsi leur souffrance et leur dignité. Son vaste corpus littéraire et la reconnaissance nationale et internationale dont il a bénéficié témoignent de l'importance significative de ses écrits dans la littérature persane moderne et dans la scène culturelle iranienne en général. Son travail est un

témoignage précieux de la vie et des conditions sociales en Iran, contribuant à la prise de conscience des problèmes auxquels la société iranienne a été confrontée. Ses œuvres sont marquées par un engagement socio-politique. En effet, ses prises de position politiques et ses critiques acerbes du gouvernement Pahlavi ont suscité la persécution et la censure. Contraint à l'exil après la révolution islamique de 1979, Saedi a consacré une grande partie de sa vie à lutter pour la liberté d'expression et la démocratie, malgré les conséquences personnelles qu'il a subies.

Gholam Hossein Saedi est l'un des rares dramaturges iraniens qui a su comment exploiter des techniques du Théâtre de l'Absurde pour créer des œuvres locales qui n'ont pas l'allure des imitations aveugles des pièces françaises. L'une des grandes sources d'inspiration de ses œuvres, surtout théâtrales, est la littérature de l'absurde française à l'époque de la Seconde Guerre mondiale. Le parallèle entre les pièces de ce dramaturge iranien et celles du Théâtre de l'Absurde français est incontestable. Chez Saedi, tout comme dans les pièces absurdes de l'époque d'après-guerre, le personnage, l'action, l'espace, le temps, et le langage sont reformulés et les conventions ébranlées. Saedi a écrit la plupart de ses pièces aux touches absurdes dans les années 1960 mais il ne les considère jamais dénuées de sens ; au contraire des dramaturges européens qui visaient à se libérer des contextes formels et qui se servaient d'un langage abstrait afin de mettre en question les conventions même du langage , l'abstraction chez Saedi est toujours au service du militantisme. Dans son interview pour le projet de l'Histoire orale iranienne de l'université d'Harvard, Saedi explique que “le siècle 1960 à 1970 était une époque extraordinairement féconde [...] la littérature avait vraiment du sens, la musique faisait vraiment du sens et cela était une sorte de sublimation et à ce temps-là cette sublimation avait du sens. [...] jusqu'à ce que SAVAK vienne changer tout et dire ceci est bon, cela est mauvais, ceci sert,

cela sert à rien, jusqu'à 1970 ils n'étaient pas si vigilants" (9).<sup>83</sup> Si on parle de l'absurde chez Saedi, cela ne veut jamais dire le non-sens; c'est plutôt un nouveau style d'écriture inspiré du Théâtre de l'Absurde qui est toujours au service d'un activisme. Chez Saedi, le Théâtre de l'Absurde convient doublement à la critique socio-politique. D'une part, le bouleversement des structures et la rupture avec des traditions formelles correspondent aux changements socio-politiques auxquels l'auteur aspire et d'autre part, le symbolisme au cœur de l'absurde fournit la meilleure stratégie pour la critique socio-politique tout en évitant la censure.

La génération de Saedi témoignait des conséquences d'une modernisation précoce qui négligeait l'identité et la culture iranienne. En 1963, Mohammad Reza shah commence une série de réformes socio-économiques, la Révolution Blanche, afin de réaliser sa vision de la démocratie sociale à la manière de l'Occident mais tout en préservant ses privilèges de monarque. Mais bien avant lui, son père, Reza Shah Pahlavi, avait déjà, par la force, initié une modernisation à grande échelle, commençant par la réorganisation et le renforcement de l'armée et la répression des tribus locales (surtout des provinces périphériques comme l'Azerbaïdjan iranien). Inspiré des Européens, il établit de nouveaux codes et lois, améliore l'infrastructure du pays, lance la mécanisation des champs, la construction des routes et des chemins de fer, établit l'industrie textile et réforme et sécularise l'éducation. Pour renforcer sa monarchie, il supprime le féodalisme et le tribalisme, centralise le pouvoir et crée un système judiciaire indépendant des juges religieux. Imitant le modèle occidental, il exige l'usage des vêtements à l'occidentale, il interdit le voile musulman aux femmes dans les lieux publics et change le nom du pays de la

---

<sup>83</sup> Gholam Hossein Saedi, Interview conducted by Zia Sadeghi. Iranian Oral History Collection, Harvard University, 1984, p 9. (C'est moi qui traduis).

Perse à l'Iran. Il impose tous ces changements très vite et avec un autoritarisme qui amène la division et la terreur.

Ainsi, la modernisation de Reza Shah se basait sur l'effacement total de toute tradition et valeur iranienne et islamique et facilitait l'intrusion des pouvoirs occidentaux dans le système juridique, bureaucratique et pédagogique iranien. Alors qu'il a pu créer une société aux apparences modernes et quasiment développée, il a privé le citoyen iranien de la liberté et de la participation démocratique. Le régime Pahlavi, sans avoir étudié les bases de la modernisation européenne, n'avait qu'une compréhension superficielle du parcours de la modernité et voyait l'industrialisation et le progrès technologique comme la résolution à tout problème socio-économique de l'Iran. « The Pahlavi government presumably saw in Western style modernization the answer to the economic and social deprivation that characterizes the lives of majority of Iranians. But Westernization itself constituted a serious threat to Iranian culture and identity in the view of many modernist writers », <sup>84</sup> y compris Saedi. Par force et à toute vitesse, l'Iran devrait parcourir le trajet de plusieurs siècles dans quelques ans mais la démocratie et la constitution étaient des obstacles à ce progrès accéléré. Pendant le règne de Mohammad Reza, le procès de l'occidentalisation du pays est repris et accompagné d'une promotion de l'identité nationale en renvoyant au passé zoroastrien et à l'héritage des grands empereurs iraniens comme Cyrus le grand. Ce phénomène contradictoire creuse un fossé entre l'élite pro-occidentale et la société traditionnelle iranienne pour qui la religion islamique représentait une grande partie de leur identité nationale.

C'est cette société divisée qu'on trouve comme l'arrière-plan de toutes les œuvres de Saedi et c'est ce déracinement de la culture et de l'identité iranienne qui crée le sentiment de

---

<sup>84</sup> Michael Hillman, « The Modernist Trend in Persian Literature and Its Social Impact ». *Iranian Studies*, Vol. 15, No. 1/4, *Literature and Society in Iran*, 1982, p 13.

l'absurde. Les œuvres de Saedi sont les miroirs des misères des plus marginalisés de cette société opprimée et déracinée. Ses œuvres sont souvent étudiées des points de vue psychique, social et politique mais le tour de force de cet écrivain prolifique est dans le mélange de tous ces champs. Pour Saedi, les complications psychiques sont étroitement liées aux problèmes sociaux et ces derniers aux défauts politiques. S'inspirant de sa carrière de psychiatre, dans ses romans, nouvelles, pièces et scénarios, il cherche sans cesse à analyser et à comprendre l'esprit humain dans son environnement.<sup>85</sup> La misère, la folie et l'angoisse sont souvent associées à la privation et à la pauvreté, autant culturelle que financière. La mission littéraire de Saedi est, d'un côté, de révéler les enjeux du sous-développement culturel dans la société iranienne et de l'autre côté, d'avertir ses compatriotes des dangers d'une modernisation précoce et à l'occidentale. Pour l'auteur, aussi longtemps que les problèmes socioculturels et les pensées archaïques y persistent, le progrès et la modernité égalent assimilation et asservissement. Afin de s'émanciper et d'aller vers l'avenir, il préconise de réévaluer les valeurs traditionnelles, de revoir les mœurs religieuses et culturelles, et de fournir le contexte de l'éducation pour les couches marginales de la société. C'est dans ce sens que les ouvrages de cet écrivain deviennent peuplés de personnages marginaux, de malades mentaux, de paysans sans terre, d'illettrés, de mendiants et de personnages désorientés et troublés qui ont tous du mal à vivre et à comprendre le monde et souffrent d'angoisse. Avec la précision d'un regard médical, Saedi examine l'angoisse de l'homme dans son opposition avec l'histoire et la nature, mais par l'exigence du regard absurde, il renvoie au lecteur la responsabilité de s'en sortir.

---

<sup>85</sup> Son mémoire de maîtrise en médecine est intitulé : *Alal-e Ejtema'yi-ye Psiku-nuruz'ha dar Azarbayjan (Societal Causes of Psychoneurosis in Azerbaijan)*. Dans ses interviews il mentionne qu'on ne le laissait pas enseigner dans les universités car il associait des causes socio-politiques aux maladies et déviait ainsi les étudiants.

## Personnages sans visage

Dans *Chub be dasthaye Varazil*, (*Les Matraqueurs de Varazil* et en anglais, *Club-Wielders of Varazil* 1965), Saedi présente un mal collectif, la confrontation de l'homme avec la bête, avec un ton dérisoire et terrifiant. Il dépeint un village imaginaire, Varazil, où il y a 4 ans que des sangliers réapparaissent et saccagent les fermes sans qu'on puisse les chasser. Les personnages de la pièce, souvent désignés par des prénoms ordinaires (Assadollah, Abdollah, Mashd Sattar), parfois par un titre (Monsieur, Kadkhoda<sup>86</sup>) ou bien par leur profession (1<sup>er</sup> chasseur, 2<sup>ème</sup> chasseur), sont dépourvus de tous traits caractéristiques et individuels. Réduits à un simple prénom banal, sans aucune qualité ni description physique, les protagonistes de la pièce de Saedi sont des personnages absurdes, des "êtres sans visage", pour reprendre les mots de Ionesco, "plutôt cadres vides auxquels les acteurs peuvent prêter leur propre visage, leur personne, âme, chair et os" (*Notes et contre-notes* 255). Il manque aux paysans de Varazil toutes les qualités associées au héros tragique. Ils sont des anti-héros hésitants et indécis, tout à fait différents des protagonistes de la tragédie classique; ils sont des silhouettes qui ne savent pas quoi dire ni quoi faire. Sans aucune individualité, ces protagonistes sont des archétypes qui donnent un caractère universel à la pièce.

L'histoire de Varazil est quasiment similaire à celle de *Rhinocéros* (1959) de Ionesco, où la fatalité se manifeste à travers la métamorphose en rhinocéros de la population d'une petite ville qui se déshumanise afin d'être comme les autres. À la différence que, si un anti-héros tel que Bérenger se distingue des autres personnages dans *Rhinocéros* et donne l'espoir d'une révolte contre toute sorte de fanatisme, à Varazil, tous les paysans sont totalement similaires par leur passivité et leur indolence. Ils entrent l'un après l'autre, portant un bâton dans la main, et

---

<sup>86</sup> Titre donné au chef d'un village.

“tout le monde s’assoit sous l’auvent [de la mosquée]”,<sup>87</sup> car dans cette société rurale, l’inertie et la soumission prennent la place de toute action héroïque. Alors qu’ils finissent par regretter leur inaction, prenant conscience de la gravité de la situation:

Mashd Ali: Le problème c’est que nous avons trop tard pensé à résoudre ce problème, ...cela fait quatre ans que les sangliers viennent à ce village...mais on s’est assis comme si rien ne se passait... on a croisé les bras...(17)

Ils ont toujours du mal à réfléchir et à trouver des solutions pour prendre des mesures contre les envahisseurs:

Mashd Gholam: Comment ça Kadkhoda...depuis ce matin personne n’a aucune idée?

Kadkhoda: une personne seule ne peut pas comprendre ce genre de choses... il faut que tout le monde y réfléchisse ensemble...bon, qu’est-ce que t’as trouvé Mashd Gholam?

Mashd Gholam: Moi?... mais moi...ben rien.

Kadkhoda: comment rien? Ne devrait-on pas tous réfléchir? (14-15)

Incapables de penser individuellement, tout au long de la pièce, ils se répètent et suivent passivement les autres. Par exemple à chaque fois qu’on demande à Mashd Sattar de participer aux discussion et donner son opinion, il répond: “je sais pas quoi dire... je comprends rien. [Il rit]. Moi, j’accepterai tout ce que vous décidez” (16). Ou bien il dit “je ne sais pas moi, c’est comme vous voulez...vous êtes mes délégués, j’accepterai tout ce que vous dites”(18).

Ou bien ils se font des réflexions pour ne pas avoir de bonnes solutions et demandent à autrui d’assumer la responsabilité de la situation:

---

<sup>87</sup> Gholam Hossein Saedi, *Chub be dasthaye Varazil (Les Matraqueurs de Varazil)*. Morvarid, Téhéran, 1971, p 16. (Toutes les citations en français de cette œuvre sont mes traductions.)

Mashd Gholam: Je sais pas Kadkhoda... je comprends rien...non pas que... j'y ai beaucoup pensé, mais tu es le chef, tu dois savoir...pourquoi alors t'es devenu le chef du village?

Kadkhoda: Vous allez pas m'en vouloir pour ça quand même? C'est vrai que je suis votre chef... mais je suis pas clairvoyant... en plus, ce genre de problème, ce n'est pas l'affaire d'une personne, tout le monde doit réfléchir, pour voir ce qu'on pourrait faire. (...)

Assadollah: Pourquoi vous me regardez tous? Répondez-lui.

Kadkhoda: Tu sais Assadollah, que Dieu te garde, tu es le plus savant et raisonnable chez nous nous... c'est pour ça que... (15-16)

Pour se soulager et justifier leur inertie, ils recourent aussi à la religion et aux interprétations superstitieuses. Mashd Abdollah interprète ainsi l'attaque des sangliers: «à mon avis, ça c'est la punition de Dieu, nous avons certainement commis un tel péché que nous expions comme ça. Dieu s'est fâché contre nous” (17). Ou dans une autre scène où ils vont aux terrains pour confronter les sangliers, les paysans conseillent à Kadkhoda de rester au village, car “Dieu protégera ton terrain”(25). Celui-ci accepte docilement : “comme vous dites”(25). Quand ils décident enfin de faire quelque chose, leur arme est aussi creuse que leurs paroles et pensées. Ils conviennent que le tambour de la mosquée conviendrait bien à faire peur aux sangliers en faisant un grand bruit. Après l'échec de ce projet, Abdullah dit:

c'est la seule solution. On doit recourir à Dieu. Il est le Tout Puissant... que peut-on faire toi et moi? Il faut faire des oblations... il faut recourir à Dieu! (32)

Alors que tout le malheur des villageois naît de la pauvreté et de l'ignorance, il est intéressant de noter comment l'auteur montre les interprétations superstitieuses de la religion comme l'aspect indispensable de la vie des villageois et comme la base de toutes croyances et actions (ou bien inactions) des gens qui ne savent pas comment penser pour eux-mêmes et qui se réfugient toujours dans les rituels archaïques. À Varazil, la mosquée se trouve au centre de la scène ; “En

face se trouve la mosquée du village avec un porche et un préau dressé sur deux colonnes. La porte de la mosquée se trouve au milieu du porche, garnie de gros clous de décoration et de deux chaînes en forme de deux arcs qui sont cloutés du haut vers les deux côtés de la porte, fixées pour faire des nœuds de ficelles afin d'obtenir des vœux" (9). Les paysans s'y rassemblent chaque jour et à la fin de la pièce, ils s'y réfugient contre des envahisseurs. Les paysans crédules qui ne savent pas comment lutter contre l'ennemi, condamnés dans leur immobilisme, ont recours aux croyances et superstitions religieuses afin de justifier leur passivité. Abdullah, qui est l'incarnation des dogmes religieux, trouve que la seule solution est Tawassul<sup>88</sup> et qu'ils doivent faire un Nadhr<sup>89</sup> pour se débarrasser des sangliers. Mashd Qolam dit qu'on doit faire Tawakkul<sup>90</sup> et même le moment où enfin ils décident de faire quelque chose, ils recourent à la mosquée et prennent le tambour. Ainsi, on voit que les paysans de Varazil sont tous déjà enchaînés par les croyances religieuses et les superstitions.

C'est cette ignorance des villageois qui cause leur misère et servitude, à la différence de *Rhinocéros* où les personnages sont plus ou moins éduqués et parlent de l'art et de la littérature :

Jean: au lieu de dépenser tout votre argent disponible en spiritueux, n'est-il pas préférable d'acheter des billets de théâtre pour voir un spectacle intéressant?  
Connaissez-vous le théâtre d'avant-garde, dont on parle tant? Avez-vous vu les pièces de Ionesco? (*Rhinocéros* 558)

La question de Jean témoigne d'une autoréflexion, c'est une question méta-critique, le personnage parle de son auteur et du théâtre d'avant-garde. Cette ironie méta-critique révèle des personnages capables de s'exprimer sur la culture. En contraste, les protagonistes de Saedi,

---

<sup>88</sup> Concept islamique qui signifie chercher une protection ou un recours à une personne ou à une chose qui a un statut élevé auprès de Dieu, afin de s'approcher de Lui et/ou satisfaire un besoin.

<sup>89</sup> Pratique islamique : s'obliger de faire quelque chose qui n'est pas obligatoire, promettre à Dieu de faire une bonne action pour qu'un vœu se réalise.

<sup>90</sup> Concept islamique traduit par "remise confiance en Dieu" ou "abandon en Dieu."

renfermés sur eux-mêmes sont loin de toute culture, de toute connaissance externe mais aussi d'autoréflexion. Marqués par la crédulité et l'irréflexion, les paysans se trouvent tous dans le même niveau social et avec le même (ou bien sans aucun) savoir-faire. Ce qui les distingue est la possession du terrain. Petit à petit, à chaque fois que les sangliers attaquent, ils sont plus divisés qu'avant. Ils se trouvent dans deux groupes: ceux qui ont toujours leur terrain et ceux qui l'ont perdu aux sangliers. Moharram qui a perdu son terrain le premier, s'adresse à Nemat qui vient de perdre le sien: "Viens! Moi et toi, nous ne faisons plus parti d'eux... avant-hier c'était mon tour, hier soir le tien et ce soir on ne sait pas qui ...ils sont tous contents"(30). Une fois leur terrain perdu, les paysans ne veulent plus lutter contre les sangliers. Moharram réside dans un bâtiment ruiné et ne fait que se moquer des idées des villageois. Après avoir perdu son terrain, Nemat suit Moharam et renonce à accompagner les paysans dans la bataille : "Il retourne. Debout... il regarde les hommes ... jette son bâton par terre et va s'asseoir devant l'auvent" (42).

Ainsi que nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, Bérenger se différencie des autres personnages de *Rhinocéros* par son non-conformisme et son indifférence envers les normes de la société. Il résiste à la « rhinocérisme » car il reste fidèle à soi-même et à sa propre individualité. Anna Corral, l'auteur de "La Figure de l'Antihéros dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco" remarque deux particularités chez Bérenger qui lui accordent sa spécificité; tout d'abord, dans une société où tout le monde est fasciné par le pouvoir et la force, Bérenger est le seul qui se distingue par sa faiblesse. Corral met l'accent sur l'opposition faiblesse/force entre Bérenger et tous les autres personnages en expliquant que "La faiblesse, chez Bérenger, renferme en elle-même une signification profonde. Grâce à celle-ci, il parvient à se situer en dehors de l'ordre établi ou des mouvements des foules en expansion. Elle constitue, d'une certaine façon,

une espèce de dénégation et de renonciation à un monde qui se manifeste dépourvu de sens”.<sup>91</sup>

La faiblesse de Bérenger est une marque d’humanité et elle est exactement ce qui le préserve contre la pandémie. Mais comment un tel personnage, marqué par la faiblesse et l’indifférence, reste-t-il le seul qui puisse sauver l’humanité ? À cette question, Corral répond en illustrant la deuxième spécificité de Bérenger, qui est son affection. C’est son amour pour Daisy et son affection envers son ami Jean qui le fait questionner la rhinocérite. “Par ailleurs, chez Bérenger, on a affaire à une sensibilité et à une intuition en toutes lettres” (70). Corral explique qu’en premier lieu, la résistance de Bérenger n’est qu’une réaction instinctive, une impulsion qui n’a rien à voir avec le raisonnement. “En effet, c’est *a posteriori* que Bérenger se pose la question et qu’il s’y engage en retrouvant la hardiesse nécessaire, un courage qui se nourrit et jaillit immédiatement du cœur. Ainsi, cet homme moyen si éloigné de l’héroïcité au départ finit par envisager de mener à terme un exploit d’une énorme ampleur, telle que la régénération de l’humanité” (70). Compte tenu de ces remarques, on constate que c’est par sa capacité de penser et de sentir que Bérenger arrive à préserver son humanité ; deux traits qui sont complètement absents chez les protagonistes de Varazil. Non seulement il leur manque la capacité de penser, mais ils sont aussi dépourvus d’affection. Ils ne pensent qu’à eux et qu’à leur propre bien. Moharram cache les tambours chez lui pour que les autres ne puissent pas confronter les bêtes. Quand ils entendent les sangliers, Assadollah dit que “ je me demande c’est le tour de quel malheureux” et Nemat se soucie que “ j’espère que ce ne sera pas mon tour” (20). Assadollah, le troisième ruiné, est le seul qui ne renonce pas à accompagner les paysans malgré la perte de son terrain. Alors qu’il est soi-disant le plus intelligent et celui qui donne l’idée d’aller consulter les

---

<sup>91</sup> Anna Coral, “La figure de l’antihéros dans « Rhinocéros » d’Eugène Ionesco”. *Communication Interculturelle et Littérature* 13, 2011, p 68.

villages voisins, il ne peut non plus se distinguer des autres et évoluer au rang d'un héros car il manque toujours la capacité d'analyse et l'intuition et il répète la même erreur d'accueillir les chasseurs.

L'ignorance et la monotonie dans la vie des villageois et leur réticence à changer créent un effet de l'absurde qui est fortifié à la rencontre de l'inconnu et d'une personne étrangère. Les paysans embauchent "Monsieur," un chasseur professionnel, pour les aider à chasser les sangliers. Celui-ci fait venir deux de ses chasseurs robustes et les villageois les logent et nourrissent pendant des jours. Le soir, les chasseurs sortent pour chasser les sangliers et le jour, ils ne font rien que manger et dormir. Au fur et à mesure qu'ils tuent les sangliers, ils vident la réserve alimentaire des villageois et en fin de compte, ils s'avèrent être pires que les sangliers.

Moharram: Que sont-ils?

Monsieur: Qui?

Moharram: ces deux-là.

Monsieur: Bon, tu ne sais pas? Des chasseurs.

Moharram: dis-moi la vérité!

Monsieur: Qu'est-ce que tu penses qu'ils sont?

Moharram: je ne sais plus ... quoi qu'ils sont, ils ne sont pas mieux que les sangliers. (73)

L'effet de l'absurde est évoqué où, d'une façon sisyphéenne, les hommes du village montent et remontent les escaliers du bâtiment portant des casseroles de riz et de ragoût, des seaux d'eau et de yaourt, et les récipients vides s'accumulent sur la scène. Ils donnent à manger aux chasseurs les mêmes aliments qu'ils cherchent à préserver de la destruction et de l'appétit des sangliers. Au fur et à mesure qu'ils éliminent les sangliers, les chasseurs eux-mêmes les remplacent. Ils chassent enfin tous les sangliers mais le cycle de l'absurde ne s'arrête pas ainsi. Leur mission

accomplie, les chasseurs refusent de partir et demandent toujours plus de nourriture pour se renforcer. Accablés et ruinés, les villageois reprochent à Assadollah sa mauvaise idée d'avoir emmené les chasseurs dans le village, et ce dernier suggère de contacter Monsieur de nouveau. Monsieur leur procure de nouveaux chasseurs pour chasser les deux premiers qui se sont métamorphosés en sangliers. La même histoire se répète quand Monsieur dépose les nouveaux chasseurs:

Kadkhoda: Bon, qu'est-ce qu'on fait?

Assadollah: Il semble qu'il faut d'abord les nourrir.

Le troisième chasseur: [sort la tête de la fenêtre]: ben ... où est notre déjeuner?

Le quatrième chasseur: [apparaît] on a faim... allez, vite!

Et ils courent aux cuisines, ils lavent, épluchent, cuisent et remontent et descendent les escaliers et donnent à manger aux nouveaux chasseurs toute leur réserve alimentaire. Bloqués dans un cercle d'absurde créé par eux-mêmes, les paysans ne s'unissent qu'à la fin de la pièce quand la menace des chasseurs semble être pire que celle des sangliers.

Les chasseurs ciblent Moharram. Paniqué, ne sachant pas où fuir, il va vers la ruine. Soudain, il change d'avis et se retourne. On entend un tir et Moharram s'enfuit vers l'allée de droite. Les chasseurs rentrent la tête dedans (par la fenêtre). Quelques instants après, tout le monde se lève ensemble. Moharram devant tous, bâton à la main, bras blessé, entre au centre de la place, ils attaquent. (92)

C'est par instinct de survie que tout le village se réunit enfin contre les sangliers mais même leur union ne sert à rien à ce stade. Même tous ensemble, ils sont trop faibles contre les fusils des chasseurs. Armés de bâtons, ils n'ont aucune chance contre les chasseurs-sangliers; sachant cela, "ils laissent tomber les bâtons et s'enfuient" (92). Si les paysans baissent la garde si facilement, c'est qu'il n'y a rien qui les accrochent à Varazil ; ni le souvenir d'un passé joyeux, ni l'amour

d'une terre idyllique, ni la passion d'une femme bien aimée. C'est le vide qui crie l'abandon dans les oreilles des paysans.

L'analyse de la pièce *Les Matraqueurs de Varazil* permet de dresser un portrait des personnages comme des êtres creux qui se caractérisent par le vide, par l'impuissance, par le manque d'individualité et d'intuition. Ces caractéristiques soulignent leur aliénation et leur insignifiance dans l'univers absurde.

### **Le vide matérialisé**

Dans les œuvres de Saedi, les objets et l'espace scénique occupent une place importante. Souvent mis au même niveau que des personnages, les objets disent ce que les personnages ne réussissent pas à transmettre au spectateur, confirmant que "le théâtre est autant visuel qu'auditif" (*Notes et contre-notes* 73). Saedi joue souvent des accessoires pour à la fois localiser et crédibiliser les personnages. De plus, il les utilise aussi symboliquement pour prêter une allure fantastique à ses œuvres dans un objectif de critique socio-politique. En effet, la collision entre la culture traditionnelle iranienne et les idéologies progressistes occidentales est souvent présentée par l'apparition d'une personne étrangère ou d'un objet inconnu qui montrent le décalage entre la misère et la pauvreté des Iraniens et les aspirations progressistes du roi. Le décor et les objets dépeignent fréquemment des superstitions, des délires et des maladies psychiques des personnages accablés par la peur, la folie et l'angoisse qui font surface à la rencontre de l'inconnu. Les personnages sont souvent représentés dans un contexte modeste et leur vie est réduite au niveau primitif où le rituel, la tradition et la superstition sont la base de toute action. Ils sont si loin du progrès et si ignorants qu'à chaque fois qu'un changement, soit en forme d'un objet/personne inconnu(e), soit en forme d'une maladie, se fait jour, ils ne savent comment le

traiter et recourent au rituel et à la superstition : ils finissent donc toujours par reculer au lieu d'avancer. À titre d'exemple, dans *Azadarane Bayal (The Mourners of Bayal 1964)* les villageois trouvent, sur la route, une caisse en fer qui brille sous la lumière de la lune. Ils l'apportent au village et construisent des murs autour de ce "miracle" et créent un sanctuaire. Les villageois allument des bougies autour de la caisse, ils récitent le Coran, ils enchaînent les malades au *Zarih*<sup>92</sup> construit autour de la caisse et prient et pleurent sans cesse. Peu de temps après, des militaires américains viennent chercher la caisse qui leur appartenait et détruisent le sanctuaire. L'apparition de cet objet inconnu, qui a l'air d'être un générateur électrique et qui symbolise la modernité, illustre à quel point les superstitions et les discours religieux inexacts et mal interprétés empêchent les villageois de penser clairement. Les villageois sont si ignorants et si attachés à leur rituels et superstitions primitives que leur perception de toute chose inconnue est associée à leur croyance archaïque. Même après avoir vu les Américains opérer la machine et détruire le sanctuaire, les villageois se rassemblent de nouveau et continuent leur rituel.

La condition des paysans de Varazil n'est pas trop différente de celle des pleureurs de Bayal. Juste au début de la pièce dans l'incipit, Saedi cite une phrase (en arabe) "الجن يتشكل باشكال مختلفه حتى الكلب و الخنزير" qui veut dire "le djinn peut se transformer en toute forme, y compris en forme de chien ou de porc". Cette phrase curieuse stimule dès le début l'imagination du spectateur et sème les graines de la peur. Farideh Alavi et Neda Mozaffari écrivent : "En insérant délibérément une inquiétante étrangeté dans l'incipit de sa pièce, Saedi nous livre à la superstition. La peur s'imisce au travers d'éléments normalement familiers (le chien ou le porc et dans la pièce les sangliers), mais perdent immédiatement leur caractère ordinaire au profit d'une nouvelle dimension déstabilisante qui mène à l'incompréhension totale du monde, à

---

<sup>92</sup> châsse ; grille en métaux précieux placée autour de la tombe d'une figure religieuse à laquelle on attache un bout de tissu, une corde ou une serrure afin de ...

l'absurdité.”<sup>93</sup> C'est à cause de la peur de l'inconnu que les paysans de Varazil ne réussissent pas à identifier les vrais prédateurs et les logent volontairement chez eux. Petit à petit, ils soupçonnent que les chasseurs ont changé et qu'il y passe quelque chose d'étrange: “ils sont bizarres... gonflés!” (104) et “ils font des bruits étranges au milieu de la nuit” (105). Mais au lieu de faire quelque chose eux-mêmes, paralysés par la peur et la superstition, ils demandent encore de l'aide à Monsieur.

En fait, le titre de cette pièce est déjà assez révélateur; *Les matraqueurs de Varazil*<sup>94</sup> sont des paysans qui simplement portent toujours des bouts de bois sans jamais pouvoir s'en servir. Leur arme est la plus primitive, un bout de bois qui est assez fragile contre le danger des sangliers agressifs. Dans la scène trois, Moharram qui est le plus sarcastique et moqueur des villageois, prend le bâton de Nemat et le casse et jette devant lui pour le montrer que son arme est peu efficace. Néanmoins, les paysans symboliquement portent toujours leur bâton jusqu'à la scène 11 où, une fois ciblés par les chasseurs, ils “jettent les bâtons et s'enfuient” (92).

Ainsi, la misère des paysans relève du fait qu'ils sont si étroits d'esprit, peu informés et superstitieux qu'ils invitent à bras ouverts l'ennemi chez eux. De plus, ils vivent une vie si primitive qu'ils n'ont pas le savoir-faire ni l'utile nécessaire pour affronter l'ennemi; s'ils jettent les bâtons par terre et s'enfuient, c'est parce qu'ils réalisent enfin qu'ils sont peu armés et pas suffisamment préparés pour se défendre contre le danger des colonisateurs armés de fusils.

---

<sup>93</sup> Farideh Alavi et Neda Mozaffari, “Les Matraqueurs du Varazil de Gholam Hossein Saedi et le « Théâtre de l'Absurde »”. *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, Année 10, N 18, l'été et l'automne 2016, p 20.

<sup>94</sup> Ici je voudrais bien mentionner que le titre français de “les matraqueurs de Varazil” n'est pas assez fidèle au titre original; “le -eur” dans “matraqueur” est un suffixe nominal qui implique l'action d'une personne; il est sous-entendu que le matraquer est celui qui matraque. Alors que le titre persan “های ورزیل چوب به دست”, traduit mot à mot, veut dire “les bâton-à-la-main de Varazil” ce qui décrit plutôt un état et implique qu'ils portent passivement des bouts de bois sans rien faire.

Ainsi, le bâton qu'ils portent toujours avec eux, est à la fois symbole de leur manque de ressource matérielle et de leur passivité mentale.

Un autre objet qui est symboliquement présent tout au long de la pièce est la vaisselle vide qui s'accumule au fur et à mesure que les chasseurs se grandissent et se métamorphosent en sangliers. Les récipients vides accentuent de nouveau le vide matériel et l'absurde existentiel dans la vie des paysans.

Comme dans *Les Chaises* de Ionesco où l'encombrement de meubles inutiles remplacent les invités inexistant du vieux et de la vieille et racontent leur vide existentiel, le monde inerte des vaisselles vides sur les marches suggère le sentiment de néant dans une société morte où tout attende s'achève dans le désespoir. Par leurs mots et leurs gestes, le vieux et la vieille de Ionesco font vivre les invités. Les invités sont toujours invisibles pour le spectateur mais "On entend sonner" et "on les entend ouvrir la porte, puis la refermer après avoir fait entrer quelqu'un" Les chaises accumulées sur la scène deviennent ainsi une tentative d'incarner le néant et de faire exister l'inexistant pour moins sentir le poids de leur condition pitoyable et pour remplir les trous de leur (in)existence. Ionesco l'affirme en disant:

I have tried to deal more directly with the themes that obsess me; with emptiness, with frustration, with this world at once fleeting and crushing, with despair and death. The characters I have used are not fully conscious of their spiritual rootlessness, but they feel it instinctively and emotionally. They feel 'lost' in the world, something is missing which they cannot, to their grief, supply.<sup>95</sup>

Les chaises deviennent ainsi le point divergeant de la réalité et de l'imaginaire, du vide externe et interne. D'une part, du point de vue réel, les chaises visiblement vides ne renforcent que l'idée du néant et de l'inexistence. Elles ne retracent qu'une fin apocalyptique où les objets et

---

<sup>95</sup> Eugène Ionesco, "The World of Ionesco". *Tulane Drama Review*, III October 1958, p 47.

la vie matérielle remplacent la vie humaine. Comme spectateur, d'abord on rit aux conversations imaginaires des vieux avec leur invités invisibles et on sent de la compassion pour eux. Mais d'autre part, on commence peu à peu à sentir l'angoisse des vieux et on affronte le sentiment du néant dedans nous-mêmes. Au fur et à mesure que les vieux continuent à recevoir les invités, on devient de plus en plus conscient de leur présence jusqu'au point qu'on se rend soudain compte qu'on a cédé à l'imagination et qu'on a créé les invités aux côtés des vieux. Richard Schechner appelle ce phénomène "The Enactment of the Not" et il explique que notre angoisse s'élève au moment où on se prend compte de notre "mauvaise foi"<sup>96</sup>—le moment où les vieux se suicident et on devient enfin conscient du néant, de l'inexistence des invités. "It is only at rare moments that we become aware of our own bad faith. The pressure of circumstances, our situation, makes us glimpse our own nothingness. During these evanescent moments of perception of the Not we experience anguish" (67). Pour le vieux et la vieille, les invités qui ne sont pas là, y existent ; pour le spectateur, les invités qui y sont, n'existent pas vraiment. De ce point de vue, les chaises qui entourent les invités renforcent doublement l'idée du néant : d'une part, elles évoquent la mort et l'absence physique des invités, et d'autre part, elles révèlent notre angoisse intérieure, qui découle de notre propre mauvaise foi. Faire vivre les invités est le mécanisme de défense à la fois contre la mort et le vide intérieur. Schechner cite Ionesco pour affirmer qu'en fait c'est le néant qui est le sujet principal de sa pièce:

The subject of the play is not the message, nor the failures of life, nor the moral disaster of the two old people, but the chairs themselves; that is to say, the absence of people, the

---

<sup>96</sup> Schechner utilise cette expression empruntée de *L'Être et le Néant* de Sartre pour expliquer que la plupart du temps, pour fuir l'angoisse existentielle, on se définit par ce qu'on n'est pas. "in fact our consciousness defines the world by the negative act of exclusion rather than by the positive act of inclusion. In an attempt to flee from the anguish which results from a confrontation with the Not within ourselves we are often ensnared in what Sartre calls mauvaise foi (bad faith). "In bad faith it is from myself that I am hiding the truth." In other words, we try to fill in the hole at the center of our being and convince ourselves that we are what we are not." Richard Schechner, "The Enactment of the Not". Yale French Studies, 1962, No. 29, The New Dramatists, 1962, p 67.

absence of the emperor, the absence of God, the absence of matter, the unreality of the world, metaphysical emptiness. The theme of the play is nothingness.(66)

Saedi, joue de façon quasiment similaire avec les objets pour présenter le thème de l'absence.<sup>97</sup>

Comme spectateur, on sent à la fois de l'angoisse et de la compassion pour les êtres qui eux-mêmes contribuent à leur sujétion et leur destruction sans en prendre la moindre conscience.

La vaisselle vide accumulée sur les pas peut être traduite comme la matérialisation de la perte et du vide métaphysique des personnages, mais elle représente principalement l'absence matérielle ou physique. Alavi et Mozaffari expliquent :

Aussi, l'émergence des objets, des tambours, des matraques ou des bâtons, d'énormes bols en cuivre, des pots ou des plats, de grands seaux, des fournaies, des récipients, des gourdins et des carabines de chasse, bref des objets qui ont le plus souvent partie liée avec le corps, la physique et non pas la métaphysique, renvoie à un abandon de la psychologie classique, celle des sentiments et des problèmes du moi et de la conscience dans le théâtre de Saedi. (26-27)

Alors que cette interprétation des objets est bien compréhensible dans le contexte des *Chaises* de Ionesco ou l'accumulation des chaises signifie le matérialisme et l'invasion du monde par des objets physiques qui menacent d'ensevelir les hommes et de les dépouiller de la métaphysique, dans le contexte d'un village iranien dans les années 1960, les récipients vides représentent plutôt la perte de ressource et la pauvreté matérielle des paysans. Si en Europe l'absurde est le fruit de la consommation, au village iranien, l'absurde est né quand on est consommé. Le sentiment de rien émerge dans la rencontre du paysan avec le colonisateur qui l'exploite et consomme tout ce qu'il a. À Varazil, ce qui importe n'est pas l'accumulation de la vaisselle mais

---

<sup>97</sup> L'absence la plus évidente dans cette pièce est celle des femmes. Dans les nouvelles et les œuvres dramatiques de Saedi, les femmes ne sont que des personnages marginales et secondaires, leur rôle parfois réduit au niveau des accessoires de la scène. Si présente dans l'histoire, la plupart du temps la femme est un personnage minable comme mendicante ou prostituée, les deux formes sous lesquelles la femme pourrait être vue à la scène de la société iranienne de l'époque. À Varazil, tous les personnages sont des hommes. Si les invités dans *Les Chaises* sont des personnages imaginés dont la présence est ressentie et affirmée à travers la communication des vieux, les femmes du village iranien sont des personnages réels qui sont délibérément privés de l'occasion de participer sur la scène et sont exclues de toute communication et décision sur leur destin et leur existence est implicitement insinuée par les repas que les hommes apportent sur la scène.

plutôt la perte de ce qui était dedans. Chez les Varaziliens, l'absurde est le fait que les paysans eux-mêmes offrent tous leurs biens aux ennemis et les servent volontairement : "si les sangliers mangeaient cru, maintenant on doit y aller...pelleter la terre... les déterrer, laver, éplucher, cuir et apporter leur donner à manger" (*Matraqueurs* 77). Dans cette perspective, le sens de "rien" est différemment représenté dans les deux pièces. Chez les personnages de Ionesco, l'accumulation d'objets matériels étouffe et crée le sentiment du rien métaphysique, tandis que chez Saedi la perte de ressources et le rien matériel créent le vide et aboutit au non-sens.

Remise dans son contexte des années 60 de l'Iran, l'émergence des objets vides est souvent interprétée comme la concrétisation des illusions créées par les occupants étrangers.

Ainsi en parlant de la pièce de Saedi, Alavi et Mozaffari remarquent :

au lendemain de la seconde guerre mondiale et l'occupation du patrimoine iranien par les étrangers, la prolifération des objets dans la pièce de Saedi dénonce le mensonge idéaliste qui masque la réalité sordide de l'homme et l'effrayante absurdité de son existence. Le règne des objets dans ce théâtre qui est d'une certaine manière engagée politiquement, manifeste comme une critique de l'homme moderne, enfermé dans les superstitions et aliéné aux séductions des éléments étrangers. (27)

Pour ces auteurs, « la prolifération de objets » liés à la nourriture, au corps et à la physique, symbolise l'abandon de la métaphysique et les problèmes de la conscience. Autrement dit, le matérialisme apporté par les étrangers pousse le paysan vers l'aliénation et l'oubli de « l'absurdité de son existence ». Alors qu'on lie l'aliénation de l'individu à la société industrialisée et matérialiste en Europe de XXème siècle, dans le village ruiné iranien au contraire, si on abandonne l'angoisse psychologique, c'est à cause du manque de ressource et le souci de survivre ; c'est parce qu'on est tellement préoccupé par la perte des biens et par la pauvreté matérielle. Pour le personnage du théâtre français, l'absurde naît quand il prend conscience de cette prolifération, des objets et des hommes autour de lui, qui l'étouffe. Pour le

paysan du théâtre iranien, l'absurde naît quand il se trouve face à l'absence matérielle, face à rien. L'angoisse naît lorsqu'il perd sa terre, épuise ses nourritures et quand les hommes du village le quittent l'un après l'autre.

Alavi et Mozaffari déclarent que les objets accumulés manifestent « une critique de l'homme moderne, enfermé dans les superstitions et aliéné aux séductions des éléments étrangers». (27) Les paysans de Varazil sont aliénés et superstitieux, bien sûr. Pourtant, dans quel sens peut-on les qualifier comme « l'homme moderne » ?

Selon le dictionnaire Larousse, moderne est celui « Qui appartient au temps présent ou à une époque relativement récente » ou « Qui bénéficie des progrès les plus récents » ou bien « Qui s'adapte pleinement aux innovations de son époque, qui est de son temps ». Suivant ces définitions, pour pouvoir considérer les paysans comme modernes, il faut pouvoir les situer dans le temps et l'Histoire. Cependant, faute d'indices temporels et des traces du progrès industriel, il serait inexact de caractériser les villageois comme modernes. En effet, il y a toute une tentative de la part de l'auteur de présenter les Varaziliens comme le contraire de tout ce qui est moderne. Isolés dans un village entouré par des champs et séparés du reste du monde par une montagne, les paysans de Varazil sont privés de toute technologie et industrialisation ; ils prennent de l'eau d'un puits; la nuit, ils utilisent des lanternes pour l'éclairage et leurs armes contre les sangliers sont des bouts de bois. Alors que l'indication de la voiture de Monsieur peut placer les personnages dans la période moderne, au sens du temps d'après la Perse médiévale, le degré de la superstition, de l'immobilité, de l'ignorance et la résistance au changement des paysans, les séparent encore de tout ce qui est associé à l'homme moderne.

En réalité, on peut affirmer que pour l'auteur iranien, l'enjeu principal de la pièce est la confrontation de l'homme traditionnel iranien avec la modernité importée et le sentiment de

l'absurde et l'aliénation qui sont nés à la suite de cette rencontre. Si on prend en compte le contexte des années 1960, il se fait jour que la préoccupation principale de l'auteur est de critiquer la Révolution du Roi et du Peuple, appelée aussi la Révolution Blanche, de Mohammad Reza Pahlavi lancée en 1963, qui consistait d'une série de réformes économiques et sociales pour régénérer la société traditionnelle iranienne et la moderniser. Parmi ces réformes, la principale était la réforme agraire qui ciblait les villages et offrait des terres aux paysans qui les cultivaient. Alors qu'il a pu contribuer aux avancées économiques et technologiques du pays, le projet de la modernisation de Shah a échoué pour deux raisons. Premièrement, certains d'élites iraniennes se méfiaient des motifs politiques du Shah et soupçonnaient qu'en fait il envisageait de renforcer son pouvoir et éliminer celui des seigneurs propriétaires. A ce sujet, James Bill commente que "Through land reform, the Shah has concentrated the aristocracy in the city by severing their connection with the countryside. He has then moved to ally himself with the peasantry against the professional middle class. The first step is designed to buttress the Monarch's position in the system by weakening the opportunity for upper-class challengers."<sup>98</sup> En deuxième lieu, la vision progressiste du Shah était condamnée à l'échec car elle négligeait la "modernité" tout en essayant d'établir la "modernisation" pour reprendre les mots de Ali Mirsepassi: "The Pahlavi state's vision of social change neglected critical elements of modernity dealing with culture and politics: that is, the very complex process dealing with accommodation of social change in the context of Iranian cultural and historical experience."<sup>99</sup> Si la Révolution du Shah et du Peuple a pu quasiment moderniser et pousser le pays vers le développement, elle a engendré encore plus

---

<sup>98</sup> James Bill, "Modernization and Reform From Above: The Case of Iran." *The Journal of Politics* , Vol. 32, No. 1 Feb., 1970, p 33.

<sup>99</sup> Ali Mirsepassi. *Intellectual Discourse and the Politics of Modernisation: Negotiating Modernity in Iran*, Cambridge University press, United Kingdom, 2000, p 73.

de recul socio-politique en ignorant les réformes politiques, comme la création des partis politiques, et en négligeant la participation du peuple sur la scène politique. Autrement dit, la modernisation fait soudain jour dans une société qui ne possède pas d'esprit moderne et qui n'a pas assez de savoir-faire dans le domaine de la vie politique moderne. Selon James Bill "Modernization requires that a society possess the enduring capacity to generate and absorb persistent transformation. Modernization implies transformation, i.e., a deep, fundamental, and continuing change in all systems by which man organizes his life" (19).

Dans les années 1960, le paysan se trouve soudain face aux changements auxquels il ne sait pas comment s'adapter et qui font affront à son histoire culturelle. Devenu propriétaire du jour au lendemain, sans aucun entraînement ou formation, ni accès aux établissements appropriés pour louer des machines, il se démène à gérer la nouvelle tâche et c'est ainsi que la réforme agraire entraîne la stagnation agricole<sup>100</sup>. C'est dans la même logique que les paysans de Varazil, en absence des propriétaires (indiqué par les manoirs abandonnés), ont des difficultés à lutter contre les sangliers et perdent leur terre l'un après l'autre. Ils leur manquent la capacité d'analyser la situation et la ressource nécessaire pour se sauver et d'ouvrir leur propre voie. Alors que la pièce se déroule dans un lieu imaginaire et pendant un temps imprécis, le destin des Varaziliens est l'histoire des contradictions que vivent les villageois iraniens pendant la monarchie Pahlavi. C'est pour cela que dans son interview, Saedi déplore les dépenses somptueuses du chah pour les fêtes et les festivals tandis que dans les villages du pays, la pauvreté et la misère accablaient les hommes :

---

<sup>100</sup> Sur le système féodal en Iran et les étapes de la réforme agraire et sa contribution à la révolution de 1978, voir Eric J. Hooglund, *Land and Revolution in Iran, 1960-1980*. University of Texas press, 1982.

Si le festival du cinéma et tout le reste se passaient dans une autre situation, ce serait différemment compris mais c'était dans une telle situation qu'on se sentait méprisé. [...] Les villageois misérables et malheureux se rassemblaient ici et là et regardaient des voitures, des Rolls-Royce, Mercedes-Benz et BMW, et des tenues étranges et extraordinaires, [...] à quoi bon? On se sent méprisé. Les jupes, les femmes maquillées, tout ce qui allait à la Fête de l'Art, femme ou homme, apportait soixante-dix bagages de vêtements. Il n'était pas nécessaire. Même s'il était nécessaire, je ne désapprouve pas l'idée de la fête de l'art mais la forme était en fait une insulte. (22)<sup>101</sup>

Le Festival des Arts dépensa des sommes immenses pour faire venir des artistes et des groupes d'art du monde entier, alors que dans les villes, les artistes iraniens avaient du mal à financer leurs productions et que dans les villages, la misère dominait. Donc souci de Saedi pour le gaspillage, vice de la modernité : « soixante-dix bagages de vêtements » : c'est l'excès, le superflu, le luxe, un gaspillage vs. le nécessaire qui manque aux villageois

Alavi et Mozaffari continuent à expliquer que “fascinés par les exploits d'un certain « Monsieur », sa voiture, ses chasseurs, ses carabines, les paysans de Varazil vont jusqu'à accorder tout leur bien contre la disparition des sangliers” (27). Il faut rappeler qu'au contraire de ces propos, pas tous les hommes du village sont *fascinés* par Monsieur et ils ne l'accueillent pas tous à bras ouverts. Il y a même des discussions entre les paysans sur la justesse de recevoir un *étranger*, un *païen* dans leur village.

Abdollah: Dès qu'ils entreront dans le village, la bénédiction en sortira... vous verrez.

Assadollah: Mais mon frère, ils ne sont pires que des sangliers! Ne sois pas si pessimiste!

Abdollah: Tu ne sais pas... tu ne sais pas Assadollah!

Assadollah: il faut leur préparer un logement avant qu'ils arrivent.

Kadkhoda: Qu'est-ce que vous pensez de l'un de ces deux manoirs?

---

<sup>101</sup> C'est moi qui traduis.

Assadollah: Pas mal. [Tout le monde retourne; ils regardent la maison à droite et puis celle à gauche]

Mashd Qolam: il faut le nettoyer. Ça fait des ans qu'il est inhabité.

Abdollah: Vous voulez les logez là?... à côté de la mosquée?

Kadkhoda: Qu'est-ce qu'on fait alors? Tu veux les loger chez toi?

Abdollah: Chez moi? ... Astaghfiroullah<sup>102</sup>... Astaghfiroullah! (54-55)

À maintes reprises, Monsieur est appelé “le vieil étranger”, “l’athée” et le “païen najis”<sup>103</sup>. Parmi les paysans, au début de la pièce, il règne un sentiment d’hostilité envers lui qui est ancré dans la croyance islamique et qui résonne aussi rétrospectivement avec le déclin démocratique de l’époque. Si l’on accepte cet étranger chez soi, c’est moins par la fascination que par le besoin. Dans cette pièce, le personnage de Monsieur est une incarnation du colon européen qui aliène et domine la société orientale avec son récit exclusif de la modernité. Il est autrui, l’étranger contre lequel on perçoit le sens du soi et du semblable. L’accepter ou l’héberger chez soi égaleraient la renonciation à son propre héritage et croyances. Comment se convainquent-ils enfin d’accepter ce vieil étranger chez eux ?

Absollah: Mashd Assdollah! Qu’est-ce qu’on a à faire avec les étrangers ? ... Tu veux que Dieu nous renie ?

Assadollah: Mais mon frère, ses chasseurs ne sont pas étrangers. [...] (53)

Les projets de colonisation de Monsieur ne sont possibles qu’avec l’intermédiaire des alliés iraniens. Comparé à *Rhinocéros* où tous les personnages se métamorphosent volontairement en rhinocéros, mécaniquement suivant l’un et l’autre, dans *Varazil* les Iraniens sont divisés en

---

<sup>102</sup> Expression arabe utilisée après avoir commis un péché ou pour en éviter. C’est à dire “je demande pardon à Allah.”

<sup>103</sup>Najis est une expression juridique pour une chose qui est impure par la loi islamique. Les impuretés sont en nombre de dix, y compris le sang, le vin, le chien et les infidèles.

deux groupes de chasseurs métamorphosés alliés avec Monsieur et des paysans qui se rassemblent à la mosquée. Ceux-ci sont critiqués pour leur immobilisme et passivité et ceux-là pour être aux ordres des pouvoirs étrangers. Si dans une société moderne européenne, par la liberté démocratique, les citoyens choisissent en harmonie la rhinocérinite, sous le totalitarisme iranien, les villageois sont forcés à l'union à coup de fusil. N'est-ce pas la même union qui, reproduisant le cercle de l'absurde, mènera plus tard à une nouvelle forme de rhinocérinite, à la Révolution Islamique de 1978 ?<sup>104</sup>

L'intrusion des sangliers/chasseurs à Varazil est en fait une invasion à la fois physique et idéologique. Le paysan qui s'identifie par sa terre, par son bout de bois qui l'associe à la terre et à la nature et par son Dohol<sup>105</sup> qui le connecte à sa tradition islamique, est souvent privé de tous ces éléments essentiels à son identification. Il est forcé à renoncer à sa patrie: "Que dites-vous si l'on quitte Varazil et qu'on s'en aille ?[...] Il ne nous reste plus rien aujourd'hui. Ni de récolte, ni de nourriture... Il vaut mieux emmener notre famille et partir vivre ailleurs avant l'arrivée de l'hiver"(99), propose Kadkhoda, le chef du village. Au fur et à mesure que les chasseurs-sangliers mangent et gagnent du poids, ils s'emparent aussi de l'espace. Le lieu qu'occupe les paysans se réduit au point qu'il n'y en plus pour eux. Les sangliers occupent les terrains l'un après l'autre, puis le manoir à gauche et ensuite le manoir à droite. La pièce s'achève avec un

---

<sup>104</sup> Peu après la révolution iranienne de 1979, pour approuver la nouvelle constitution qui établissait la République islamique d'Iran en remplacement de la monarchie, il y a eu un référendum avec des butins de vote à deux parties : un papier vert indiquant "Oui" et un papier rouge indiquant "Non". Le référendum a été largement soutenu par la population iranienne et la constitution a été adoptée avec un taux de participation élevé. Si l'on admet que le résultat du référendum était légitime, cette union révèle plutôt l'absence d'un véritable choix et l'absurdité de la condition de l'homme iranien, qui, craignant le régime de Pahlavi, a dû opter pour une autre forme de dictature. Pour lire plus sur la Révolution islamique, voir le troisième chapitre de *Intellectual Discourse and the Politics of Modernisation* par Mirsepassi.

<sup>105</sup> Dohol est un grand tambour qui est souvent joué aux festivités ou aux commémorations islamiques comme Ashoura.

resserrement spatial, devant la porte de la mosquée où “la foule, paniquée, se masse, soudain marche harmonieusement en arrière, et se serre comme si elle veut se sauver des tirs de barrage et comme un seul corps uni, se précipite vers la porte de la mosquée” (117). La mise en place de l’espace scénique avec la mosquée au centre et les deux manoirs symétriquement à gauche et à droite est une emphase du rôle central des pratiques et croyances islamiques en Iran. alors que les paysans se trouvent face à l’absurde et à l’incompréhension, la tradition religieuse reste leur dernier recours contre l’aliénation.

La scène finale de la pièce peint une image tragique du destin des paysans. Les chasseurs/sangliers ciblent les hommes du village qui “effrayés, regardent à droite et à gauche ; ils font un tumulte qui s’augmente et se transforme en cri et hurlement. La pièce s’achève avec “un hurlement, qui à la vue de la corde, sort de la gorge d’un condamné” (117). Que sera le destin des paysans ? Quitteront-ils le village ? Vont-ils révolter ? Alors que l’auteur laisse la fin de la pièce ouverte, il n’est pas difficile d’imaginer le destin des paysans si on regarde le contexte historique. Dans *Intellectual Discourse and the Politics of Modernization* (2000), Ali Mirsepassi décrit:

[t]he urban population of Iran, which was 2,300,000 in 1940, increased to 15,710,000 in 1970. The ratio of urban to rural population, which was 21 percent and 27 percent in the 1940s and 1950s, increased to 46 percent and 33 percent in the 1960s and 1970s. The massive rural migration to urban centers, and the changes in the urban structures of Iranian cities, affected the relations between people and their environment, their fellow citizens, and the political power, reducing them to silent spectators of the whole process of modernization in the country. (75)

Les pourcentages confirment un exode rural massif où les paysans ont immigré dans les villes dans l’espoir de se procurer de quoi manger. Selon Mirsepassi, ce changement ne leur apporte que plus d’aliénation :

The rural migrants who made up the majority of the urban poor were the unfortunate participants in the new urban social structure of the country. They faced multi-

dimensional problems and experienced great anxiety and discomforts in their new environment. [...] it seemed, to them, as if life had suddenly lost all of its meaning. The only exception to their feeling of estrangement from their new urban environment was their association with religious institutions. (75)

Les paysans rassemblés devant la mosquée de Varazil, une fois dans les villes, se trouvent maintenant devant un nouveau problème : celui de l'identité. Qui sont-ils sans leur terre ? sans la mosquée ? Plus tard dans son interview avec Zia Sadeghi, Saedi semble répondre à la même question du destin des Varaziliens quand il déplore la misère et le déracinement des paysans iraniens :

Par le banlieusard, je veux dire celui qui est déraciné et venu à la ville, qui n'a pas d'emploi fixe et celui qui n'a pas d'emploi fixe réside toujours en banlieue. [...] Faute d'emploi fixe, il fait toute sorte de travail et ainsi il contribue à la croissance du Lumpenprolétariat. C'était un grand problème. Il travaillait aux usines, s'il ne pouvait pas travailler, le soir par exemple il vendait des cigarettes Winston de contrebande, l'après-midi par exemple il vendait des billets de loterie, et envoyait son fils acheter des billets de cinéma pour les revendre deux fois plus cher. Et dans cette condition le régime de Khomeini profita beaucoup de ce Lumpenprolétariat et lui procura un emploi fixe. L'emploi fixe est toujours l'un des éléments clés dans un régime totalitaire. (*Interview 20*)

Pour le paysan sans terre, le régime de Khomeini donnait à la fois la promesse de travail et d'identité. L'union des paysans engendrée en opposition au totalitarisme du régime Pahlavi qui était aux ordres des pouvoirs étrangers, n'aboutit que dans "une hystérie publique" (*Interview 24*). "Je crois qu'en tout cas à chaque révolution », dit Saedi, « on voit une couche chuter et une autre remonter, non, ce n'était pas le cas [à la révolution iranienne], tout le monde était là, tous ensemble. Mais ce n'est pas possible, pourquoi tous ensemble ? Tout simplement c'était un mécanisme de défense, une sorte de déploiement contre un régime qui insultait tout le temps... en fait c'était une anti-révolution, c'était rythmique " (*Interview 24*). L'union de l'Iran pendant la Révolution Islamique n'était qu'une nouvelle forme de rhinocérite. Une harmonie absurde.

Par cette étude, on voit que la pièce de Saedi, alors qu'elle suit la forme des pièces absurdes comme celles de Ionesco, par sa couleur locale et par ses indications propres au peuple

iranien, cible précisément la tradition religieuse du pays qui exige la soumission et le conformisme du peuple. Ce consensus, cette union autour de la religion n'aurait jamais pu exister s'il y avait eu de différents discours politiques dans le pays. En plus de la tradition religieuse, c'est le manque des partis d'opposition qui prépare un contexte favorable à l'arrivée de l'ultime rhinocérite, la théocratie.

Saedi aborde le thème de l'absence de discours politique dans la pièce *Zaviyeh* (1968) où on trouve un travail d'opposition à l'intermédiaire du langage. Pour les écrivains de l'absurde français, la déconstruction du langage permet de lutter contre tout réductionnisme. Dans le contexte des années 1960 en Iran, où chaque opposition politique est sévèrement réprimée, la déconstruction du langage est nécessairement une forme d'engagement politique.

### **Encerclement spatial et intellectuel**

Bien que la condition de vie dans les villages du pays et les marginaux de la société occupent une grande partie des ouvrages de Saedi, il se préoccupe aussi des villes et des hommes privilégiés qui font partie du système, chargeant ainsi ses œuvres de la satire de tout un système socio-politique. Dans cette partie du chapitre, j'étudie un engagement qui cible les archétypes de la société iranienne enfermés dans le système d'éducation et de surveillance du régime totalitaire. L'absurdité de la condition des hommes de ville se fait jour à travers des oppositions langagières enfantines et leur incapacité d'articuler leur pensée. Pour l'auteur de la pièce, ce langage dépourvu de sens, devient le contexte de la mise en question du pouvoir totalitaire qui se nourrit de la division et de l'opposition de différentes couches de la société ; des couches qui, à leur tour, sont incapables de formuler des idéologies adéquates pour faire unir le peuple contre la dictature.

*Zaviyeh* (1968) est la pièce où le non-sens de la parole et l'opposition entre les personnages deviennent le sujet principal du théâtre de Saedi. La Vieillard, le Balayeur, l'homme à lunettes, l'homme à la moustache, le Philosophe, le Roturier, le Poète et le Journaliste viennent l'un après l'autre à *Zaviyeh*.<sup>106</sup> Ils se disputent et s'opposent pour grimper la petite échelle qui se trouve au milieu de la scène. Chaque personne explique pourquoi elle doit monter l'échelle et pourquoi l'autrui ne mérite pas de le faire:

Le philosophe: Je dois monter le premier.

L'homme à la moustache: Pourquoi toi?

Le philosophe: parce que j'en ai le plus envie.

Tout le monde: pas une bonne raison.

Le philosophe: j'aime beaucoup parler.

Tout le monde: ça ne suffit pas.

Le philosophe: j'ai le plus de connaissance.

Tout le monde: ça ne suffit pas.

Le philosophe: je suis muni d'une vision scientifique du monde.

Tout le monde: c'est de la connerie.

Le philosophe: je sait le sens de la dialectique.

Tout le monde: ça ne suffit pas.

Le philosophe: j'ai lu le livre des Principes de Démocratie.

Tout le monde: pas une bonne raison.

Le philosophe: j'ai fait plus de dix conférences.

Tout le monde: ceci n'est pas une bonne raison non plus.

---

<sup>106</sup> “Zaviyeh” ou “Zawiyah” est un terme curieux et polyvalent qui est utilisé pour décrire le coin de la rue dans cette pièce. En farsi il est souvent utilisé pour dire “recoin” ou “angle”, mais il peut aussi référer au “point de vue”. En plus, il est aussi un terme ancien pour désigner un emplacement réservé à l'intérieur d'une structure pour les soufis, ou une chambre pour dire des prières.

Le philosophe: j'ai publié trois articles.

Tout le monde: pas une bonne raison.

Le philosophe: je voudrais écrire un grand livre.

Tous ensemble: aucune n'est une bonne raison, ni ceci, ni cela.

Le philosophe: et si ce n'est pas moi, qui alors?

Tout le monde: Moi! Moi! Moi! Moi! <sup>107</sup>

L'un d'entre eux porte une chemise sur laquelle est écrit "Je suis contre! Je suis contre!" Tout échange verbal est marqué par un ton hostile. Les citoyens s'attaquent l'un l'autre en dénombant leur défauts par un regard plein de défiance:

L'homme à lunettes: Je ne fais jamais de diffamation.

La vieille: Tu fais toujours de la diffamation.

L'homme à lunettes: Je ne mens jamais.

La vieille: tu mens toujours.

L'homme à lunettes: Jamais

La vieille: Toujours.

L'homme à lunettes: Je ne mens jamais.

La vieille: Tu mens. Tu mens toujours. (51-52)

Tout le monde a un message important à diffuser à l'humanité—sa vérité—un message qui éclairera et libérera le monde. Cet aspect de la pièce est fortement similaire à l'histoire de *Les Chaises* de Ionesco où le vieux et la vieille attendent impatiemment les invités pour leur transmettre le message sauveur. À la différence que chez eux, les chaises accumulées et le silence remplacent les invités alors qu'à *Zaviyeh*, c'est l'accumulation des accusations et des non-sens qui se substituent aux personnages. Tour à tour, ils s'appellent traître, espion, menteur,

---

<sup>107</sup> Gholam Hossein Saedi, *Dictée va Zaviyeh*, Téhéran, Agah, Téhéran, 1958, p 81. C'est moi qui traduis tous les extraits de cette pièce.

anarchiste, con, imbécile, charlatan, fou, imposteur, etc. et font tout pour s'opposer à autrui et l'empêcher de monter l'échelle. Si quelqu'un réussit enfin, les cris de "Descend! Tais-toi! Casse-toi!" s'ensuivent. Ils se bouchent les oreilles pour ne pas entendre celui qui parle. Pire que cela, certains d'entre eux veulent monter à la seule fin que les autres ne puissent pas monter.

L'homme à la moustache: que dis-je?

L'homme à lunettes: dis quelque chose.

Le poète: dis n'importe quelle connerie et finis.

L'homme à la moustache: (balançant les jambes) je n'ai rien à dire.

Le philosophe: qu'est-ce que tu fais là-haut alors?

L'homme à la moustache: j'y suis pour que tu ne puisses pas y être. (86)

Personne n'a rien à dire. Parvenir à ses fins, dominer les autres, est le seul objectif des personnages qui représentent les différentes couches de la société iranienne. Le dramaturge décrit un microcosme où toute personne, de la clocharde au philosophe, a son propre point de vue, et a le droit de s'exprimer et de lutter pour monter (au pouvoir). L'absurde c'est qu'ils ne savent pas quoi faire ni quoi dire une fois en haut. L'homme sérieux à lunettes, en haut de l'échelle, attire l'attention de tout le monde, réfléchit quelques secondes mais ne sait plus ce qu'il voulait dire. Il baisse la tête et ferme les yeux alors que les gens applaudissent:

Le premier homme : c'était parfait! parfait!

Le deuxième homme : c'était parfait! bravo!

L'homme à lunettes : (très sérieux) je dis que...

La foule : (s'attardant) Ben? Ben ? Ben ?

L'homme à lunettes : je dis que hay! Hay! Hay!

Tous ensemble : Hay! Hay! Hay!

Le philosophe : qu'est-ce qui vous arrive?

L'homme à lunettes : je dis que hoy! Hoy! Hoy!

Tous ensemble : Hoy! Hoy! Hoy!

L'homme à lunettes : je dis que ya! Ya! Ya!

Tous ensemble : Ya! Ya! Ya!

Le philosophe : Assez ! C'est quoi ce bordel?

L'homme à lunettes : je dis que ba! Ba! Ba!

(Tout le monde tremblote et tape dans ses mains.)

Tous ensemble : Baa! Baa! Baa! (74-75)

Si le vieux et la vieille de Ionesco, seuls sur une île au bout du monde, articulent des sons incompréhensibles pour se sentir toujours en vie et se réaffirmer l'existence, les bruits qui sortent de la bouche des personnages de Saedi sont des indices moins existentiels que politiques.

L'atmosphère apocalyptique de l'île isolée est une illustration de la solitude des vieux et de l'angoisse provoquée par la mort. Tandis qu'au zaviyeh, le coin de deux rues bruyantes traversées par les voitures et les piétons, avec son échelle et les fils de fer barbelé qui l'entourent, est une allégorie d'une société enfermée dont les multiples groupes désirent le pouvoir pour répandre leurs idéologies sans en avoir aucune.

Dans *Zaviyeh*, la critique satirique de Saedi n'est pas seulement destinée aux archétypes sociaux, mais aussi à un système politique autoritaire qui leur donne une fausse impression d'autonomie et de liberté. *Zaviyeh* est la peinture d'une société enfermée où la politique et la liberté ne sont que des concepts arbitraires et des chimères créés pour divertir des hommes égocentriques. Le coin de la rue donne au lecteur l'impression d'un terrain de jeu, dans une école peut-être, pendant la récréation, où les enfants ont un temps limité pour courir les uns après les autres, pour exercer une liberté provisoire, toujours surveillés par le principal, avant de retourner à la salle de classe. Si les villageois sont disloqués et se sentent aliénés dans les villes, les

citadins à leur tour sont perdus dans un cercle absurde. Physiquement, les personnages de Zavieh se trouvent dans un coin de la rue entourée par des barbelés qui lui donne l'allure d'un rond-point. On leur a donné un temps précis et une tribune pour s'exprimer et ils se croient libres de dire ce qu'ils veulent et faire ce qu'ils désirent : « L'homme à lunettes: quand quelqu'un y monte, on peut s'opposer à lui, l'insulter, ou l'applaudir et acclamer et lui faire une bise ou le prendre en photo.» (72-73) Mais toujours, ils ont toujours peur d'être dénoncés,

Le poète: tu veux me dénoncer.

Le journaliste: te dénoncer?

Le poète: oui, me dénoncer.

Le journaliste: pourquoi je te dénoncerais?

Le poète: pour l'argent.

Le journaliste: je te dénoncerais à qui?

Le poète: ça, tu le sais mieux que moi. (71)

et alors qu'ils sont bien conscients de la supervision et de la persécution de police:

La vieille: pourquoi t'étais arrêté la semaine dernière?

Le philosophe: c'est évident, toute personne savante et cultivée à notre époque...  
(64)

L'encerclement, l'enfermement et la surveillance sont des manifestations de l'absurde : les personnages tournent en rond littéralement (en courant en cercle l'un après l'autre) et verbalement (par les conversations itératives). Le confinement physique des personnages va de pair avec leurs pensées rigides. Sûrs d'eux-mêmes: "je n'échoue pas, j'ai foi en ma voie" (67) ils ne sont pas là pour une discussion ou un échange de pensée. Les hommes de la pièce expriment l'un après l'autre la singularité de leur « voie » croyant qu'il est essentiel que l'humanité entende leur message. Ainsi le poète :

Pourquoi vous ne notez pas la vérité? [...] Pourquoi vous me craignez ? Vous craignez que je vous réveille la conscience ? [...] Malgré toute opposition, avec tout courage, je continue ma voie. Je ne vous parle pas. Je parle pour l'humanité.  
(69)

Mais la réalité c'est que leur parole est vide de toute substance et qu'ils ne font que tourner en rond. À la fin de la pièce, un policier apparaît et en sifflant, leur commande de finir les débats et les pousse vers la sortie. Ainsi on apprend que ce rassemblement est un événement organisé qui a lieu chaque semaine. En sortant, les personnages disputent encore sur qui va parler en premier la semaine suivante, ce qui nous indique que la même histoire se répète chaque semaine sans que personne ne parle de grande chose. Ceux qui se battent bec et ongles pour atteindre l'échelle et s'opposer aux autres, finissent "calmement et docilement" par quitter la scène une fois que le policier siffle.

L'échelle qui se trouve au milieu de la scène est à deux plans. Symbole de la progression et de l'avancement social, elle révèle qu'alors que tout le monde a l'occasion de lutter pour grimper l'échelle, la victoire, être en haut de l'échelle, ne veut rien dire car "Tout est bordélique. Rien n'est stable. Stable ne veut rien dire" (76). L'échelle n'est en fait qu'un jouet et les différents groupes socio-politiques ne sont que des marionnettes indécises et faibles qui ne disent que des mots vides. Dans les didascalies initiales de la pièce, Saedi décrit que partout sur la scène se trouvent beaucoup d'ordures et de papiers froissés : "Le balayeur, insouciant, entre avec sa charrette à bras, décharge un tas de déchets au milieu de la scène et sort" (49). La même phrase réapparaît aux didascalies finales : "L'homme ordinaire descend. Le policier les pousse vers la sortie. La foule, docile et silencieuse, quitte la scène. Le son de leurs pas s'estompe peu à peu dans les rues alentour. Quelques instants après, le balayeur entre avec sa charrette à bras et décharge un tas de déchets au milieu de la scène et sort" (90). Le lieu ainsi décrit nous révèle que les personnages se trouvent en fait dans un terrain de décharge publique. Tout ce qui s'y

trouve, les déchets aussi bien que les paroles, sont des matières jetables. Tout ce qui y est dit est un tas d'ordures. Le choix d'un terrain de décharge comme le lieu de la pièce peut aussi être étudié d'une manière symbolique. On peut y étudier la préoccupation environnementale postmoderne liée à l'impact environnemental de la consommation. Mais il y a plus que cela: les déchets sont au cœur des pratiques de modernisation et permettent l'élimination imaginaire de ce qui est jugé inutile ou inefficace. Dans son livre *On Garbage*, J. Scanlan explique comment les déchets sont devenus un élément central de la modernité. L'âge modern est marqué par une compréhension moderne de déchets liée à l'économie morale. Dans le deuxième chapitre du livre, il exprime que "the ways of thinking of the human relation to the world that have been common to Western philosophy, especially in modernity, encourage a blindness to that which doesn't fit." <sup>108</sup> Il explique que le projet des Lumières de produire une connaissance améliorée et, par conséquent, la tentative de capturer et d'améliorer les espaces de déchets du monde naturel inscrit une binarité entre "déchet" et "valeur". Selon Scanlan, "the meaning of 'waste' carries force because of the way in which it symbolizes an idea of improper use, and therefore operates within a more or less moral economy of the right, the good, the proper, their opposites and all values in between" (22). Cette définition de déchet me semble important pour la compréhension du rôle de la vieille, la seule femme de cette pièce qui est montrée comme vivre dans ce terrain de déchet, donc hors modernité.

Presque tous les personnages de Zavieh sont des représentants des érudits de la société. Le philosophe, le journaliste, le poète, l'homme à lunettes (symbole de l'intellectuel) sont tous des hommes qui appartiennent au système et ont été instruits dans le système éducatif du régime

---

<sup>108</sup> J. Scanlan, *On Garbage*. London, Reaktion Books., 2005, p 80.

totalitaire<sup>109</sup>. Parmi eux et paradoxalement seule la vieillarda clocharde semble avoir vraiment quelque chose à dire en exprimant une angoisse existentielle:

La vieillarda: D'ici en haut, vous êtes si petits qu'à peine visibles. [...] je me dis que vous êtes tellement impuissants, misérables, méprisables. Vous tous pensez être quelqu'un mais la vérité c'est que vous n'êtes rien, rien du tout. [...] l'univers est si grand et vaste qu'on est moins qu'une aile de mouche. Vous avez oublié la mort.

Le philosophe: C'est toi qui est moins qu'une aile de mouche. Moi j'ai lu plus de mille livres.

L'homme à lunettes: ce jugement est contre l'humanité.

L'homme 1: elle insulte, messieurs, elle insulte.

L'homme à la moustache: je suis contre, je suis contre, je suis contre.

Le poète: je porterai plainte, je réclamerai notre réhabilitation, je ferai une demande auprès de la loi et des autorités responsables. (83-84)

Les hommes ne font que se confronter, se contredire et se croiser pour monter les marches de l'échelle socio-politique. La vieillarda, la vagabonde sans abri qui se couche sur le banc au coin de la rue, est la seule qui sait ce qu'elle veut : la liberté. Parmi toutes les différentes classes de la société, c'est une marginale hors du système qui arrive à observer le cercle absurde dans lequel les autres sombrent :

La vieillarda : (en colère) Foi! Foi! Foi! Tu ne sais même pas ce que c'est la foi!  
La foi c'est la destruction, c'est l'ennemie de la vie, c'est la pétrification, perdre la liberté, renoncer au développement, dompter la pensée fluide. (à voix haute) La foi c'est la mort. (67-68)

Ce que critique la vieillarda c'est l'assurance des hommes et leur fixation sur leur « voie » et leur paroles alors que leurs propos sont vides de tout sens et ne sont que des illusions formées par et dans le système totalitaire.

---

<sup>109</sup> La pièce de *Zaviyeh* est précédée par une autre, *Dictée* qui sont publiés en 1968 dans un livre. *Dictée* se passe dans une école où on dicte des phrases (socio-politiquement chargées) à un élève. Apparue à la suite de *Dictée*, *Zaviyeh* peut être considérée comme l'avenir des mêmes élèves, contrôlés, réduits à l'obéissance et apprivoisés, qui n'ont pas pu développer les compétences requises pour mener une réflexion critique.

La vieille: Je vous plains. Vous ramez toujours, vous voulez faire quelque chose, mais vous n'y arrivez pas. Vous vous tortillez, vous vous battez, vous vous bagarrez. Je vous plains. Vous parlez, et vous ne parlez que pour l'un et l'autre. Il y a quelque chose de très lourd sur vous. Vous ne vous en débarrasserez pas, vous n'avez pas de pouvoir. Les mains liées, et des fils tout autour. Je vous plains. Je vous plains beaucoup. (84)

Ce personnage féminin sans-abri possède une perspective unique en raison de sa position marginale dans la société. En effet, le fait qu'elle soit exclue de la société patriarcale et de la modernité associée au logement et au travail lui donne une vision différente des autres personnages. Elle est capable de critiquer la foi et l'agitation inutile des autres personnages car elle ne se conforme pas aux normes et aux attentes de la société. Elle est libre de penser différemment et de s'exprimer sans crainte de représailles ou de sanctions sociales. Dans ce sens, à travers le personnage de vieille, Saedi accentue les aspects négatifs de la modernité, la montrant comme un système de valorisation et d'élimination de ce qui est considéré inutile, tandis que c'est justement cette inutile, ce déchet, qui pourrait contenir la plus de valeur.

L'opposition et les confrontations à Zaviyeh peuvent être lues comme le portrait de la condition de différents groupes socio-politiques de l'époque 1960. Dans les années après le coup d'état de 1953, sous le nouveau régime autocratique, syndicats et partis d'opposition laïques et démocratiques disparaissent<sup>110</sup>. Ali Mirsepassi identifie trois groupes majeurs qui constituent alors l'opposition politique dans les années 1960-1970 de l'Iran. D'abord, les espaces traditionnels comme les mosquées, les séminaires et les bazars qui grandissaient de jour en jour et changeaient rapidement les formes modernes et laïques de la culture politique. Ensuite les

---

<sup>110</sup> Sur ce sujet, Ahmad Salamatian explique que "Les deux grandes familles politiques d'après-guerre, le Front national Mossadeghist et le Parti communiste Tudeh, contraintes à la clandestinité et à l'exil après le coup d'Etat de 1953, avaient vu leur unité éclater et leur existence menacé. Le Front s'était montré incapable de redonner une forme d'organisation adéquate et une direction unie, afin de se substituer au Dr Mossadegh. Tandis que le parti Tudeh, un des partis communistes les plus staliniens dans sa forme d'organisation et les plus orthodoxes dans son pro-soviétisme s'était marginalisé sous l'effet des excellentes relations qu'entretenait l'Iran du Chah avec l'Union soviétique." (518)

universités qui constituaient la force politique de gauche mais étaient trop isolées. Enfin les activistes à l'étranger (plutôt des étudiants et des figures politiques) qui, alors qu'ils ont réussi à exposer les répressions du régime au monde, ont eux aussi souffert d'isolement et de la disparition des groupes politiques laïques dans le pays. Mirsepassi argumente que faute de partis politiques et par l'oppression brutale du régime du shah contre les activités laïques d'opposition, ces groupes échouent à présenter un nouveau discours démocratique, ce qui ouvre la voie à l'ascension d'une politique islamique. "Therefore, in this respect, the ascent of political Islam owes much to the fragile foundations of secular politics and to the political vacuum that the Shah's regime effectively created in the 1960s and 1970s." (73)

Dans *Zavieh*, Saedi critique l'incapacité des élites et des éduqués de la société à former leur propre discours politique en considérant l'intérêt d'autrui. La fin de la pièce pourtant nous prête un peu d'espoir quand le routier (ou l'homme commun), qui est forcé de venir à Zavieh et qui veut tout le temps partir, monte enfin l'échelle:

Le routier: Hé! Hé! Écoutez! Écoutez! Écoutez!

(Personne ne l'écoute. Le policier apparait, siffle fort.)

Le policier: Allez, allez! Dépêchez-vous! Dépêchez-vous! (Au routier) Descends!  
Tu ne vois pas qu'il est l'heure? (89)

Le routier finit par descendre mais les spectateurs ne peuvent pas s'empêcher de se demander ce qu'il voulait dire. Le fait que le routier, une fois libéré des chaînes du philosophe, se précipite vers l'échelle donne l'espoir de la participation du peuple sur la scène socio-politique. Est-ce qu'il s'y présentera la semaine prochaine pour reprendre ses paroles ?

« Le Théâtre de l'Absurde », comme l'explique Martin Esslin, « s'attaque à un degré beaucoup plus éminent de l'absurdité : l'absurdité de la condition humaine elle-même, dans un monde où le déclin de la foi religieuse a privé l'homme de toute certitude » (379). Le théâtre de

Saedi pourtant, s'attaque à une autre forme de l'absurdité : l'absurdité de la condition des hommes pleins de certitude. Les hommes qui sont si fixés sur leur idées vides, si perdus sur leur propre voie, qui sont incapables de s'écouter et de se comprendre.

Dans le Théâtre de l'Absurde il y a toujours une tentative de la part du dramaturge de débarrasser le langage de tout sens. Les conversations se déroulent sans poursuivre la logique et sans qu'un message soit transmis. Le spectateur, toujours dans l'espoir de tirer un sens des sons si familiers, continue à suivre les conversations; pourtant les dialogues suivants ne cesseront de le décevoir. L'enchaînement de l'absurde et d'illogique constitue la toile de fond de toute pièce absurde et le lien entre le personnage et le langage se débrouille au point que ce dernier prend parfois la place du premier. Saedi est connu par la simplicité de son langage et par son registre populaire. Apparu pendant la période d'oppression, son théâtre se fait souvent allégorique afin de dire la vérité de son temps et de s'opposer au régime totalitaire qui surveillait et interrogeait tous les groupes d'opposition. Dans ce théâtre qui abolit les marques de temps et de lieu, le langage est le seul moyen qui à la fois fait exister les personnages et leur échappe. Confronté à la vacuité du sens, les personnages se voient décomposer par le même moyen qu'ils aspirent affirmer l'existence. Ce travail d'opposition politique via le langage, Saedi le poursuit dans la pièce *Mahe Assal (Lune de Miel 1978)*.

### **Déconstruction langagière, décomposition identitaire**

Dans les dernières années de 1970, Saedi se tourne plutôt vers les personnages moins archétypaux, plus ordinaires et issus de la classe-moyenne. La pièce *Mahe Assal (Lune de Miel 1978)*, apparue au seuil de la révolution islamique et dix ans après *Zaviyeh*, semble être l'histoire du même routier qui aspirait à la participation sur la scène socio-politique. Une allégorie de la

vie surveillée par la police secrète, *Mahe Assal* démontre le processus de l'élimination de l'individualité et la coercition de la conformité dans les systèmes totalitaires.

En deux actes, la pièce *Mahe Assal* raconte l'histoire d'un jeune couple qui vit joyeusement dans son appartement tout propre et nouveau et dont la lune de miel est interrompue par une visite inattendue. A la suite d'un coup de téléphone étrange, on entend sonner onze fois à la porte: "An old woman enters who is very tall, with a bony face. She wears red from head to toe; a red scarf tied to her head, and red stockings and shoes. She has on thick make-up, black eye-liner and red lipstick. She has a suitcase in one hand and a red umbrella in the other. She enters as though bewildered and looks around sheepishly"(71).<sup>111</sup>

La taille grande de la vieille femme nous rappelle les sangliers de Varazil qui grandissent en taille et occupent tout le village; dans ce sens, elle peut représenter le colonisateur qui s'impose et se nourrit de ses hôtes. En fait son langage obscène et son comportement vulgaire sont aussi souvent étudiés comme l'allégorie du colonialisme<sup>112</sup>. En apparence, l'opposition binaire hôte/invité<sup>113</sup>, la couleur rouge et le maquillage de la vieille symbolisent la culture séculaire, semble renvoyer au colonisateur occidental qui s'impose chez le peuple traditionnel iranien et n'apporte que de l'aliénation pour eux. Cependant, la date de parution de cette pièce fait douter de cette interprétation. Les descriptions de la scène et des personnages sont si

---

<sup>111</sup> Mohammad Reza Ghanoonparvar et John Green, réunissent 10 pièces iraniennes traduites en anglais, y compris *Mahe Assal*, dans *Iranian Drama, An Anthology*. Mazda publishers, 1989. Les extraits de cette pièce sont tous pris de cette traduction en anglais.

<sup>112</sup> Dans l'article "L'étude post-coloniale des personnages de la pièce *Lune de Miel*, par Gholam Hossein Saedi", par exemple, les auteurs perçoivent le personnage de la vieille comme symbole du colonialisme (surtout anglais et américain) qui avec son langage et comportement vulgaire, les scènes violentes de sa télévision, importent la culture occidentale et remplacent la pensée et la réflexion par le plaisir et la frivolité. Shahin Haghighi et al. "L'étude post-coloniale des personnages de la pièce *Lune de Miel*, par Gholam Hossein Saedi". *Recherches de la Littérature Comparée*, Vol 6, No. 3, 2019, pp.71-78.

<sup>113</sup> Le mot "invité" n'est pas peut-être la traduction exacte du mot persan « Mihman ». Car « invité » en français, insinue une invitation de la part de l'hôte, alors qu'en persan, Mihman, celui qu'on reçoit, n'est pas forcément quelqu'un de prévu.

universels et les symboles sont si vagues qu'il serait difficile d'associer la pièce à une idéologie précise telle que le colonialisme. Plutôt que condamner spécifiquement la colonisation anglaise ou le régime totalitaire du Shah, *Mahe Assal* semble condamner toute sorte de gouvernement totalitaire qui règne au moyen de la peur et fait avec sa propagande un lavage de cerveau pour que les hommes s'alignent sur sa politique.

Le jeune couple de la pièce est présenté comme naïf et psychologiquement immature. Dès l'entrée de la vieille femme, ils montrent peu de résistance à ses demandes et effrayés, ils font tout ce que la vieille femme exige d'eux:

Old Woman: Then pick it up. [*The man is about to pick up the suitcase.*] Leave it! [*He pulls back his hand.*] Pick it up! [*Extends his hand.*] Don't pick it up! [*He pulls back his hand.*] Pick it up [*Extends his hand.*] Don't pick it up! [*He retracts his hand. There are several moments of silence. The old woman to the wife.*] It's your turn. [*the young woman comes forward fearful and shaking.*] Pick it up! [...] (82)

Les scènes absurdes, les conversations répétitives et l'opposition binaire hôte/invité dans cette pièce évoquent les scènes d' *En attendant Godot* de Beckett, où Pozzo, le maître despotique, exploite son esclave, Lucky, et le dirige au moyen d'un fouet et d'une corde passée autour du cou. Pozzo et la vieille femme se servent de façon similaire du langage affirmé pour exercer leur domination et du fouet pour engendrer la peur et l'asservissement. Vers la fin du premier acte de la *Lune de Miel*, une fois seul dans la cuisine, le couple complète les différentes façons de tuer la vieille quand celle-ci se faufille près d'eux et commence à les frapper. Deux agents, habillés en noir, apparaissent à la porte au même moment et commencent à torturer le couple à coups de fouets.

Comme Lucky qui suit partout son maître Pozzo et lui obéit sans l'ombre d'une hésitation, l'acte suivant de la pièce de Saedi montre un couple bien apprivoisé qui exécute les ordres de son maître sans question. Dans le deuxième acte, le bel appartement bien arrangé et

chaleureux est considérablement changé : “The same room, greatly altered. The flowers and plants behind the window have been pulled up and the windowpanes are painted with whitewash. In place of the colorful curtain, a thick, dark piece of cloth hangs on window” (105). Le changement du décor est bien en accord avec le changement qu’a subi le couple. L’affection et l’intimité du début de la pièce y sont absentes et les deux se battent comme des rivaux pour l’approbation de la vieille femme. Ils ont changé physiquement aussi: “They have become taller, their faces have become more drawn, and there are dark circles under their eyes. The young woman is wearing red shoes and stockings and the man, a black vest” (105). Le grandissement de la taille du couple indique leur changement de rôle dans la société et leur prise de pouvoir et la domination. Le couple est le même routier de *Zaviyeh* qui monte enfin à l’échelle. De leur statut d’hôte et d’hôtesse, ils font leur chemin vers une promotion en invité. Ces changements indiquent l’aliénation et la soumission totale du couple qui ressemble de plus en plus à la vieille et à ses agents. La femme continue de porter de plus en plus de vêtement rouge et l’homme, de plus en plus de noir. Le choix des couleurs ne semble pas être gratuit. Le rouge et le noir sont les couleurs qui peuvent être très différemment interprétées : Le clergé et l’armée, la vie et la mort, la passion et la corruption. Dans cette pièce, le rouge peut représenter le désir et la séduction, et le noir, la mort de l’âme et de pensée. Car au fur et à mesure qu’ils changent de couleur, les nouveaux mariés de la pièce deviennent des zombies irrationnels qui poursuivent leurs désirs charnels. La vieille leur enseigne qu’il n’y aucune limite quand on est chez les hôtes et quand il est question de la responsabilité ; qu’il faut profiter de l’art de la séduction pour apprivoiser les hôtes :

Old Woman: [...] Often, with a little wink, you can fool them and not let things go too far. For example, in sixteen cases, I succeeded by flirting. In fifteen cases, with a few kisses; seven or eight times, by caressing; eighteen or nineteen times, by sitting on their lap. Of course, with some, when I had no other choice, I had to do something else. (123)

La vieille femme, agent secret du système totalitaire, s'assure que le couple apprenne à ne pas penser. Car c'est par la réflexion que se réveille le sentiment de l'absurde. Car ce sont des petites actions bien méditées qui ont la force de se transformer en une révolte contre la dictature.

Husband: In your opinion, what is the greatest and best of pleasures?

Old woman: Having nothing on your mind.

Wife: What?

Old Woman: Having nothing on your mind. Not thinking.

Husband: Why?

Old woman: because, thinking makes a person sort of crazy, drives him mad, makes him old, makes him miserable, and, worst of all, makes him whimsical.

Wife: How would it make him whimsical?

Old woman: It changes him. It makes him deviant. He thinks he can do anything, whereas he mustn't do anything. (125-126)

L'échec du complot du couple pour tuer la vieille femme, et les tortures qu'ils poursuivent, leur font apprendre bientôt qu'ils ne peuvent rien faire. Par peur de la rage de la vieille femme, le couple n'essaie plus de comprendre ce qui se passe ni ce qu'il dit mais pense plutôt à impressionner la vieille et à être récompensé. Comme les célèbres monologues de Lucky chez Beckett:

Lucky (débit monotone). \_Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui [...] (62)

le couple balbutie machinalement des mots et des sons insensés qui sont dictés par la vieille:

Husband: But as to the pioneering success in opening the eyes... eyes and ears of Guitty, Nini, and Simi, in the arena... arena of immediate propaganda development, with the general establishment of self-sacrifice by the close majority of the general faction, which can carry out the la ... la ... last breath of

life in the machines for self-restraint in the general affairs in the area of development and expansion with pre... pre... pre... precision, is an issue which is... ver... ver... very... very... [contemplating] self-restraint in the general affairs in the area of development and expansion with pre... pre... pre... precision is an issue which is very...very...very...very... [begins to contemplate, searching for the rest of the speech.](106)

Alors que tous les mots, articulés isolément, ont du sens, leur juxtaposition devient incompréhensible et résiste le sens. Les mots « Guitty », « Nini » et « Simi » par exemple, qui sont en majuscules ici, dans la version persane sont en minuscule et ne sont pas nécessairement des noms propres.<sup>114</sup> Le mot Guitty, est un prénom féminin qui veut aussi dire « monde » en persan. Le mot « Nini », veut dire « bébé ». Mais « Simi », alors qu'il pourrait être considéré comme un diminutif de prénom féminin « Sima » peut-être, il est dérivé du mot « Sim » qui veut dire « câble », alors juxtaposées aux deux autres mots, ne donne pas trop de sens. En outre, les mots qui sont coupés, comme « very » en « ver » avant d'être bien articulé, fonctionne différemment dans la version en persan. Chaque morceau de mot pourrait avoir un sens différent que le mot complet. L'équivalent de « ver » par exemple, est « bass » en persan qui veut dire « assez » ; l'équivalent de « la » dans le mot « last », c'est « akh » qui veut dire « aïe » ; ou l'équivalent de « pre » dans le mot « precision » et le mot « degh » qui pourrait dire « mort ». Dans la langue d'origine donc, il est possible que le dramaturge utilise des jeux de mots pour créer de la confusion et ainsi renforcer l'effet d'une sorte de résistance textuelle dans sa pièce. Cela peut être une technique efficace pour créer un effet absurde mais aussi stimuler l'intérêt du public et l'inciter à chercher une signification plus profonde derrière les mots et les actions des personnages.

Les conversations absurdes dans *En Attendant Godot* sont souvent étudiées du point de vue linguistique et langagier pour démonter les différentes façons dont l'auteur manipule le

---

<sup>114</sup> Dans la langue persane il n'y a pas de distinction entre les majuscules et les minuscules.

langage et détruit les conventions langagières. “En fait Beckett s'intéresse aux sons et aussi à la forme du langage [...] *En attendant Godot* fournit une typologie peut-être complète des différentes façons de manipuler le langage, puisqu'on y trouve des opérations portant sur le discours, sur les interactions verbales, sur la syntaxe, sur la sémantique, sur les sons.”<sup>115</sup> En relevant les différents jeux langagiers dans la pièce de Beckett, les critiques affirment unanimement la force ludique de ses pièces. Tandis que la multiplication des ambiguïtés, des manipulations de règles sémantiques, des accumulations, des synonymes, des répétitions des sons, des mélanges des registres accompagnés des conduites grotesques et clownesques des personnages créent un effet comique, Sherzer explique que la destruction du langage paradoxalement aboutit à la construction et à la singularité des personnages :

Mais d'autre part, paradoxalement, au moment même où cette destruction a lieu, dans et par cette destruction une construction s'élabore qui constitue une réévaluation du langage. La pièce est sombre, répétitive, statique certes, mais les personnages ne désespèrent pas : les mots les occupent, les mots meublent leur vide, les mots deviennent des objets qu'ils manipulent, et qu'ils se renvoient. Du reste, les personnages font preuve d'une créativité et d'une ingéniosité remarquables dans leurs jeux verbaux, puisqu'ils inventent plusieurs façons d'animer leur attente. (555)

Dans *Mahe Assal*, au contraire, la décomposition du langage n'a rien à avoir avec la créativité des personnages, elle répond plutôt à leur conformisme et la décomposition de leur individualité. En effet, les séries de non-sens que le couple répète sont *dictés* par la vieille femme et ils ne font que les apprendre par cœur. La vieille femme contrôle la pensée et le langage de ces « étudiants »<sup>116</sup> aussi bien que leurs corps. Elle leur dictent les mots à répéter et définit leurs comportements les plus basiques. Elle leur dicte pourquoi faire l'amour:

---

<sup>115</sup> Dina Sherzer, “Didi, Gogo, Pozzo, Lucky : linguistes déconstructeurs”. *Études littéraires*, 13(3), 1980, p 540.

<sup>116</sup> Voir note 109.

Naturally, you two have to mate and produce offsprings, one after another; they, too, must find themselves a mate and mate, get a house and a life of their own until a guest comes. (95)

comment danser:

Muscles must be firm and drawn, the neck stiff and erect, head held quite high, glance penetrating and perfectly forward, in a straight line, movements rough and harmonious [...] (110)

et le plus important, comment parler:

Old woman: Do you even understand what you're talking about?

Wife: Of course, I do.

Old woman: That's why it won't do. When talking, everything must be so. [she turns her hands around each other as if she is undoing a ball of yarn.] Do you understand? It can never be like this. [She shows the palms of her hands.] Go practice! (108)

Elle leur enseigne que la confusion, l'incompréhension et l'incommunication sont essentielles à être un bon invité, à bien dominer les hôtes. En leur montrant les paumes de la main, symbolisant l'honnêteté, la clarté et la vérité, elle leur rappelle que les hôtes ne doivent jamais accéder à la vérité. En d'autres termes, que le système totalitaire de la métamorphose en invité marche par l'incompréhension et la confusion des hôtes.

Vers la fin d'*En Attendant Godot*, Lucky de Beckett n'a aucune volonté de se libérer; le fouet dans la main, il ne fait toujours rien que suivre son maître. Il est volontairement soumis, incapable de questionner sa misère et il est de plus en plus attaché à son maître par la corde qui est moins longue qu'avant. Par leur transformation physique et mentale, le couple dans la pièce de Saedi se rapproche aussi de leur maîtresse. Il devient de plus en plus apprivoisé et ressemble de plus en plus à la vieille jusqu'au moment où "they have become as tall as the old woman. The man has a hat on and the woman has been transformed to look exactly like the old woman. All three looks frightening" (129). La pièce s'achève au moment où le couple, maintenant invité, sort

de l'appartement pour aller rendre visite à son premier hôte. Les personnages du maître de Lucky, Pozzo, et la vieille femme ont beaucoup en commun ; ils sont autoritaires, violents, méprisant, dominants et exploitent les autres. Le duo Pozzo/Lucky se définit mutuellement. Lucky n'a rien d'autre à faire qu'attendre les ordres de Pozzo. Il ne parle, ne bouge que quand Pozzo lui donne l'ordre. Lorsque Pozzo ne lui dicte rien, il s'endort et c'est comme s'il n'existe plus. De l'autre côté, l'existence de Pozzo dépend aussi de Lucky. Il ne laisse pas Lucky s'endormir car il a besoin de lui pour définir et affirmer sa puissance. Le personnage de Pozzo, par ses manipulations et exploitations, est souvent associé au système capitaliste et Lucky, au travailleur, qui, alors qu'il peut profiter de la liberté, préfère être enchaîné à son maître. En réalité, ce couple, physiquement et mentalement attaché l'un à l'autre, peut représenter des polarités infinies dans une dépendance mutuelle. Graley Herren fait une étude politique de la pièce de Beckett. Il explique qu'elle est une pièce sur la paralysie, l'abjection et l'échec et pas sur la résistance. « From a political standpoint », affirme Herren « Waiting for Godot is less an indictment of the Pozzos and George W. Bushs of the world for their bungling abuses, or of the Godots and Bill Clintons of the world for failing to arrive and save the day, than it is an expose of political failure at the grass roots. Didi and Gogo know firsthand what it feels like to be beaten, to go hungry, to suffer inexorably at the hands of cosmic forces beyond ones control, but also to suffer unnecessarily at the hands of social forces that could be resisted.»<sup>117</sup> Par cette définition, Herren trouve la pièce pas comme une modèle de résistance pas comme une modèle de l'échec politique. Les personnages esclaves se disputent entre eux au lieu de s'unir pour protester contre les forces qui les oppriment. Au lieu de se rassembler pour résister à leur oppression, ils se déchirent entre eux, ce qui rend leur protestation impuissante. Lorsque le

---

<sup>117</sup> Graley Herren, "The Politics of Identification in Waiting for Godot". *Faculty Scholarship*, 2013, p 19. [http://www.exhibit.xavier.edu/english\\_faculty/6](http://www.exhibit.xavier.edu/english_faculty/6).

personnage Didi admet à la fin de la pièce qu'il est devenu insensible aux cris des autres, explique Herren, cela montre qu'il a également échoué à résister à l'oppression par le manque de la solidarité (19-20).

Les dynamiques du duo invité/hôte chez Saedi est quasiment similaire. La vieille, quand elle arrive chez le couple, est déjà tellement puissante qu'à la vue de la moindre résistance, elle fait venir des agents robustes. Elle a déjà tellement d'influence et de ressource, que le couple, tout seul, ne réussit jamais à la confronter. Mais, on apprend peu à peu que la vieille, en fait, n'est qu'une envoyée. Elle aussi a subi un lavage de cerveau. Elle ne suit que les ordres d'un plus grand maître, auquel elle doit signaler tout ce qu'elle fait :

[...] *She presses a button on the apparatus.*

Voice: Yes?

Old Woman: The guests are on their way.

Voice: I'm grateful.

Old Woman: I'm even more grateful.

Voice: You have twelve hours leave.

Old Woman: I am extremely grateful, sir. Thank you very, very much. [*The apparatus is turned off; the old woman stands up happily and kisses the box passionately.*] I could just die for you, by God. I'd give my life for you. (131-132)

La présence d'une "voix" qui s'exprime à travers un appareil dans la citation met en scène la manipulation par les services secrets, qui est de nature mentale et plus profonde que la persécution physique. Cette manipulation mentale est différente de la manipulation physique exercée par la vieille femme sur le couple. La voix qui s'exprime à travers l'appareil évoque une distance, une absence de présence physique, qui renforce le sentiment de contrôle et de manipulation mentale. La voix peut souligner l'idée que lorsque les forces oppressives réussissent à apprivoiser le peuple par la force physique, elles doivent continuer à le garder sous contrôle par la manipulation mentale. Cette manipulation mentale peut prendre différentes formes, telles que le lavage de cerveau, la propagande, ou la surveillance. Cependant, toutes ces

formes de manipulation mentale ont en commun l'objectif de maintenir le peuple sous contrôle et docile, et de se servir d'eux pour la diffusion d'idéologies. La vieille femme, elle-même, est tellement apprivoisée qu'elle donnerait sa vie pour son maître. Elle n'est qu'un pion du système totalitaire qui est formée pour conduire plus de monde vers l'assimilation. Elle est simplement, l'une des premiers rhinocéros qui va jusqu'à contaminer toute une ville. Mais pourquoi le choix d'une femme pour incarner la mainmise des services secrets ? La présence inattendue d'une femme en tant que figure autoritaire dans la pièce de théâtre de Gholamhossein Saedi est remarquable, car les femmes sont généralement absentes ou reléguées à des rôles secondaires dans ses œuvres. Ce choix symbolique peut être associé aux allures séduisantes des idéologies occidentales. Dans l'article "La lecture postcoloniale des personnages de la pièce de théâtre *Maahe Asal* de Gholamhossein Saedi", les auteurs ont analysé le personnage de la vieille femme et ont souligné le choix de l'adjectif "vielle" pour la décrire. Ils font valoir que ce choix symbolise la colonisation britannique, souvent surnommée "le vieux renard" en persan. (Haghighi 71-72)<sup>118</sup>

Dans cette perspective, il est possible de considérer que *La Lune de miel* est une allégorie de l'Iran des années 1970, qui était une période de violence marquée par la présence oppressante de la SAVAK. C'était également une période où les idéologies modernes et séculières étaient propagées, et où la société iranienne était en train de subir de profonds changements. Au cours de cette époque, la police secrète du régime Pahlavi avait infiltré tous les aspects de la vie publique et privée des Iraniens, cherchant à étouffer tout signe de non-conformisme et à discipliner tous les individus considérés comme étant disloyaux à la version de l'identité iranienne promue par le régime. Ainsi, *La Lune de miel* met en lumière les abus de pouvoir de la SAVAK et les

---

<sup>118</sup> Pour clarification sur l'expression « vieux renard », voir Parham Pourparsa, "Why Is Britain an 'old Fox' in Iranian Media Rhetoric?" BBC News, 25 Aug. 2015, [www.bbc.com/news/world-middle-east-34052821](http://www.bbc.com/news/world-middle-east-34052821).

conséquences néfastes de l'imposition d'une identité nationale rigide et homogène. En cela, la pièce de Saedi invite à une réflexion sur les dangers des idéologies autoritaires et de la répression de la liberté individuelle, ainsi que sur l'importance de la diversité culturelle et de la tolérance.

## **Conclusion**

Le Théâtre de l'Absurde cherche à renouveler les traditions dramatiques. En Occident, ce renouvellement est radical : on cherche une rupture totale avec des genres plus classiques. Car, traumatisé par la Seconde Guerre mondiale, le dramaturge se rend compte que la vie humaine, telle que vécue jusqu'ici, n'était qu'un cercle absurde qu'il faut briser. De la part du dramaturge, le Théâtre de l'Absurde est une révolte littéraire qui encourage la réflexion chez les spectateurs pour méditer leur propre révolte.

C'est ce côté révolutionnaire du Théâtre de l'Absurde qui inspire Saedi. Or, il ne cherche pas une rupture totale, mais une réévaluation. Il ne veut pas tourner le dos à la tradition, mais se servir des concepts modernes, tel que l'absurde, pour reconsidérer la tradition d'un nouveau point de vue. C'est dans cette perspective qu'il retourne le concept moderne de l'absurde contre la modernisation forcée de son pays. L'absurde occidental qui est fruit d'une société machinalisée, se révolte en Orient contre la même machinalisation.<sup>119</sup> L'absurde chez Saedi met l'accent sur la modernisation de la pensée au lieu d'une machinalisation importée. L'absurde devient ainsi un véhicule de critique d'une société qui ne sait plus comment penser.

Si, dans les pièces occidentales de l'absurde, la déconstruction du langage est un acte de révolte et un cri de singularité contre toute institution qui exige le conformisme, chez Saedi, la

---

<sup>119</sup> J'utilise les termes "machinalisé" et "machinalisation" pour décrire les progrès techniques et industriels, ainsi que la dégradation de l'homme vers un état de machine, un état de déshumanisation, où l'individu est programmé pour n'être plus capable de réflexion et perd toute marque d'individualité, se transformant une entité mécanique, dénuée d'émotions et d'humanité.

déconstruction langagière renvoie plutôt à la décomposition de la subjectivité sous le totalitarisme qui fonctionne par l'intermédiaire de la terreur et l'incompréhension. La déconstruction du langage reflète la vaste étendue du conformisme et de l'appriovissement des Iraniens. Il est pendant le régime de Pahlavi que pour empêcher les tribus de se révolter, le régime a utilisé une homogénéisation coercitive. Il a forcé la migration et le relogement des nomades. Il a interdit les vêtements ethniques et les langues ethniques. Il a exigé que le persan soit la seule langue utilisée dans l'éducation et l'administration.<sup>120</sup> La déconstruction du langage dans les œuvres de Saedi renvoie à cette situation de conformisme imposé par l'autorité totalitaire et à la dissolution de la subjectivité individuelle sous cette pression.

Presque un siècle après l'arrivée des premiers discours de la démocratie pendant la Révolution Constitutionnelle de 1905, la société iranienne est toujours à la recherche de son propre récit de la liberté, la justice et la démocratie. La Révolution Islamique de 1978-9, qui était une réponse à la crise de modernisation sous les Pahlavi, se révèle bien loin de toute version de la démocratie. Des écrivains modernistes comme Saedi qui étaient parmi les groupes d'opposition au régime de Pahlavi en Iran jusqu'en 1978, n'ont pas pu avoir de grand impact dans le changement politique sous le nouveau régime. Hillman explique qu'après la chute de la monarchie au début de 1979, les écrivains modernistes ont exprimé leur optimisme quant à l'avènement d'une nouvelle ère et ont commencé à participer à des discussions politiques ouvertes, y compris la critique des plans et des institutions gouvernementales proposés. Cette ouverture à la critique politique n'avait pas existé en Iran depuis avant la chute du gouvernement de Mossadegh en 1953. Mais après une courte période de liberté, les restrictions sont reprises par le régime de Khomeini. Sur ce sujet, Hillman explique :

---

<sup>120</sup>Reza Ghods, "Iranian Nationalism and Reza Shah". *Middle Eastern Studies*, Vol. 27, No. 1, Jan., 1991, pp. 35-45

By 1981, these writers were in more precarious positions than they had been in through the whole post-Mosaddeq pre-Khomeini period. A letter signed by Baraheni, Daneshvar, Hushang Golshiri, Esmā'il Kho'i, Sa'edi, Mohammad 'Ali Sepanlu, Shamlu, Soltanpur, and many other writers and other intellectuals was circulated in June 1981, detailing Khomeini regime banning of periodicals and newspapers, oppression of women, stifling of minority groups, and torture of dissidents. In the same month, Soltanpur was executed by the Iranian government [...] reports of Shamlu's arrest circulated in September and of Barahani's in November[...] Sa'edi managed to leave Iran. (10)

Sous le régime de Khomeini, toute création artistique qui ne s'investit pas dans la promotion du régime est violemment sanctionnée. Des auteurs s'exilent en Occident, y compris Saedi qui se réfugie en France et y continue à écrire. Hillman continue à expliquer que les réactions de la République islamique d'Iran aux intellectuels iraniens modernistes témoignent de l'échec de la tendance moderniste dans la littérature persane en tant que mouvement socio-politique. Il analyse plusieurs raisons pour cet échec mais dans un dernier lieu affirme que même si les écrivains modernistes étaient politiquement engagés et visionnaires, malgré leur popularité auprès des étudiants et intellectuels, il est peu probable qu'ils ont pu exercer une grande influence en raison du faible taux d'alphabétisation et de lecteurs en Iran à cette époque. Il est peut-être pour cette raison que plusieurs écrivains modernistes s'investissent dans un nouveau mode de communication artistique qui offre un accès à un public plus large: le cinéma. Saedi lui-même avait écrit des scénarios avant la Révolution islamique et plusieurs de ces récits sont tournés en film par des grands réalisateurs iraniens comme Dariush Mehrjui (né en 1939). Le film *Gaav* (1969), basé sur une nouvelle du recueil *Azadane Bayal* de Saedi, marque l'avènement de la Nouvelle Vague en Iran. Le chapitre suivant continue à suivre les traces de l'absurde dans la création cinématographique et le mouvement de la Nouvelle Vague Iranienne.

## CHAPITRE IV

### L'ABSURDE SUR GRAND ECRAN

#### ÉTUDE DE TROIS FILMS MAJEURS DE LA NOUVELLE VAGUE IRANIENNE

##### **Introduction**

Ce chapitre explore la présence de l'absurde dans les œuvres cinématographiques de la Nouvelle Vague iranienne. Bien que tenter de réduire le cinéma iranien à un seul chapitre soit une entreprise absurde en soi, j'essaierai tout de même de présenter les différentes façons dont le thème de l'absurde est traité à l'écran. Pour ce faire, j'ai sélectionné trois films importants de trois maîtres du cinéma iranien : dans la première partie de cette étude, j'examinerai le film *La Vache* (1969) de Dariush Mehrjui (né en 1939), qui, en tant qu'adaptation de l'œuvre de Gholam Hossein Saedi, revêt une importance clé dans la compréhension de l'avènement de l'absurde du théâtre et de la littérature vers l'écran. Bahram Beizaei (né en 1938), en tant que le père du théâtre iranien et le cinéaste le plus apprécié dans le pays, est une figure clé dans la représentation de la crise identitaire en Iran et son film *Bashu le petit étranger* (1986) remet en question les perceptions dogmatiques sur l'histoire et la nation iranienne et les mythes classiques. Et finalement, Abbas Kiarostami (1940-2016), le cinéaste le plus connu sur la scène internationale, s'inspirant de la poésie moderne iranienne, nous offre une vision poétique de la vie quotidienne dans *Où est la maison de mon ami ?* (1987) et nous invite à explorer les questions existentielles les plus profondes d'une manière nouvelle et inspirante.

Avant d'explorer ces trois films représentatifs, un bref rappel sur l'histoire du cinéma iranien permet de bien les situer dans un contexte national et international. La révolution (1978-1979) a eu un impact profond sur les arts iraniens. Après la révolution, le sort de la tradition

théâtrale moderne est devenu incertain. L'activité théâtrale a considérablement diminué pendant la guerre Iran-Irak des années 1980, et à l'exception de productions occasionnelles, la scène théâtrale iranienne ne prospère qu'après les années 1990. Pendant la révolution, le cinéma et le théâtre ont été considérés comme des produits de l'Occident et ont donc été interdits, et de nombreux théâtres ont été incendiés. A la suite de la Révolution islamique, il y a eu un autre événement important dans le pays, une révolution culturelle (1980-1983), avec pour objectif de réformer la culture iranienne et d'établir une société islamique<sup>121</sup>. Dans les conditions où tout message qui n'est pas aligné avec l'idéologie islamique est interdit et toute forme de critique explicite et implicite est censurée, beaucoup d'artistes quittent le pays et ceux qui restent, sont obligés à trouver des moyens créatifs de naviguer dans les restrictions imposées à leur travail.

Le cinéma a émergé en Iran dès 1900 sous la dynastie Qajar (1789-1925), comme une entreprise privée des élites.<sup>122</sup> Pourtant en raison de la méfiance islamique envers les représentations picturales, la défiance des Iraniens envers l'Occident, et la censure des images par le gouvernement, l'expansion du cinéma a été limitée et l'Iran a connu des débuts tardifs avec des films largement copiés. Sous le régime de Mohammad Reza shah Pahlavi (1941-1979) le cinéma a prospéré et est devenu industrialisé. L'État a commencé à construire des infrastructures pour les industries du cinéma et de la télévision, mais chaque production était lourdement censurée et la critique politique était impossible. "By the 1950s and 1960s, commercial enterprise determined film style. While political censorship if anything increased, greater freedom was allowed in the area of sex, leading Ayatollah Khomeini and other religious figures to condemn cinema in the

---

<sup>121</sup> Pour une histoire complète du cinéma iranien après la révolution, voir Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema Volume 4 : The Globalizing Era 1984-2010*. Duke University Press, 2012.

<sup>122</sup> Hamid Naficy. *A Social History of Iranian Cinema Volume 1: The Artisanal Era 1897-1941*. Duke University Press, 2011, p.39

1970s".<sup>123</sup> Le cinéma pendant ces années était donc un outil de promotion de la modernisation et tout film qui ne montrait pas une image progressive de l'Iran était censuré. Les films commerciaux réalisés pendant cette période étaient appelés "Filmfarsi". Influencés par les productions cinématographiques indiennes, ces films caractérisaient par de longues séquences de danse et de chant. Ils avaient des intrigues faibles et des personnages masculins forts et les femmes étaient toujours présentées comme un objet de désir sexuel. Je peux donner l'exemple du film *Ganje Qarun (Croesus' Treasure 1965)* réalisé par Siamak Yasemi, qui raconte l'histoire d'un jeune homme insouciant qui sauve accidentellement la vie d'un vieil homme riche nommé Qarun pour se rendre compte plus tard que c'est son propre père qui les a quittés, lui et sa mère, il y a des années. Ou un autre film connu pour ses chants et danses, *Soltane Ghalbha (King of Hearts 1968)* par Mohammad Ali Fardin, qui montre la fin heureuse d'un couple réuni après de longues années de séparation.

Après la Révolution, le cinéma est devenu une cible clé car il était considéré à la fois comme un symbole du régime corrompu des Pahlavi et de la décadence occidentale. Dabashi explique que : « The development of Iranian cinema came to a standstill immediately after the revolution. The organs of the Islamic Republic actively used the medium for their own propaganda purposes. The state poured millions of dollars into films that supported and consolidated the revolution. The most gifted Iranian film directors were prevented from working. But the fire smoldering under layers of ash was not to be extinguished. Bahram Beiza'i, Abbas Kiarostami, and Daryush Mehrju'i, among the old masters were soon joined by Mohsen Makhmalbaf and Rakhshan Bani-Etemad. »<sup>124</sup> Après la Révolution, le cinéma a été

---

<sup>123</sup> Richard Tapper, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. Tauris, 2002, p 4.

<sup>124</sup> Hamid Dabashi. *Close-up: Iranian Cinema, Past, Present, And Future*. Verso, 2001, p 32.

effectivement interdit pendant un certain temps. Le film *La Vache* (1969) qui est une adaptation d'une nouvelle de Gholam Hossein Saedi, a été crédité comme le film qui a sauvé le cinéma iranien d'une interdiction totale après la Révolution iranienne, et c'est aussi avec ce film que la Nouvelle Vague du cinéma iranien se fait jour en Iran. Nous verrons aussi qu'une inspiration majeure au cœur de cette nouvelle vague est le cinéma néoréaliste italien.

### ***La Vache* (1969) : Qu'est-ce qu'un être humain ?**

*La Vache* (1969) est un film adapté de la quatrième histoire du recueil de nouvelles *Azadarane Bayal* (*The Mourners of Bayal* 1964) de Gholam Hossein Saedi. Réalisé par Dariush Mehrjui, le film met à l'écran Masht Hassan, un villageois iranien marié mais apparemment sans enfant, qui est étroitement attaché à sa vache enceinte. La vache de Masht Hassan, qui est aussi la vache unique du village imaginaire et la seule ressource du lait, meurt mystérieusement, alors que Masht Hassan était parti à la ville. Masht Hassan, incapable d'affronter la réalité de la perte de sa vache chérie, se plonge dans une métamorphose mentale et où il se prend progressivement pour une vache et se comporte comme une vache.

*La Vache*, comme plusieurs autres œuvres théâtrales et romanesques de Saedi, dépeint la détresse des villageois dans la société iranienne. Le scénario est écrit par Saedi et Mehrjui et réalisé par Mehrjui en 1969 ; le film a été interdit à sa sortie pour son portrait sombre de la condition de la vie rurale en Iran et pour être contradictoire au projet de la modernisation du régime Pahlavi. Ce n'est qu'à la suite de l'énorme réception internationale de ce film au Festival de Venise en 1971 que le Shah est forcé de le faire sortir en Iran seulement sous la condition qu'on ajoute un avertissement au film disant que l'histoire du film se déroule dans une époque avant le projet de la modernisation du Shah. Ce film met en lumière l'absurdité de la situation

socio-politique en Iran sous le régime Pahlavi. La métamorphose de Masht Hassan symbolise l'absurdité de la vie en Iran sous le régime Pahlavi, où la richesse monarchique et la pauvreté populaire coexistaient côte à côte sans aucun sens. Le film montre également comment les habitants d'un petit village en Iran étaient prisonniers de cette absurdité, sans aucun moyen de s'échapper.

Fidèle à la nouvelle d'origine, le film nous rappelle très vite l'ambiance des villages des œuvres romanesques et théâtrales de Saedi, et surtout le monde statique des paysans de Varazil. Tout comme les paysans de Varazil, les habitants de Bayal, le village imaginaire du film, sont pauvres, illettrés et naïfs ; ils croient dans la superstition et la magie ; ils essaient de guérir les malades en priant et voient la source des maladies dans des forces surnaturelles. Les villageois du film sont des spectateurs passifs de la vie. Le film donne le ton dès la première séquence : les premières images du film sont des plans fixes sur des hommes immobiles qui regardent hors champs, sans rien dire, sans rien faire, sans même cligner des yeux (figures 2 et 3).



*Figure 2 Les hommes immobiles de Bayal*



*Figure 3 Un plan fix sur un homme immobile*

La scène commence autour d'un bassin au centre du village entouré par des maisons de terre, où on voit des enfants harceler et se moquer d'un homme handicapé mental. Ils peignent son visage en noir, l'orne de cannettes et de clochettes pour les vaches, le pourchassent comme

un animal autour du bassin et le pousse dans l'eau. Les villageois regardent passivement des toits et des fenêtres et s'amuse, comme regardant un spectacle, de la déshumanisation de cet homme et rient aux malices des enfants. Cette première scène dès le début du film soulève la question principale du film : qu'est-ce qu'un être humain ?

La question est pourtant soulevée avant le commencement du film. Dans le générique d'ouverture, on voit des images abstraites d'un homme et d'un animal qui se rapprochent, s'éloignent, se mélangent et forment de nouvelles figures abstraites à fur et à mesure que la liste des participants du film apparaît sur l'écran (figures 4 et 5).



Figure 4 Le générique d'ouverture de La Vache

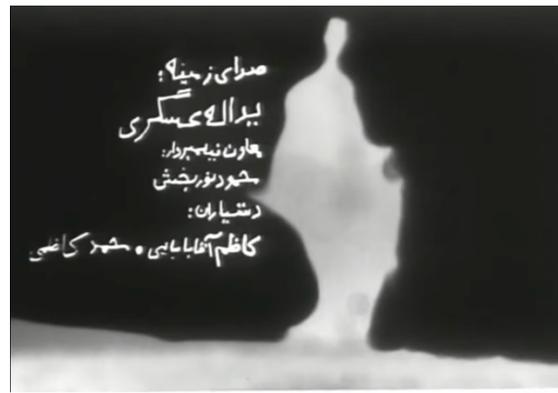


Figure 5 Le générique d'ouverture de La Vache

Ces images artistiques où homme et animal se fondent l'un dans l'autre prennent du sens quand on voit l'amour et l'affection de Masht Hassan envers sa vache. Vers le début du film, Masht Hassan accompagne sa vache bien aimée vers un pâturage. Les images abstraites du générique prennent des formes concrètes de Masht Hassan et sa vache qui marchent côte à côte, s'éloignent et se rapprochent. Arrivant à une petite étendue d'eau, dans une scène pleine de tendresse et beauté, Masht Hassan commence à laver la vache, lui donne à boire de l'eau par ses mains, lui

parle joyeusement, la caresse et l’embrasse comme l’objet d’un amour le plus pur (figures 6 et 7).



*Figure 6 Masht Hassan caressant et sa vache*



*Figure 7 Masht Hassan embrasse sa vache*

La tendresse dépeinte dans cette scène montre à quel point Masht Hassan est attaché à sa vache. Cette scène de film qui est absente dans la nouvelle de Saedi, est essentielle pour comprendre la suite et la névrose d’angoisse de Masht Hassan. La vache, par sa présence dès la générique, s’affirme comme un personnage central du film. Elle joue un rôle important dans la vie de Masht Hassan et de sa famille. Elle est source de nourriture, de revenus et de prestige pour eux. Mais au-delà de cela, le réalisateur du film renforce un attachement inattendu de Masht Hassan à la vache par les gestes parallèles : Masht Hassan donne à boire à sa vache de ses mains et bois la même eau lui-même ; il lave la vache et ensuite se lave avec la même eau ; il essuie l’animal avec sa veste et puis s’essuie. Des gros plans tels que figure 9 ou 10, sont des choix artistiques de la part du réalisateur pour accentuer l’intimité et l’attachement entre Hassan et sa vache et pour dépeindre un amour entre espèces qui élève la vache au rang (ou bien plus haut que) des humains et ainsi brouille les frontières entre l’humain et l’animal.



*Figure 8 Gros plan de Hassan et sa vache*



*Figure 9 Hassan imite sa vache en mangeant du foin*

Dans une autre scène, à la nuit tombante, de peur que les Bolouriens—les habitants du village voisin, Bolour—fassent du mal à sa vache, il décide de passer la nuit non à côté de sa femme, mais dans l'étable près de sa vache. Ici encore, Masht Hassan caresse et joue avec sa vache, lui donne du foin à manger et l'imité allègrement en mangeant du foin (figure 10). Il chuchote à sa vache : « ma chérie, mon âme ». Il traite la vache avec une tendresse et un ton doux qu'on ne voit jamais envers sa femme. Ces échanges et le traitement de la vache comme une bien-aimée soulève des interrogations quant à la nature de la relation entre l'homme et l'animal. En effet, le spectateur peut se demander si la vache est humanisée ou si, à l'inverse, Masht Hassan est animalisé. Le film invite ainsi le spectateur à s'interroger sur la relation entre l'homme et la nature, sur la domination de l'espèce humaine, et notamment sur la place des animaux dans la société moderne. Le traitement d'une relation intime entre un homme et son animal peut être lu comme une prise de conscience écologique qui est étonnement avant-garde et novateur. Dans *Mémo sur la nouvelle classe écologique* (2022), Bruno Latour et Nikolaj Schultz expriment que par l'obsession de la production et du progrès, l'homme moderne se trouve maintenant face à une crise écologique : « Le système de production est devenu synonyme d'un

*système de destruction* ». <sup>125</sup> La prise de conscience écologique est en train de transformer les représentations sociales et politiques de notre monde. Les auteurs accentuent la nécessité de « faire émerger une ‘classe écologique’, [car] c’est forcément offrir à la fois une nouvelle *description* et de nouvelles *perspectives* d’action » (13). Les crises écologiques et surtout l’expérience de la pandémie ont changé notre perception du monde et de notre place en tant qu’êtres vivants dans la nature. Avant, on avait l’impression que le monde était stable et qu’on pouvait le comprendre avec des modèles scientifiques. Mais maintenant, les choses évoluent rapidement et de manière imprévisible, ce qui nous met dans une situation d’incertitude et d’inquiétude : « Pour des gens qui comptaient sur les réactions de l’ancien monde, le désarroi est total : nous ne sommes plus des humains dans la nature, mais des vivants au milieu d’autres vivants » (52). L’amour de Masht Hassan envers la vache pourrait être un exemple de la façon dont la nouvelle classe écologique considère les animaux comme des êtres vivants égaux à l’homme. En effet, cette relation singulière remet en question les normes sociales et culturelles traditionnelles qui cherchent à séparer l’humain de l’animal. Le film nous montre comment cette connexion inattendue transcende les frontières entre les espèces, soulignant ainsi l’importance de l’empathie et de la considération envers tous les êtres vivants, qu’ils soient humains ou non. En fin de compte, l’amour de Masht Hassan pour sa vache peut être vu comme un symbole de la nécessité d’une nouvelle manière de penser qui reconnaît l’interconnexion de toutes les formes de vie sur notre planète. <sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Bruno Latour et Nikolaj Schultz, *Mémo sur la nouvelle classe écologique*. Empêcheurs de penser rond ,version numérique Kindle, 2022, p. 22.

<sup>126</sup> Il est fascinant à remarquer qu’il y a une maladie neurodégénérative appelée encéphalopathie spongiforme bovine (ESB) ou simplement la maladie de la « vache folle » : « terme évocateur des symptômes présentés par l’animal en phase terminale de la maladie : perte d’équilibre, troubles du comportement (nervosité, agressivité), hyperexcitabilité (au bruit, au toucher, à la lumière), anomalies de locomotion (démarche vacillante) ». Par l’étude de la maladie de Creutzfeldt-Jakob (MCJ), l’équivalent humain de la maladie de la vache folle, « Les spécialistes sont certains d’avoir affaire à une maladie qui a franchi les barrières séparant les espèces, avec la quasi-certitude que sa transmission s’est

La vache est le tout de l'existence et de l'identité de Masht Hassan. Elle est son idole, elle est l'enfant qu'il n'a pas et il lui dédie plus d'amour et d'affection qu'à sa propre femme. Enceinte, la vache symbolise la vie, la fécondité, la richesse et l'abondance mais elle définit aussi le statut social de Masht Hassan dans le village. Une fois rentré du pré, on voit qu'il est chaleureusement accueilli. On l'attendait bien longtemps pour lui prendre du lait. Il est invité à se reposer et on le félicite pour sa vache qui va bientôt accoucher. Masht Hassan est l'un d'eux, et son rôle dans la communauté est bien clair : celui qui procure du lait à tout le village. Un rôle qui est étroitement lié à la vache. Richard Gabri, l'auteur de « Recognizing the Unrecognizable in Dariush Mehrjui's "Gav" » explique que c'est la faillite de la société à reconnaître cet amour qui pousse Masht Hassan vers la névrose et enfin la mort. Appuyant sur les études de Judith Butler, Gabri explique que notre reconnaissance et perception de ce qui est humain est construite socialement. Les villageois sont critiqués pour leurs présomptions sur la définition de l'humain et l'animal. Toute perception des villageois est basée sur leurs présomptions normatives et celui qui ne tombe pas dans leur catégorie et qui ne leur ressemble pas, est considéré étranger et moins humain. Ce village iranien fonctionne et se définit par un procès de distanciation et de classification. L'idiot du village, par exemple, qui ne peut pas parler ni communiquer avec les autres, est dégradé et classifié dans le range des moins humain, d'où le mauvais traitement et la violence des enfants et la moquerie du village sont justifiés. Les hommes de Bolour aussi sont

---

faite via la chaîne alimentaire. » voir : « Qu'est-ce Que La Maladie De La Vache Folle ? » Le Point, 24 Mar. 2016, [www.lepoint.fr/sante/qu-est-ce-que-la-maladie-de-la-vache-folle-24-03-2016-2027609\\_40.php#11](http://www.lepoint.fr/sante/qu-est-ce-que-la-maladie-de-la-vache-folle-24-03-2016-2027609_40.php#11).

La maladie de la vache folle qui peut être transmise entre les espèces est un rappel de notre propre vulnérabilité en tant qu'êtres vivants. Les humains ne sont pas au-dessus de la nature et peuvent tout autant être touchés par des maladies d'origine animale. Cette réalité nous rappelle que nous sommes tous des êtres vivants partageant un écosystème commun, et que la mort ne fait pas de distinction entre les espèces. Dans cette perspective, « l'inflexion décisive, c'est de donner la priorité au maintien des conditions d'habitabilité de la planète et non pas au développement de la production » (Latour et Schultz 29).

qualifiés comme moins humain car ils sont vus comme des voleurs et des non-croyants. C'est par ce procès de classement que les villageois se distancient des autres et se définissent comme une société. « For it is precisely our "human" ability to learn to make the world intelligible, through the processes of differentiation, identification, and classification (where the "terms by which we are recognized as human are socially articulated" across race, gender, ethnicity, and so on), that leads to the marginalization of those individuals and/or groups who, in falling "outside" the purview of intelligibility or recognizability, help establish the norms of humanness that exclude them». <sup>127</sup>

Selon l'analyse de Gabri, la faillite des villageois à dépasser les schémas établis et de voir au-delà de leurs présomptions les poussent à ne pas reconnaître l'amour spécial de Masht Hassan envers sa vache. La vache meurt dans l'absence de Masht Hassan et le village qui se voit responsable de cette perte, décide de cacher la vérité. Ils lancent le cadavre dans un puit et ligotent l'idiot du village dans un ancien moulin pour s'assurer qu'il ne lui dise pas la vérité. Quand Masht Hassan rentre au village, les hommes lui disent que sa vache s'est enfuie. Masht Hassan, assis sur le toit de l'étable avec un regard fixe sur un lointain vide, insiste que sa vache ne s'enfuirait pas, qu'elle est juste là, dans l'étable. Il demande aux hommes du village de ne plus mentir mais ils s'abstiennent toujours de révéler la vérité. Gabri explique que « losing both his greatest source of joy (i.e., his cow) and his connection with his community, whose refusal to acknowledge or recognize the fact that the cow might mean more to him than they are capable of knowing or wanting to know - corroborated by their persistence in maintaining a lie, which, in Masht Hassan's eyes, diminishes and trivializes the magnitude of his loss - alienates him from them » (58).

---

<sup>127</sup> Richard Gabri, « Recognizing the Unrecognizable in Dariush Mehrjui's Gav ». *Cinema Journal*, vol. 54, n° 2, 2015, p. 55. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1353/cj.2015.0009>.



*Figure 10 La distance entre Hassan et les villageois*



*Figure 11 Hassan assis sur le toit de l'étable*

Dans cette étude, comme il est évident dans son titre, Gabri donne plus d'importance à la non-reconnaissance du chagrin de Masht Hassan de la part de sa communauté et la considère comme la source de l'aliénation de Masht Hassan. A contrario, je souhaite argumenter que le fait que les villageois décident de cacher la vérité de la mort de la vache révèle en fait qu'ils savent à quel point Masht Hassan adore son animal. Si on accepte l'interprétation d'une incompréhension des villageois de cet amour de Masht Hassan envers sa vache, on peut toujours se demander : est-ce que le résultat serait autre si le village reconnaissait cet amour et donnait l'opportunité à Masht Hassan de faire son deuil ? Est-ce que le mensonge de sa communauté est la seule raison de la crise de nerf et la métamorphose mentale de Masht Hassan ?

Le film accentue la distance et l'aliénation de Masht Hassan et sa communauté quand Masht Hassan, assis sur le toit de l'étable, ayant son dos aux hommes du village, leur demande de lui dire la vérité et ils la cachent toujours. Tandis que la distance visuelle de la figure 11 confirme l'idée de la non-reconnaissance des villageois et l'aliénation qui s'en suit, il ne faut pas négliger le paysage aride qui s'étend à l'avant (figure 12). La distance entre lui et les quatre hommes, miroite l'incompréhension et la séparation entre lui et son village mais aussi la perte de son statut dans la communauté. Qui est-il sans la vache ? Qu'il soit compris par la communauté

ou non, cette scène clé est le moment où Masht Hassan lui-même reconnaît et contemple le vide qui est désormais sa vie. L'horizon vide reflète sa vie qui perd tout sens en l'absence de la vache. C'est le moment où Masht Hassan devient conscient de l'absurdité de son existence et n'y voit aucune porte de sortie. Le sentiment de l'absurde et de l'aliénation chez Masht Hassan ne vient pas seulement de ce malaise devant l'inhumanité des hommes du village. Cette épaisseur et cette étrangeté du monde en l'absence de la vache, c'est l'absurde.

Il faut se rappeler que dans les œuvres écrites de Gholam Hossein Saedi, les névroses et les maladies mentales sont très souvent présentées comme le résultat de la vie pitoyable dans une société enfermée. Cet écrivain iranien, qui était aussi un psychiatre, fait souvent des études sociologiques des maladies dans un style réaliste et un ton parfois amer. En tant que psychiatre, il est bien placé pour comprendre les effets de la vie moderne sur la psyché humaine. Maryam Seyyedani est l'une des critiques qui étudie l'œuvre de Saedi sous l'angle psychologique. Dans « La Névrose et la psychose dans les nouvelles de Gholamhossein Sa'edi », elle argumente que tous les personnages souffrant de problèmes de santé mentale dans les histoires de Saedi peuvent être classés en deux catégories : ceux souffrant de névrose ou de psychonévrose, et ceux souffrant de psychose. Elle fait une distinction entre la névrose et la psychose en expliquant que la névrose se manifeste généralement sous forme de dépression, d'obsession, d'anxiété, de phobies maladives, etc., alors que la personne touchée par la psychose perd tout contact avec la réalité et souffre de symptômes tels que des délires, des hallucinations et de la folie. Le patient psychotique peut entendre des voix ou voir des images qui n'existent pas, ou tenir des propos incohérents et perturbés.<sup>128</sup> Cette critique catégorise l'aliénation de Masht Hassan parmi les maladies psychotiques :

---

<sup>128</sup> Maryam Seyyedani, « La Névrose et la psychose dans les nouvelles de Gholamhossein Sa'edi ». *Adabe Farsi*, volume 7, No 1, 2017. pp 169-185.

La vache meurt, mais Masht Hassan, qui ne peut pas comprendre la réalité, devient fou de manière aliénante, ce qui est probablement la même chose que ce qui était considéré comme de la folie et de la démence parmi les gens dans le passé et même aujourd'hui. Dans cet état, le patient peut sentir que certaines parties ou même tout son corps ne lui appartiennent pas ; en d'autres termes, le patient dans cet état est atteint d'une sorte de dépersonnalisation. (182)<sup>129</sup>

Selon Seyyendan, la dépendance économique de Masht Hassan à sa vache est la raison principale de son aliénation. En effet, la vision réaliste de Saedi sur la société iranienne reflète les conditions sociales qui favorisent le développement des maladies psychologiques. Ainsi, il conclut que Saadi considère les problèmes sociaux comme le principal facteur de l'émergence de problèmes psychologiques dans l'Iran de son époque. En d'autres termes, la relation entre les problèmes sociaux et les troubles mentaux est étroitement liée, comme l'illustre l'histoire de Masht Hassan.

Dariush Mehrjui, le réalisateur de la version cinématographique de ce récit, a cherché à reproduire fidèlement les thèmes et les motifs de l'histoire originale de Saadi, tout en y apportant sa propre touche artistique. Dans la réalisation du film, il a puisé son inspiration à la fois dans son étude de la philosophie et dans l'enseignement de son maître, le cinéaste français Jean Renoir (1894-1979), afin de visualiser avec une finesse remarquable le réalisme de l'histoire de *La Vache*. En effet, l'adaptation cinématographique de Mehrjui va au-delà de l'œuvre écrite de Saedi en ajoutant une tendresse, une épaisseur poétique et philosophique qui confère une profondeur émotionnelle supplémentaire. Au-delà de l'atmosphère sombre et ennuyeuse qui imprègne les villages et que le film dépeint, le monde cinématique de Mehrjui révèle une sensualité poétique et humanitaire omniprésente, qui s'exprime avec force, délicatesse et originalité tout au long du film.

---

<sup>129</sup> C'est moi qui traduis.

On peut constater que la métamorphose de Masht Hassan est bien différente de celle qu'on a étudié dans *Les Mattraqueurs de Varazil* ou le *Rhinocéros*. Dans celles-ci, la transformation en animal est une allégorie de la reddition aux idéologies qui pétrifient les hommes. La métamorphose en rhinocéros ou sanglier symbolise tout ce qui est laid et nuisible à l'humanité. Dans ce film, au contraire, la transformation en vache représente une beauté métaphysique. Se mettre dans la peau de sa vache pour ainsi dire est le dernier recours de Masht Hassan pour donner du sens à la vie et de faire survivre son amour pour la vache perdue. Mehrjui explique qu'« Il y a un côté surréaliste dans ce récit, mais il y a aussi des sources plus profondes. Le grand philosophe Ibn Arabi explique qu'une des étapes du chemin de l'amour mystique est atteinte lorsqu'il y a fusion entre celui qui aime et l'objet de son amour. C'est ce qui arrive au paysan du film, qui aimait éperdument sa vache ».<sup>130</sup> On voit cette fusion quand dans le comportement, et étonnement dans l'apparence, Masht Hassan devient de plus en plus similaire à sa vache. Il prend la place de sa vache et passe des nuits dans l'étable. Il commence à manger du foin et fait des bruits d'animal. Cette métamorphose est renforcée par la cinématographie et les scènes identiques afin d'extérioriser le monde interne de Masht Hassan qui revivait la vie et le destin de sa vache. Figures 12 et 13 juxtaposent les gros plans symétriques des têtes au sol de la vache et de Masht Hassan avec la corde contre leur chair. La vache et Masht Hassan sont filmés en gros plan, avec exactement le même angle de la caméra. Figures 14 et 15 juxtaposent les scènes où les villageois tirent avec une corde la vache morte et plus tard tirent de la même manière avec une corde Masht Hassan pour l'emmener dans la ville voisine.

---

<sup>130</sup> Dariush Mehrjui, « Cinéma : Dariush Mehrjui et La Vache qui a tout changé ». *Projection Publique par Jean-Michel Frodon*, 8 juin 2014, <https://projection-publique.com/2014/06/08/la-vache-de-dariush-mehrjui-entretien/>.



*Figure 12 Gros plan de la vache morte*



*Figure 13 Gros plan de Hassan ficelé*



*Figure 14 La vache trainée vers le puit*



*Figure 15 Hassan trainé vers la ville*

Alors que du point de vue absurdiste la transformation du personnage principal en une vache représente une perte d'identité, un abandon de l'individualité, une chute et dégradation dans l'animalité, dans une autre perspective on peut argumenter que « devenir vache, » est une forme de révolte contre le monde et ses normes à rebours de l'expression péjorative en français et en persan. Selon le dictionnaire Larousse le mot « vache » ou l'expression « une peau de vache » sont utilisés dans le langage français populaire pour décrire une « personne dure, sans pitié, très

sévère »<sup>131</sup>. Similairement en persan aussi, le mot « gav » est péjorativement utilisé pour décrire une personne comme imbécile et idiote. Mais il est intéressant de voir comment le film de Mehrjui réévalue la connotation péjorative associée au termes « vache » et « gav » et présente la métamorphose en vache plutôt comme une belle forme d'union.

Le lien unique entre Masht Hassan et l'animal reflète l'idée selon laquelle nous sommes tous en quête d'un objet ou d'une personne qui nous donne un sentiment de sécurité dans un monde incertain. Pour Masht Hassan, la vache est plus qu'un simple animal, c'est une figure divine et sacrée qui lui apporte un sens à l'existence. Une fois dépourvu de sa déesse, il n'a aucun choix que la remplacer. Il devient le Dieu qu'il cherche. Cette sacralisation de l'animal était bien présente dès la scène de lavage dans l'étendue d'eau, qui rétrospectivement fait penser à une purification. De même les ornements de la vache, tels que la cloche et les décorations colorées, sont consistants avec la vénération du sacré. On peut ainsi argumenter que le film suggère que la perte du sacré conduit à une perte de soi pour les êtres humains, les poussant dans un état d'absurde. En effet, le film comporte plusieurs scènes qui présentent des symboles religieux, illustrant ainsi la vie des villageois imprégnée de la culture et des croyances islamiques. Hamid Naficy exprime que les films de la Nouvelle Vague iranienne ont la tendance d'être laïcs mais les thèmes qu'on y voit sont souvent religieux. Pour ce critique, *La Vache* a montré la religion comme une idéologie vivante et un système de croyances qui affectent la psychologie individuelle, les relations sociales et l'identité personnelle et collective de ses personnages. La religion dans *La Vache*, "it was not necessarily an organized, official religion, but included informal popular beliefs in nonmaterial worlds, magical mysteries, invisible forces,

---

<sup>131</sup> "Vache", *Larousse (Dictionnaire de Français en ligne)*.  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vache/80870>

natural phenomena, and psychological states such as possession.”<sup>132</sup> Naficy continue à expliquer que « *The Cow* contains iconography and rituals of Shiite Muslims in the scenes of mourning over the cow’s death and in their homespun attempts to heal Mash Hassan. But these are tangential to the plot and ineffective” (343). Cette étude des symboles et rituels comme « tangential and ineffective » me paraît étonnamment superficielle. Je trouve que les scènes de deuil sont très importantes pour la compréhension de la métamorphose. Dans une scène du film après la mort de la vache, une vieille femme du village qui murmure constamment des prières est montrée entrant dans une sorte de sous-sol. Elle y récite des prières devant un tableau iconographique d’imam Ali (figure 16) avant de prendre des drapeaux religieux et de sortir.<sup>133</sup> Les icônes islamiques comme le drapeau ou le bras d’Abbas ibn Ali<sup>134</sup>(figure 17), représentent la présence des croyances islamiques dans la vie des villageois. Pourtant le tableau de la figure 16, le fait qu’on est en deuil pour la vache de la même manière que pour les imams chiites, nous signalent une pratique d’idolâtrie, une forme de sacré païen. En effet, chez les villageois, la question de la foi est plus importante que celle de la religion. Ils croient en Islam tout en inventant leur propre définition terrestre de sacré. Il est dans ce sens que la vache de Masht Hassan est sacrée pour lui. Devenir vache, est en effet le refus de toute forme de transcendance. C’est une forme de sacrifier la vie.

---

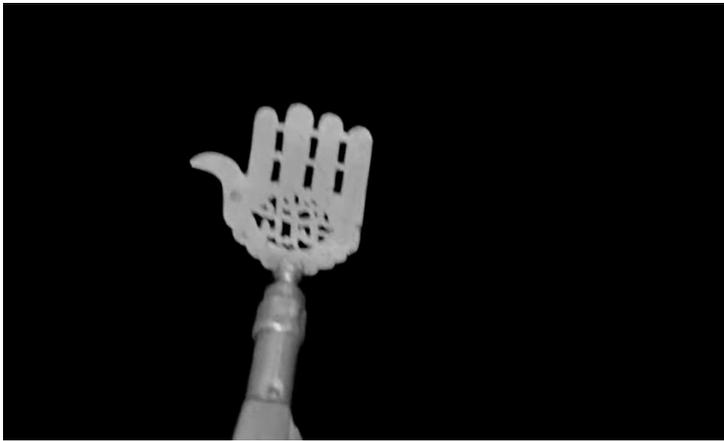
<sup>132</sup> Hamid Naficy. *A Social History of Iranian Cinema Volume 2 The Industrializing Years 1941-1978*. Duke University Press 2011, p 342.

<sup>133</sup> Imam Ali est le cousin du prophète de l’Islam, Mahomet, et aussi le premier imam de l’Islam chiite. Il était le père de Hassan ibn Ali et Hussein ibn Ali, les deuxième et troisième imams chiites. Les drapeaux que prend la vieille femme, sont inscrits des noms de ces imams. En Iran, ces drapeaux sont souvent utilisés pendant les cérémonies de deuil d’Achoura, qui commémore le martyr de l’imam Hussein et le massacre de ses partisans pendant la bataille de Karbala en 680 apr. J.-C.

<sup>134</sup> Abbas ibn Ali est une autre figure importante islamique. Fils d’Ali, Abbas a joué un rôle crucial dans la bataille de Karbala. Son bras coupé est le symbole de son courage et sa loyauté envers son demi-frère Hussein.



*Figure 16 Tableau Iconographique de l'imam Ali*



*Figure 17 Icon islamique du bras coupée d'Abbas ibn Ali*

En fin de compte, ce film explore de manière poétique l'hybridité d'être humain. Cette union avec l'animal aimé est une invitation à réanalyser notre perception du vivant et montre l'absurdité de toutes nos classifications binaires de l'humain comme non-animal. Bien qu'on puisse affirmer que le binaire eux-nous soit toujours présent et l'un des thèmes principaux dans les œuvres écrites de Saedi, l'adaptation de Mehrjui ne s'attache pas à faire de distinction claire. Au contraire, comme déjà vu dans le générique, le film met en avant la fluidité de la notion d'humanité et des relations humaines, présentant un tableau plus nuancé et complexe. Le même jeune homme qui pourchassait et harcelait l'idiote du village au début du film et le battait comme un animal, à la fin de film, la main sur l'épaule de l'idiote, lui sourit et le regarde comme un petit

frère (figure 18). *La Vache* ouvre donc la porte à une possibilité d'évolution des comportements et nous rappelle que les frontières que nous établissons sont souvent arbitraires.



*Figure 18 L'Idiot du village et son harceleur*

La question de l'animalisation des êtres humains, la condition pitoyable des villages iraniens, leur rivalité, le conformisme populaire pour survivre, l'indécision et l'incertitude, la superstition, l'aliénation à devoir protéger le peu possédé sont des thèmes présents dans ce film qu'on a déjà beaucoup vus dans les œuvres écrites de Saedi. L'originalité de cette adaptation est de concrétiser le monde imaginaire et parfois fantastique de Saedi dans la réalité. A la manière des cinéastes néoréalistes italiens, Mehrjui dépeint la vie de tous les jours des gens ordinaires dans un contexte authentique. Dans ses propres mots « The first thing that I learned from Neorealism was to just look for the reality of your own, you know, not the others. Try to be just yourself and try to seek out the reality inherent in your culture in your society. And the more, the closer you go, the deeper you go into that, the more universal it will be ». <sup>135</sup> Le cinéma néoréaliste italien décrit un style de film développé dans les années après la deuxième guerre mondiale en Italie, des films qui sont caractérisés par leur portrait du quotidien et la vie populaire

---

<sup>135</sup> Dariush Mehrjui discusses « *The Cow* ». Réalisé par FirouzanFilms, 2008. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=Gbf9r3KJuxM>.

pendant l'Occupation. Le cinéma néoréaliste qui tourne très souvent autour de la libération de l'occupation allemande, s'intéresse aussi à la libération des conventions cinématographiques. "Neorealistic cinema has often been characterized as what Mira Liehm calls 'an aesthetic of rejection' in which the visual style, mythology, politics and working methods of fascist-era cinema were thrown out".<sup>136</sup> Dans une réaction à la période *Telefoni Bianchi*<sup>137</sup> de la période fasciste en Italie, les cinéastes néoréalistes remplacent les plateaux de luxe art déco et la production studio par la simplicité du tournage en décors extérieurs naturels. Des acteurs professionnels sont aussi remplacés par des amateurs et de simples citoyens. Pour créer un sens de réalisme et d'authenticité, la caméra néoréaliste est souvent neutre et objective, le montage excessif est évité, les gens locaux, les rues et la lumière naturelle sont les sources essentielles pour tourner le film. "Italian films are first and foremost reconstituted reportage"<sup>138</sup> et leur effets réalistes visent l'affection et la sympathie de tout spectateur.

La Nouvelle Vague iranienne, qui a débuté officiellement en 1969 avec *La Vache de Mehrjui*, est née de la même façon que le néoréalisme italien : à la réaction au style évasif et léger de Filmfarsi. Dans les mots de Hamid Naficy, « Reality (faithfulness to the external world) and realism (faithfulness to conventions of classic realist cinema) were two intertwined features that set the new-wave films apart from the fantasy-driven and narratively chaotic commercial filmfarsi movies. They constituted the foundational features of this counter-cinema, which set the

---

<sup>136</sup> Mark Shiel, 'Introduction: Describing Neorealism' in Shiel, Mark, *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. Wallflower, 2006, p 2.

<sup>137</sup> Des téléphones blancs, des films de romance à l'eau de rose dans lesquels un téléphone blanc, symptomatique de bien-être social, était toujours présent. Le cinéma du téléphone blanc, aussi appelé le cinéma déco pour la forte présence d'objets mobilier, imitant des comédies hollywoodiennes, est un cinéma léger et divertissant qui se situe entre 1937 et 1941. Pour un guide complet sur l'histoire du cinéma italien, voir : Peter Bondanella et Federico Pacchioni. *A history of Italian cinema*. Second edition, Bloomsbury Academic, 2017.

<sup>138</sup> André Bazin and Bert Cardullo. *André Bazin and Italian Neorealism*. Continuum, 2011, p 33.

reality of ordinary peoples' lives, treated with empathy and respect, against the fiction of the official culture of spectacle perpetrated by the government and the commercial cinema» (*A Social History Vol 4* 340).

Passionné du cinéma, Mehrjui qui avait obtenu un diplôme de philosophie à UCLA, retourne en Iran et réalise des films sous l'influence mêlée de grands cinéastes européens, tel que prénom De Sica, Jean Renoir, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Buñuel, qu'il avait découvert aux États-Unis. Il explique qu' « En revenant en Iran j'ai voulu réaliser un film dans le même esprit, qui prenne en charge la réalité quotidienne du pays mais avec une forme nouvelle». <sup>139</sup> *La Vache*, que le cinéaste considère son véritable premier film <sup>140</sup>, est tourné presque totalement en plein air, (à part des scènes dans l'étable de Mashd Hassan) avec un mélange d'acteurs non-professionnels et des villageois qui jouent plus ou moins leur propre rôle. <sup>141</sup> Dans *La Vache*, Mehrjui et son chef opérateur qui avait tourné de nombreux documentaires (mais c'était son premier long métrage de fiction), expérimentent beaucoup sur place avec des gros plans et l'éclairage. A titre d'exemple, ils encadrent très souvent des hommes du villages dans des gros plans, des fenêtres et des montants de porte, comme dans les figures suivantes :

---

<sup>139</sup> Dariush Mehrjui, "Cinéma : Dariush Mehrjui et la vache qui a tout changé." *Projection Publique Par Jean-Michel Frodon*, 8 June 2014, [projection-publique.com/2014/06/08/la-vache-de-dariush-mehrjui-entretien](http://projection-publique.com/2014/06/08/la-vache-de-dariush-mehrjui-entretien)

<sup>140</sup> En fait après son retour en Iran, en 1966, il reçoit un grand budget pour tourner *Diamand 33*, une parodie de série de films de James Bond, qui était un échec commercial et n'a pas reçu de bonnes critiques. Sur cette première expérience, Mehrjui dit: "Et puis cela me permettait de m'entraîner, je n'avais absolument rien filmé encore, pas même un cours métrage. Je me suis retrouvé avec une équipe énorme, une actrice américaine, des centaines de figurants. C'était un malentendu à bien des égards, même s'il y avait des côtés amusants. Ce n'était pas le cinéma que je voulais faire."

<sup>141</sup> Ezatollah Entezami (1924-2018), qui joue le rôle de Masht Hassan, avait joué dans des centaines de pièces de théâtre mais *La Vache* était son premier rôle au cinéma. À la suite de ce film, il gagne le prix du meilleur acteur du festival du film de Chicago. Il était une grande vedette du cinéma iranien et a joué dans sept autres films de Mehrjui.



*Figure 19 L'encadrement d'un homme de village*



*Figure 20 L'encadrement qui ressemble à un écran*

Ce choix de l'encadrement semble avoir plusieurs objectifs. Tout d'abord, c'est un choix formel pour refléter le fond : la vie limitée et cadrée des villageois dans un monde statique. Les gros plans et l'encadrement des personnages renforcent l'idée de l'enfermement du village iranien dans la société de l'époque. Mais c'est aussi une autoréflexion filmique dans deux sens : d'une part, la multiplication des visions encadrées, rappelle les limites du cadre de la caméra à représenter la réalité dans tout son ensemble et d'autre part, c'est le miroir du spectateur qui regarde, lui aussi passivement, à travers le cadre de l'écran.

Il y a pourtant une scène où le choix d'un gros plan semble très curieux. Le moment où les hommes du village trainent le cadavre de la vache et le jette dans le puit, l'image est ralenti comme la vache descend et tourne jusqu'à ce qu'elle atteigne le fond du puit. Ici la caméra, toujours en gros plan, s'arrête quelques instants sur le visage de la vache morte qui a les yeux toujours ouverts, créant un moment d'affection et de chagrin pour l'animal mort (figure 21). Ce plan en plongée disparaît sur un fondu en blanc sans nous avoir donné le contre-champ. Qui est-ce qui regarde l'animal avec tant de regret ? Richard Gabri répond à cette question en introduisant la version cinématique du discours indirect libre telle que théorisé par

Pier Paolo Pasolini. Comme dans la littérature, le discours indirect libre dans le cinéma est une technique où le cinéaste s'immerge dans le film de telle sorte que le regard du personnage et celui du cinéaste s'enchevêtrent. Pour Gabri, la scène de l'enterrement et l'arrêt sur l'image de la vache est un exemple de cette technique comme si la caméra devenait le point de vue de Masht Hassan en son absence : « Here, the camera, in recognizing and acknowledging Masht Hassan's singular and sublime relationship with his cow, punctures the frame by seeing with him, as him, and for him all at the same time » (69).



*Figure 21 La vache morte au fond du puit*

Le regard de la caméra rend Masht Hassan présent dans la scène où sa communauté essaie de le protéger en lui cachant la vérité. La conscience de la caméra reconnaît en fait le désir et l'amour que le village cherche à enterrer. Mais en absence de Masht Hassan dans cette scène, comment est-ce que ce regard de la caméra est justifié ? Quelle est notre position comme spectateur par rapport à cette image ? Gabri explique que « Free indirect discourse transforms the seemingly objective gaze of the camera by channeling a radical subjectivity (in this case, Masht Hassan's) that alters not only "the gaze" but also the viewer's relationship to that gaze » (69). Les séquences de l'enterrement de la vache nous rappellent les funérailles de ceux qui nous sont chers. Le gros plan au ralenti attire le spectateur à compatir avec Masht Hassan et à voir la vache de son point de vue, avec autant d'empathie et d'amour. L'étrangeté de cette scène est qu'en tant que

spectateur, on peut comprendre et mystérieusement s'identifier avec le regard de la caméra (regard de Masht Hassan) alors qu'on ne connaît pas et qu'on n'a pas le même amour envers l'objet du regard (la vache). Le fait de susciter des émotions que nous ressentons normalement envers les êtres humains, fixer un regard si connu sur un animal, qui plus est une vache (moins noble qu'un cheval, moins familière qu'un chien), nous met mal à l'aise et nous amène à remettre en question notre propre humanité.



Figure 22 *Les hommes de Bolour*

Dans le cinéma classique, le syuzhet<sup>142</sup> du film est normalement conclue avec certitude, et toutes les réponses soulevées au cours du film sont répondues. *La Vache* sort de la catégorie du film classique car l'ambiguïté y joue un rôle important. A part la curiosité de la scène de l'enterrement, toutes les scènes de nuit aussi sont présentées de sorte qu'on n'est jamais sûrs de ce qui s'y passe. Dans des images assez sombres et une ambiance de films d'horreur, on voit des ombres d'hommes sauter par-dessus les toits, entrer dans les étables, mais il n'est jamais évident ce qu'ils font exactement et qui ils sont. Il est seulement insinué par la conversation entre les

---

<sup>142</sup> Syuzhet est un mot emprunté de russe..Dans *Narration in the Fiction Film*, Davis Bordwell définit la narration comme une combinaison de syuzhet: "the actual arrangement and presentation of the fabula in the film" (49) et de style: "the film's systematic use of cinematic devices" (49) qui ensemble aident le spectateur à construire le fabula: "the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field." (49) Bordwell, David. *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press, 1985.

personnages principaux qu'ils sont des hommes du village voisin, les Bolouriha, qui viennent voler le village. Pendant le jour, les Bolouriha sont les trois silhouettes montrées dans un plan d'ensemble et toujours difficile à clairement distinguer (figure 22). L'ambiguïté du film atteint son apogée à la fin quand Masht Hassan revit une dernière fois le destin de sa vache : Masht Hassan s'est mis dans la peau de sa vache, ne mange que de foin, meugle la nuit et se croit en péril d'être volé par les Bolouriha. Les hommes du village qui n'arrivent plus à le raisonner, l'attachent par force et le traînent vers la ville de la même façon qu'ils faisaient pour jeter la vache dans le puit.

Plusieurs images de Masht Hassan sont présentées exactement avec le même angle et dans le même cadre que des images déjà vues de la vache pour renforcer l'idée de la métamorphose. Masht Hassan est devenu un animal et on le traite ainsi. En chemin vers la ville, les trois hommes qui emmènent Masht Hassan sont épuisés et n'ont plus la force de tirer cet « animal » qui résiste toujours de marcher. L'un d'entre eux, furieux et accablé, perd le contrôle de soi et commence à le frapper en criant : « Vas-y animal ! ». C'est à ce moment que Masht Hassan s'enfuit vers le bord de la colline et tombe dans le creux. De la même façon que la vache dans le puit, la caméra le montre en gros plan, s'attarde quelques instants sur le corps de Masht Hassan, et ensuite montre les trois hommes du village sur la colline. Pourquoi l'image se ralentit encore au moment de la chute de Masht Hassan ? Pourquoi la caméra s'attarde-t-elle sur son corps ? Est-ce une autre occasion du discours indirect libre où la caméra adopte un regard subjective, mais celui de qui ? Celui de trois hommes du village ? Où est-ce que cette fois c'est la vache qui regarde Masht Hassan ? Cette dernière idée peut sembler pertinente considérant les propos de Naficy qui compare *La Vache* au film néoréaliste de Vittorio De Sica, *Le Voleur de Bicyclette* (1948) où le protagoniste est obsédé par son vélo presque de la même manière que Masht Hassan par sa

vache. “But through shot composition, acting, and point-of-view filming” explique Naficy, “Mehrjui endowed both the cow and Mash Hassan with interiority and reciprocity. There is no interiority and reciprocity in *The Bicycle Thieves* on behalf of the bicycle” (*A Social History Vol 3* 339-340).

L'image la plus étrange est celle qui se suit juste après : un plan d'ensemble en contre-plongée de trois silhouettes sur la colline (Figure 23). Qui regarde les trois hommes de ce point de vue ? Masht Hassan ? Mais il est mort. Est-ce que ces trois silhouettes sont les trois hommes qui accompagnaient Masht Hassan ou sont-ils les Bolouriha ? Est-ce que les Bolouriha étaient les mêmes hommes du village de Masht Hassan tout ce temps ? Ou est-ce que c'est pour montrer que les trois hommes se sont dégradés et devenus les villageois antagonistes qu'ils méprisaient et considéraient comme non-humains ? En adoptant ces points de vue ambigus, la caméra entrave délibérément notre reconstitution du fabula du film et crée ainsi une incertitude quant à l'issue de l'histoire. On dirait que le réalisateur joue une autre fois avec nos attentes et notre perception de la réalité, nous invitant à réfléchir sur nos pensées systématiques qui nous séparent l'un de l'autre et fait des distinctions entre les êtres vivants.



Figure 23 Les 3 hommes de Bolour ou Bayal?

Au terme de cette analyse filmique de *La Vache*, plusieurs éléments ressortent qui démontrent un engagement cinématographique original avec le thème de l'absurde. Ce film revisite le thème mythologique classique des *Métamorphoses* d'Ovide, mais l'ancre dans un contexte réaliste inattendu, celui d'un village traditionnel iranien, pour traiter de manière subtile de différentes expériences de l'absurdité de l'existence. Traitant de la métamorphose et l'animalisation d'un villageois, le film met en avant la pensée avant-gardiste de l'antispécisme. *La Vache* montre la nécessité de réévaluer notre existence par rapport aux autres vivants. Le film remet également en question la notion de révolte contre l'absurdité de l'existence en présentant une nouvelle forme de sacré indépendante de la religion. Cette originalité est soutenue par l'utilisation habile des techniques cinématographiques pour transcender les limites du temps et mettre en avant des idées avant-gardistes sur la nature et l'existence humaine.

Ainsi, le film effectue plusieurs métamorphoses successives : *La Vache* métamorphose à la fois le concept d'animalisation, réévaluant la notion de l'humanité ; il transforme également la notion de révolte face à l'absurdité de l'existence en présentant une nouvelle forme de sacré païen; enfin, le film métamorphose l'art cinématographique iranien en l'orientant vers une nouvelle vague.

## ***Bashu, le petit étranger (1986) : Une métamorphose mythologique***

La représentation des thèmes de l'absurde et de l'aliénation n'est pas limitée aux œuvres de Gholam Hossein Saedi ou au film de *La Vache* de Mehrjui. D'autres artistes et œuvres ont également abordés ces thèmes dans différents contextes et perspectives artistiques. Dans le cinéma de la nouvelle vague iranienne, la représentation de l'altérité est souvent utilisée pour remettre en question les normes sociales et politiques dominantes en Iran. Les films mettent souvent en avant des personnages marginaux ou des minorités pour montrer les injustices et les discriminations qu'ils subissent dans la société iranienne. La remise en question de l'identité, la fonction et la vulnérabilité de l'identité collective socio-politique ou culturelle dans les sociétés autoritaires sont des questions dominantes dans les créations artistiques de Bahram Beizaie.<sup>143</sup> Dramaturge, écrivain et réalisateur, Beizaie est un expert du théâtre en Iran et peut-être le cinéaste le plus populaire dans le pays. Auteur du livre clé et exhaustif *Théâtre en Iran* (1965), Beizaie a su reformuler les traditions performatives persanes et a rédigé une cinquantaine de pièces de théâtre dont la plupart sont censurées ou interdites dans le pays. Il a été professeur et président du département des arts dramatiques à l'université de Téhéran pour plusieurs années avant d'en être expulsé à cause de sa critique du régime. Malgré cela, il continue à travailler sur ses projets artistiques tout en partageant son savoir en tant que professeur à l'université de Stanford.

---

<sup>143</sup> Dans son entretien avec Hamid Dabashi, Beizaie explique ainsi sa préoccupation avec l'identité : "But the fact is that Iranian history is an extraordinarily complicated history, with quite a number of crucial questions about it that no one has given answer to. [...] questions I have had as an intellectual, as a thinking subject. Who am I? Where do I stand? Or, even more fundamentally, since our characters are fundamentally determined by our culture, who are we?" (*Close-up* 83)

L'un des précurseurs de la nouvelle vague iranienne, Beizaie est connu pour son intérêt marqué pour les arts performatifs traditionnels iraniens, qu'il réussit à faire revivre dans ses œuvres modernes. Son style particulier de dramaturgie et de cinématographie incorpore l'histoire rituelle iranienne et la mythologie dans les contextes modernes. Dans ses œuvres théâtrales qui sont souvent adaptées en films, on peut trouver à la fois la trace des rituel traditionnels iraniens et des formes plus modernes importées de l'Occident. Beizaei puise son inspiration dans divers arts dramatiques traditionnels iraniens tel que Naqqali<sup>144</sup>, Kheime shab bazi (spectacle traditionnel de marionnettes), Taqlid (comédie improvisée iranienne) et plus important encore, Ta'ziyeh.<sup>145</sup> Il les combine avec les formes occidentales pour créer un univers unique qui célèbre les traditions iraniennes tout en offrant une perspective contemporaine sur la vie en Iran. Parmi les sources d'inspiration occidentales, on peut remarquer l'influence du Théâtre de l'Absurde dans certaines de ses pièces comme dans *En présence du vent [une bouffonnerie absurde]* (1968), une pièce symbolique chargée de conversations absurdes où deux superpuissances politiques, l'homme grand et l'homme gros, au lendemain d'un désastre où tout le monde est mort, essaient de trouver le coupable et discutent sur le concept de la réconciliation. De même dans *Quatre boîtes [bouffonnerie]* (1967), sa pièce la plus politique qui a été interdite à la fois sous le régime Pahlavi et sous le régime théocratique, les conversations non-sensées et les actions dérisoires des figures symboliques deviennent le contexte de la critique des forces tyranniques qui perpétuent

---

<sup>144</sup> Une forme de narration dramatique et orale iranienne. C'est la forme la plus ancienne de la représentation théâtrale en Iran où un narrateur, ou naqqal en persan, raconte une histoire en prose ou en vers en faisant des gestes.

<sup>145</sup> Un genre théâtral religieux traditionnel qui commémore le martyr de l'imam Hossein. Pour en savoir plus sur les arts performatifs en Iran voir : Bahram, Beizaei, *Namayesh Dar Iran (Théâtre en Iran)*. Kavian, 1965. Et aussi : Gaffary, Farrokh. *Evolution of Rituals and Theater in Iran*. Iranian Studies, Vol. 17, No. 4 Autumn, 1984, pp. 361-389.

leur domination en isolant les individus et les dépouillant de leur identité collective et individuelle.

En ce qui concerne son cinéma, l'approche cinématographique de Beizaei se distingue nettement de celles des autres cinéastes de la nouvelle vague iranienne. Pour lui, l'art iranien est « an art of concealment. Everything about us is hiding, concealing, and protecting » (*Close-up* 87). Le cinéma de Beizaei est souvent contrasté avec celui de Kiarostami ; tandis que Kiarostami présente des images-vérité, privilégie l'essence poétique de la vie quotidienne iranienne et le moment présent, Beizaei se concentre davantage sur les traditions, la mythologie et le passé historique pour réinventer des récits alternatifs aux constructions du présent. Dans les mots de Dabshi: « Kiarostami focuses on the factual evidence of the world with such a persistent gaze that every ounce of metaphysical energy is sapped out of it. He strips reality naked and places it right in front of our eyes, rests his case, and declares: “Here you are! Look at it!” Beiza'i works in exactly opposite direction. He challenges the metaphysical elements by plunging deep into them, colliding head on, and there in the realm of mythos, he engages its angelic and demonic forces, fights and wrestles with them in the hope that the echoes of his mythic battles will be reflected onto our contemporary realities” (*Close-up* 92). Beizaei est né dans des années où le sentiment de l'absurde et la crise de l'identité étaient omniprésents en Iran. Le régime autoritaire de Reza shah Pahlavi avait été renversé, mais le pays était encore dominé par des puissances étrangères et les discours modernistes avaient pris le dessus sous le règne de Mohammad Reza shah Pahlavi. La Révolution islamique de 1979 a représenté un tournant majeur dans la construction de la nation iranienne, en particulier dans le contexte de la guerre Iran-Irak (1980-1988). Elle a également initié un processus de reconstruction identitaire post-moderne, lié à la volonté de la nouvelle société de partager une culture internationale malgré les règles

islamiques.<sup>146</sup> Les Iraniens instruits, partagés entre la culture religieuse chiite, l’histoire glorieuse des grands empires perses et les récits de la modernisation venus de l’Occident, cherchaient à redéfinir le concept de la nation iranienne. C’est dans ce contexte que Beizaei dirige le film *Bashu, le Petit Etranger* (1986) qui témoigne de sa sensibilité à cette crise.

Le film s’ouvre sur une scène de bombardement où plusieurs explosions consécutives montrent une ambiance de guerre. Une grande explosion et une maison s’effondre : un homme tombe dans le trou causé par l’explosion. Une explosion suivante et une femme est prise dans le feu. Une autre explosion et une petite fille disparaît en courant dans la fumée. On comprend plus tard que c’est ainsi que Bashu, un jeune garçon iranien, perd toute sa famille.

La sécheresse du paysage, les palmiers et le soleil brûlant indiquent que la scène se déroule au sud du pays dans la région frontalière de Khuzestan pendant la guerre Iran-Irak. La caméra suit ensuite un camion qui roule parmi les ruines et miraculeusement esquive des bombes. Le long de la route de camion, Bashu, effrayé, apparaît au milieu d’un champ, la couleur noire de sa peau fortement contrastée avec les feuilles jaunes séchées (figure 24). Il grimpe et se cache dans le camion qui continue sa route. Une fois qu’il ose sortir de sa cachette, il se trouve dans un nouveau monde, un lieu tout vert, très différent de ce qu’il a l’habitude de voir (figure 25).

A son insu, Bashu est transporté tout au nord de l’Iran, dans une région fertile au bord de la mer Caspienne, Guilan, qui est quasiment à 1000 kilomètres de sa région natale. Il se trouve dans un monde complètement étranger, un monde aux allures idylliques : les toits orange sont couverts de mousse, l’eau coule partout, les rizières verdoyantes s’étendent à perte de vue, les hommes au teint blanc parlent une langue qu’il ne comprend pas. Du jour au lendemain, Bashu

---

<sup>146</sup> Bernard Hourcade, “La recomposition des identités et des territoires en Iran islamique”, *Annales de Géographie*, juillet-octobre 2004, 113e Année, No. 638/639.

est transporté dans un village étranger où il cherche désespérément à comprendre le monde nouveau qui l'entoure.



*Figure 24 Bashu au sud de l'Iran*



*Figure 25 Bashu au nord de l'Iran*

Il faut clarifier que l'étrangeté de Bashu n'est pas exactement de la même nature que l'aliénation de Masht Hassan. Bashu est trop jeune pour ressentir le sentiment de l'absurde existentiel tel qu'on a vu chez Masht Hassan. Cependant, cela ne diminue pas la nature absurde de sa situation. En effet, Bashu incarne l'étrangeté de la nation iranienne ; autrement dit, une situation paradoxale où il se retrouve étranger dans sa propre patrie, et c'est cela qui est absurde et donc provoque une quête du sens. Ainsi, l'étrangeté de Bashu dépasse les limites de l'individu isolé pour refléter la crise identitaire d'une nation perdant ses repères et se sentant étrangère à elle-même. Bien que différente de l'aliénation de Masht Hassan, l'étrangeté ou l'altérité de Bashu met en évidence les défis auxquels est confrontée la nation iranienne en période de changement et de transformation.

Bien que le film ne présente pas autant d'éléments explicites du Théâtre de l'Absurde que les œuvres théâtrales de Beizaei, il est tout de même influencé par ceux-ci. Les dramaturges du Théâtre de l'Absurde considéraient que les mots et les phrases étaient des constructions artificielles qui ne pouvaient pas exprimer les véritables sentiments ou expériences humaines. Par conséquent, le langage dans le Théâtre de l'Absurde est souvent utilisé de manière non

conventionnelle, avec des phrases absurdes, des jeux de mots, des répétitions et des dialogues incohérents. Alors qu'il n'y pas d'exemples de la destruction du langage dans ce film, le langage est toujours traité comme un système de signes arbitraires qui échouent à établir la compréhension. La faillite du langage est démontrée au niveau diégétique et non-diégétique : Bashu et le village où il échoue ont du mal à se comprendre car l'un parle arabe et l'autre guilaki ; le spectateur iranien habitué à regarder des films en persan pourrait avoir du mal à comprendre les dialogues du film et même avec les sous-titres, le changement constant entre les langues arabe, guilaki et farsi pourrait rendre la compréhension difficile et entraîner une certaine confusion chez le spectateur. De ce fait, on peut affirmer que ce n'est pas le langage qui est le véhicule de la compréhension dans ce film, mais les regards, les gestes, les sons, et la musique. Ces moyens de communication alternatifs<sup>147</sup> soulignent la richesse et la complexité des relations humaines qui peuvent être établies au-delà du langage verbal, comme Beizaei l'explique lui-même : "The film is about the language of emotions and not the formal language ... I think people related to the film by the emotions, not by the language of the film, but by that other language—the emotional or human language".<sup>148</sup>

En raison de sa peau foncée et sa langue exotique, Bashu fait face à l'isolement et au racisme des villageois qui ont du mal à le comprendre et à l'accepter parmi eux-mêmes. C'est Naï, une femme paysanne illettrée, qui l'accueille finalement chez elle. Toutefois, au début, elle le prend pour un non-iranien et a de la difficulté à l'accepter tel qu'il est. Elle fait des commentaires comme : "Tu es noir; muet aussi. Et tu n'as pas de nom. Chaque être humain a un nom. Ce qui

---

<sup>147</sup> Gestes et voix précèdent le langage selon Rousseau. « Il est donc à croire que les besoins dictèrent les premiers gestes, & que les passions arrachèrent les premières voix. » Jean-Jacques Rousseau. *Essai sur l'origine des langues*. <https://www.rousseauonline.ch/Text/essai-sur-l-origine-des-langues.php>

<sup>148</sup> Bahram Beizaei, 'The Other Side of the Story', in *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*, edited by Gönül Dönmez-Colin. Bristol: Intellect Books, 2006. p 32.

n'a pas de nom est un monstre sauvage" et elle va même jusqu'à le laver dans la rivière pour essayer de le rendre propre et blanc. Ses propos illustrent la méconnaissance socio-culturelle, ainsi que la limite de Naï à accepter Bashu en raison de sa différence, et sa tentative de l'assimiler en le blanchissant. Cependant, malgré ces commentaires discriminatoires, Naï va progressivement se rapprocher de Bashu et tisser un lien avec lui. Ce faisant, elle apprend à connaître et à respecter cet « étranger » qui, malgré sa différence, est un enfant comme les autres, un être humain à part entière.

Au début du film, tout le village se rassemble chez Naï pour examiner le petit étranger et à voir cette *merveille* de près. « Bashu ? quel étrange nom ! », « On dirait qu'il vient de sortir d'une mine de charbon ! », « pourquoi il ne dit rien, où sont ses manières ? », « et s'il nous apporte la mauvaise chance ? » Chacun continue à donner son opinion sur le petit étranger au point que Naï, fatiguée de leurs commentaires, se résigne finalement à les faire sortir de chez elle. Le village ne cesse pas de causer des soucis à Naï qui se trouve partagée entre ce qu'exige sa communauté et ce que son cœur de mère lui indique à faire (elle a deux jeunes enfants, un garçon et une fille). Les demandes et les commentaires des villageois ne s'arrêtent pas là même s'ils sont expulsés de sa maison. Dans une autre scène devant chez Naï, une voisine l'interpelle d'un ton dérisoire en passant : « Tu travailles de l'aube au crépuscule pour qu'il mange, lui ? » Influencée par cette remarque, Naï ordonne Bashu de porter le seau de l'eau. Voyant Bashu porter le seau, un autre voisin passant devant chez elle commente d'un ton moqueur : « Ouais, je comprends maintenant, tu le gardes le pauvre garçon pour le travail ! » Les commentaires contradictoires des villageois indiquent l'arbitraire de leurs préjugés. Si elle met Bashu au travail, elle est critiquée pour l'esclavage ; si elle lui donne à manger sans qu'il travaille, elle est critiquée pour sa bêtise. Quoi qu'elle fasse, le regard critique du village ne cessera pas de la

harceler. Cela montre qu'en fait, ce n'est pas Bashu qui est le seul étranger dans ce village, la non-coformité de Naï l'ostracise aussi.

La relation entre Naï et Bashu est au cœur du film, montrant comment malgré les différences culturelles et linguistiques, il est possible de trouver une certaine forme de compréhension et d'empathie. La connexion entre Naï et Bashu ne se forme pas si facilement. Naï est une femme simple qui s'occupe toute seule de ses deux enfants, de ses animaux et la rizière en absence de son mari. Lorsqu'elle voit Bashu pour la première fois dans la rizière, protectrice envers ses enfants, elle réagit instinctivement en lui lançant une pierre comme si elle cherchait à chasser un animal. Par curiosité ou empathie, elle s'approche de Bashu et essaie de communiquer avec lui. Mais Bashu, traumatisé par l'expérience de la guerre et stupéfait dans l'incompréhension du langage de Naï, ne fait que la regarder de loin. Quand enfin Bashu commence à parler, ce sont naturellement que des mots en arabe qui sortent de sa bouche, donc incompréhensibles pour Naï.

Naï ne parle que la langue régionale de guilaki, et des lettres qu'elle fait écrire à son mari, on apprend qu'elle ne sait pas lire ou écrire la langue standard du pays. La communication en farsi ne s'établit que quelques fois dans le film. La première fois dans une scène chez Naï, Bashu est en train de l'aider dans les affaires tout en hallucinant des flashbacks de sa famille. Troublé par la vue du feu du four et le son d'un avion qui passe au-dessus, Bashu se lance par terre et en criant et pleurant demande aux autres de prendre refuge. Les enfants du village qui ne connaissent pas les horreurs de la guerre et le traumatisme que Bashu a subi, le regardent de derrière la clôture, et commencent à rire. Cela déclenche une altercation entre les enfants, mais Bashu tombé par terre vaincu, voit un livre scolaire et le prend et commence à lire en persan : « Iran est notre terre. Nous sommes tous de la même nation. » La caméra alterne entre des plans sur Bashu et des contre-plans sur les enfants, indique qu'une communication s'est établie. Cette

scène montre aussi la fonction artificielle de la langue persane comme un « langage-papier » qui est censé unir la nation :

The standard language of Iran since legislation in 1935 is the only means through which educated Iranians of diverse ethnicities can communicate with each other. This legislation coincided with a rise in nationalism. In its most fervent moments, this same nationalist spirit vilified Arabic language and culture, which, beginning with the Islamic conquest of Persia in the seventh century, changed the linguistic, religious and cultural map of Iran. That the pre-Islamic Persian empire already comprised many different ethnicities and languages is a point lost to modern nationalists, whose single-minded zeal for Persian also ignores Iran's existing diversity.<sup>149</sup>

A la suite de cette scène, on comprend que Bashu est iranien et qu'il sait lire et parler farsi.

Les enfants commencent tout de suite à lui poser des questions sur sa famille mais Bashu, pleurant ne leur répond pas. Le jour après, les enfants sont encore rassemblés et demande « parle la langue du livre pour qu'on comprenne ! » Bashu commence à leur poser des questions : où sont vos palmiers ? Vos bateaux ? Où sont les derricks ? Pourquoi le soleil joue à cache-cache ? Je ne vois personne jouer du rubab ! Avez-vous entendu parler de la cuisson des dates ? » Alors que les enfants comprennent bien les mots articulés en persan, ils n'arrivent pas à recevoir les messages qui sont associés à la diversité ethnique et géographique du pays. Les enfants rient et s'amuse en imitant les mots et les gestes de Bashu.

La musique et l'aspect sonore du film jouent un rôle plus important que le langage dans l'établissement d'une communication. Bashu, à plusieurs reprises dans le film, répète des chants et imite de la musique du style du sud de l'Iran. Dans son article « Windows onto Other Worlds: Music and the Negotiation of Otherness in Iranian Cinema », Noushin examine le rôle de la musique dans la représentation de l'identité ethnique de Bashu. Il explique que c'est par la musique que l'humanité de Bashu est affirmée auprès du village et qu'il devient moins

---

<sup>149</sup> Nasrin Rahimieh, "Marking gender and difference in the myth of the nation : "Bashu", a post-revolutionary Iranian film", pages 238-53 dans *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. Richard Tapper. Tauris. 2002, p 239.

« étranger » par la musique : « At the same time, because music is such a powerful signifier of place, it also serves to mark Bashu's difference. For the villagers, his music-making simultaneously signifies his ethnic difference on the one hand, and his shared humanity.»<sup>150</sup>

La vraie connexion entre Bashu et les enfants du village est présentée dans une scène vers la fin du film où Bashu, au milieu de la rizière, danse et tape sur un récipient plastique répétant des chants en arabe qui sont censé à encourager la croissance de la culture. Les enfants du village le rejoignent en claquant des pierres et en performant une danse agricole traditionnelle du nord de l'Iran. Il est intéressant de voir que la compréhension s'établit plus facilement entre Bashu et les enfants qui ne partagent pas la même langue qu'entre Naï et son village qui la réprimande à chaque occasion pour avoir reçu un inconnu chez elle. A la suite d'une querelle entre les enfants, tout le village se précipite encore chez Naï lui reprochant que ce n'est pas juste de prendre la part d'un étranger au lieu des enfants du village qu'elle connaît bien. Alors que les adultes se disputent et tempêtent contre Naï, les enfants se réconcilient dans un coin, rient et se serrent la main.

De ce point de vue, on peut déduire que l'un des enjeux principaux de ce film est la communication malgré la barrière linguistique. Toutefois, dans le cadre du cinéma autoréflexif de la nouvelle vague, Beizaei semble exprimer une double préoccupation : d'un part, il aborde la question de l'identité nationale d'un pays caractérisé par sa diversité ethnique et linguistique, et d'autre part, il s'interroge sur le statut du cinéma, considéré comme une industrie étrangère. Comment exprimer une identité culturelle autre à travers des codes esthétiques et narratifs occidentaux pré-établis ? Peut-on envisager que le cinéma iranien puisse communiquer une identité culturelle sans nécessairement se conformer aux langages/normes filmiques importées ?

---

<sup>150</sup> L. Nooshin. "Windows onto Other Worlds: Music and the Negotiation of Otherness in Iranian Cinema". *Music and the Moving Image*, 12(3), pp. 25-57. 2019, p 30.

Centré sur un garçon noir arabe qui est traumatisé par la guerre, le film *Bashu, le petit étranger* démontre un pays multiethnique et multiculturel. Tourné en 1986 pendant la guerre Iran-Irak où les autorités propageaient des propagandes de « la défense sacrée » et glorifiaient les soldats « martyrisés » pour inciter des jeunes hommes iraniens à s'enrôler et à combattre les forces irakiennes sur le front, il n'est pas surprenant que le film anti-guerre de Beizaei subisse la censure. Le film a en effet connu un retard de 3 ans avant de sortir en Iran en 1989. Cela était en raison de son message pacifiste selon Naficy: « This is a radical message considering that the country was engaged in an all-consuming war, which required homogeneity and unity. » (*A Social History Vol 4 35*)

En plus de sa critique de la guerre, le film de Beizaei a également été soumis à la censure en raison de son portrait de la femme, jugé non conforme aux normes morales du pays. Après la révolution islamique, le pays connaît un procès de purification qui limitait le rôle de la femme et les réalisateurs ont dû naviguer dans un contexte culturel et religieux qui limitait la représentation des femmes à l'écran : les gros plans sur le visage ou le corps d'une femme, les plans subjectifs dans une scène de dialogue entre un homme et une femme, ainsi que toute technique cinématographique évoquant un regard direct et sexuel entre un homme et une femme étaient interdits dans le cinéma iranien. « Every social sphere and every artistic expression must be gendered and segregated by some sort of veil or barrier inscribing the fundamental separation and inequality of the sexes » (*A Social History Vol 4 24*). Naficy catégorise la présence de la femme au cinéma post-révolutoannire en quatre phases : « Phase 1: Women's structured absence (early 1980s), Phase 2: Women's background presence (mid-1980s), Phase 3: Women's foreground presence (since the late 1980), Phase 4: Veiling and modesty as political criticism (since the mid-1990s) » (*A Social History Vol 4 111-135*).

Beizaei, avant et après la révolution, a réussi à présenter des femmes intelligentes et indépendantes au centre de ses films. Selon Sheibani, ces femmes ont acquis un pouvoir qui ne se base pas sur leur sexualité, mais plutôt sur leur travail ainsi que sur leur parcours mystique et psychologique de découverte et d'exploration de soi : « this makes them groundbreaking strangers in their surroundings.[...] Beizai's gender representation does not rely on the collective Iranian memory or on established cinematic conventions. His films map out different relations of power and gender in the Iranian cultural system in terms of masculinity and femininity, gender dominance, subordination, and resistance».<sup>151</sup>



*Figure 26 La première représentation de Naï dans le film.*

*Bashu* est l'un des premiers films de la nouvelle vague iranienne qui met une femme au centre et s'oppose à la représentation des genres dictée par le discours dominant de l'État. Dans le contexte où que le cinéma de la défense sacrée promouvait les idéologies du martyr et montraient des femmes habillées en tenue islamique, Beizaei fait le portrait de la beauté et de la force féminine dans une région idyllique qui n'est pas préoccupée par la guerre.

---

<sup>151</sup> Khatereh, sheibani, "Film as Alternative History: The Aesthetics of Bahram Beizai", dans Mannani, Manijeh, and Veronica Thompson. *Familiar and Foreign: Identity in Iranian Film and Literature*. Athabasca UP, 2015, p 231.

Naï fait sa première apparition dans le film quand elle se lève soudain au milieu de la rizière, dans un gros plan. Ses yeux cadrés d'un voile blanc, qui accentue son regard dramatique et pénétrant, sont fixés directement sur la caméra (figure 26). Beizaei lui-même considère cette image comme « une révolution » dans le cinéma iranien (*The Other Side* 36) et Naficy explique que « With this one shot, which draws attention to the alluring possibilities of unveiled vision, the direct gaze, and scopophilia, Beizai breaks years of entrapment by modesty rules » (*A Social History Vol 4* 140). La première image de Naï en train de regarder directement la caméra n'est pas la seule occurrence de ce procédé filmique. En effet, cette interaction se reproduit plusieurs fois tout au long de l'œuvre. L'une de ces scènes se déroule chez elle, dans la cour. Naï y apparaît comme une gardienne de la nature dans son élément. Elle incarne une figure maternelle emplie de vigueur et de tendresse, prodiguant soin et nourriture à ceux qui l'entourent. Dans cette scène, elle puise de l'eau au puits, lave ses enfants, pétrit la pâte pour faire du pain, fait la lessive, nourrit les animaux et communique même avec les oiseaux : « Quoi ? Tu veux des graines ? Viens en prendre ! Je viendrais en haut si j'avais des ailes ». Alors qu'elle tente de faire parler Bashu, Naï continue à lui adresser la parole tout en poursuivant ses tâches ménagères. La caméra adopte le point de vue de Bashu, qui observe Naï en train de disperser des graines pour les volailles. Et c'est là qu'elle regarde directement la caméra. Ce regard direct, accompagné des mouvements physiques de Naï, ses tournoiements et le soulèvement circulaire de ses bras qui donnent l'impression qu'elle est en train de danser, transgresse une autre fois les codes moraux du cinéma iranien, car « Given the prohibitions on dance in public (since 1979), and the anxieties more generally over women dancing, audiences would certainly have picked up on such moments as deliberately provocative » (Noushin 28). Entre les femmes des films farsi qui n'étaient que l'objet du désir sexuel masculin à ce fort regard féminin qui se fixe sur le spectateur, il y a eu des

années de négligence et de limitations envers les femmes. Le regard audacieux de Naï qui démontre sa résistance aux conventions cinématographiques, accompagné d'une performance féminine qui est en transgression avec des conventions islamiques, devient une forme de revendication du pouvoir de la figure féminine dans la société iranienne. Regardant directement vers le spectateur et brisant le quatrième mur, c'est comme si elle venge des années d'objectification, de la tradition d'être regardée, et réclame sa présence. Cette scène revendique le pouvoir et la liberté de la femme dans la société iranienne en affirmant son droit à exister librement, en repoussant les contraintes idéologiques ou cinématographiques qui l'encadrent et la recadrent sans cesse. Le fait qu'il ne s'agisse pas d'un personnage urbain ou issu d'une classe moyenne ou supérieure mais d'une classe paysanne augmente l'aspect subversif de cette mise en avant d'une femme libre et autonome.

Dans plusieurs scènes du film, Naï est associée à l'eau. Elle l'utilise pour laver les enfants, pour les séparer lorsqu'ils se disputent. Elle insiste même pour laver Bashu, qui résiste et s'enfuit. Après une poursuite effrénée, Naï réussit finalement à l'attraper et le traîne jusqu'à la rivière. Cette omniprésence de l'eau dans le film symbolise le lien entre Naï et la nature, en tant que gardienne de la nature et source de vie. La beauté naturelle de Naï, son prénom qui est la forme guilaki de Nahid ou Anahita, sa relation avec la nature, l'eau et les animaux, rappelle l'ancienne divinité perse Anahit ou Anahita, la déesse de l'eau, de la fertilité, de la guerre et de la sagesse.<sup>152</sup> Cette association est renforcée dans la scène de la rivière où Naï essaie de blanchir Bashu conformément aux normes qu'elle connaît en le savonnant et le lavant. Bien qu'elle ne réussisse

---

<sup>152</sup> Anahita était l'une des divinités les plus populaires et les plus vénérées de la religion de la Perse antique. Elle a toujours été l'objet d'une vénération particulière en étant que l'émanation et la fille d'Ahura Mazda, la divinité unique du zoroastrisme.

[Anahita - World History Encyclopedia](#)

pas et que l'objectif de cette action soit évident, le cadrage de la caméra est disposé de manière à indiquer une sorte de renaissance, comme si Naï, la déesse de l'eau et de la fertilité, accouchait de Bashu (figure 27). Cette scène de bain devient une cérémonie de purification et d'acceptation ou une sorte de bain baptismal à deux volets ; comme si cette cérémonie purifiait Bashu des restes visibles du traumatisme qu'il a subi, et nettoyait Naï des suppositions racistes qui l'empêchent d'accepter Bashu tel qu'il est.



*Figure 27 Naï lavant Bashu à la rivière*

Beizaei est un expert de la mythologie iranienne et tire souvent son inspiration des mythes. Ces œuvres artistiques déconstruisent souvent des mythes pour explorer les thèmes de l'identité et la transformation. Les figures féminines dans ses œuvres sont « [...] the new mythical figures who represent the modern Iranian subject, they maintain their roots in the past and, at the same time, signify the emergence of new ideas in society. Bayzai's philosophical insight examines his characters' confrontations with modernity. They are searching for new identities inspired by their backgrounds to fit into the modern era » (Sheibani 99). Dans *Bashu*, Beizaei se sert d'une divinité mythologique associée au zoroastrisme pour retourner certains des mythes les plus profonds. Anahita, en étant que l'émanation d'Ahura Mazda, le dieu suprême zoroastrien dont l'enseignement sur la dualité bien/mal est selon Nietzsche l'origine de la misère humaine et la source de son aliénation (voir chapitre II), est repris dans le personnage de Naï, la

femme qui dépasse les normes de sa communauté et réaffirme son pouvoir en ignorant les restrictions imposées par sa société. Elle devient ainsi un esprit libre, « le surhomme » ou plutôt la surfemme, ou la femme révoltée qui agit au nom de son instinct et sa passion et affirme ainsi son agence féminine.

La réinvention de la mythologie et de l'histoire chez Beizaei ne sert pas à la critique directe de l'oppression et des discours politiques dominants. Pourtant il s'agit d'une critique indirecte via une réinterprétation de l'identité de l'individu iranien qui accorde de l'importance aux droits de la femme, toujours restreinte dans la société patriarcale iranienne. Alors que dans la représentation conventionnelle des femmes dans le cinéma iranien la femme est souvent absente ou réduite à l'objet du regard masculin, le film de Beizaei en mettant une femme indépendante au centre de son film, évoque un sentiment d'ouverture et montre la possibilité de transgression.

En outre, *Bashu*, malgré son réalisme, est porteur d'une dimension émotionnelle qui transcende l'absurde et suscite une sensibilité qui ouvre des espaces de réflexion. À travers la poétique du geste et de la voix, le film exprime une révolte contre l'oppression subie par les femmes dans la société iranienne, mais aussi contre les récits de l'identité iranienne tels qu'ils sont souvent présentés. En effet, l'œuvre cinématographique de Beizaei offre une vision alternative de l'identité iranienne, qui met en avant la résilience des femmes et leur aptitude à faire preuve d'ouverture d'esprit et d'empathie, engendrant ainsi une solidarité sans faille. Cette vision alternative est susceptible de contribuer à surmonter les barrières culturelles et ethniques qui divisent trop souvent la société iranienne, en montrant comment une nouvelle voie est possible, fondée sur le respect des droits de chacun et sur la reconnaissance de la richesse des différences. En effet, ne peut-on pas établir des parallèles entre Naï et les femmes iraniennes

d'aujourd'hui qui se rebellent contre la dictature, conduisant les hommes vers une nouvelle révolution ?

***Où est la maison de mon ami (1987) : Nous rien, nous un regard*** <sup>153</sup>

En comparaison avec Beizaei qui utilise souvent une approche théâtrale et complexe pour recréer des rituels et la mythologie qui touchent le public iranien, le style cinématographique de Abbas Kiarostami est plus universel et minimaliste. Kiarostami est connu pour son style documentaire et sa capacité à capturer les moments les plus simples et les plus poétiques de la vie quotidienne.

Bien que les films de Beizaei soient bien reçus en Iran, Abbas Kiarostami est le cinéaste iranien le plus connu à l'étranger, avec une carrière internationale impressionnante qui a fait de lui l'un des cinéastes les plus influents de notre époque. De fait, le cinéma iranien est globalement reconnu pour la première fois en 1997 quand Abbas Kiarostami gagne la Palme d'Or au festival de Cannes pour son film *Le Goût de la cerise* (1997).

Malgré la tendance du cinéma de la Nouvelle Vague iranienne, les films de Kiarostami ne sont pas ouvertement politiques et c'est probablement ainsi qu'il a pu survivre comme cinéaste dans le pays. Son style de réalisation est elliptique, et les personnages et les situations sont souvent présentés de manière réaliste et naturelle. Ce qui le distingue des autres réalisateurs de la nouvelle vague est son style poétique original qui brise les conventions de la narration cinématographique et stimule l'imagination créative du spectateur.

Kiarostami était l'un des artistes qui sont restés en Iran après la révolution de 1978, quand beaucoup se sont échappés du pays. Il a fait ses études de peinture à la faculté des beaux-

---

<sup>153</sup> Le titre de l'un des recueils de poèmes de Sohrab Sepehri (1928-1980) poète et peintre iranien.

arts à l'université de Téhéran. Dans les années 1960, il a travaillé dans la publicité comme peintre, il a créé des génériques pour des films et a illustré des livres pour enfants. En 1970, Kiarostami a commencé à réaliser des films en développant son propre style inspiré par l'esthétique minimaliste qu'on voit aussi dans sa photographie.

Abbas Kiarostami est souvent associé au mouvement du cinéma "sans intrigue", qui met l'accent sur l'observation de la vie quotidienne plutôt que sur une trame traditionnelle de début, de milieu et de fin. Dans ses films, Kiarostami a exploré des thèmes tels que la nature, les relations humaines, et les expériences de la vie quotidienne. Les films de Kiarostami se concentrent sur des moments isolés de la vie, offrant au spectateur une perspective intime et contemplative sur la vie humaine, une perspective qui met accent sur la poésie du quotidien, sur l'acte de regarder et de sentir. Le thème de l'absurde et des questions existentielles sont aussi assez présents dans son cinéma. Son film le plus célèbre, *Le Goût de la Cerise*, par exemple, est centré sur un homme désespéré, Badi'e, qui roule à travers Téhéran à la recherche de quelqu'un pour l'aider à se suicider. A travers les conversations de Badi'e avec plusieurs personnes rencontrées au hasard émergent des conversations profondes et des réflexions philosophiques sur la vie et la mort.

Cette approche "sans intrigue" a aidé Kiarostami à développer une vision unique et personnelle de la vie et de la réalité. *Où est la maison de mon ami ?* est un autre film captivant réalisé par Abbas Kiarostami en 1987, qui met cette fois un enfant au centre de récit. Alors que ce film ne montre pas un dilemme existentiel comme chez Badi'e, le personnage principal de ce film aussi se trouve piégé dans les va-et-vient, sans jamais pouvoir achever sa mission. Le film est situé dans le village de Koker, un village dans la région de Guilan au nord de l'Iran, et se concentre sur un jeune écolier nommé Ahmed, qui, après avoir prêté son cahier d'exercices à un

camarade de classe, se rend compte qu'il a emporté accidentellement le cahier de son ami, qui vit dans un village voisin. Le jeune garçon est conscient que son ami pourrait être renvoyé de l'école s'il n'a pas son cahier, il décide donc de le lui rendre. Cependant, il ne connaît pas l'adresse exacte de son ami, ni même le nom de son village, et il entreprend donc une longue quête pour trouver la maison de son ami et lui remettre son cahier avant la journée d'école du lendemain.

Bien que la quête du garçon soit simple, elle est remplie d'événements absurdes qui mettent en évidence la complexité de la vie dans la perspective d'un enfant. À la recherche la maison de son ami, il rencontre des adultes qui soit ne l'écoutent pas et l'ignorent ou soit ne comprennent pas son dilemme (il ne peut pas risquer que son copain soit puni par sa faute à lui) et pensent qu'il ment. Les conversations entre l'enfant et l'adulte prennent souvent une allure absurde qui révèlent l'incapacité des adultes à communiquer avec l'enfant. Dans sa quête pour retrouver son ami, tout d'abord il doit convaincre sa mère qui ne prend pas au sérieux l'urgence et la gravité de la situation et ne lui permet pas de sortir de la maison sans finir ses devoirs. La mère, occupée par les tâches ménagères, ignore le fils qui l'appelle trois fois avant de lui répondre :

Ahmad : Maman, j'ai pris le cahier de Mohammad Reza par erreur. Je dois le lui rendre.

Ahmad : Maman !

Ahmad : Maman !

Ahmad : Maman !

Mère : Quoi ?

Ahmad : J'ai pris le cahier de Mohammad Reza par erreur. Je dois le lui rendre.

Mère : quoi ?

Ahmad : J'ai pris le cahier de Mohammad Reza par erreur. Je dois le lui rendre.

Mother : D'abord tu fais tes devoirs, puis tu sors jouer.

Dans ce film Kiarostami met en scène un enfant qui, une fois de plus, est confronté à l'incompréhension des adultes qui l'entourent. Toutefois, cette fois-ci, il ne s'agit pas d'une question de barrières linguistiques, mais plutôt d'un manque d'attention et d'empathie de la part

des adultes à son égard. En effet, le jeune protagoniste doit faire face à l'indifférence et l'incompréhension de son entourage, qui ne connaît pas son univers scolaire et la sévérité et les menaces du maître d'école et donc ne semblent pas saisir l'importance de sa quête.



*Figure 28 La colline avec un sentier en zigzag qu'Ahmad doit parcourir plusieurs fois.*

L'absurde est présenté non seulement dans les conversations de sourds pour ainsi dire, mais aussi par les événements étranges et les coïncidences qui se produisent au cours de l'enquête du garçon. Ahmad réussit enfin à sortir de sa maison et il se dépêche de courir vers Poshteh, le village voisin où son ami habite. Dans un plan large qui donne une vue panoramique, on voit Ahmad monter au sommet de la colline qui sépare les deux villages (figure 28). Il parcourt des sentiers, à travers des arbres et puis un cimetière avant d'arriver au village voisin. A la recherche de l'adresse de son ami, il rencontre une série d'adultes qui se révèlent être incapables de l'aider mais il finit par rencontrer un camarade de classe qui lui donne l'adresse d'un cousin de l'ami qu'il cherche. Une fois arrivé à la maison du cousin, Ahmad est informé que celui-ci vient de partir vers Koker il y a 5 minutes. Le même cadre au plan large montre cette fois Ahmad descendre la colline courant après le cousin. D'une manière sisyphienne, on voit Ahmed parcourir plusieurs fois la même route, faisant des allers-retours incessants sur la colline dans un sentier en zigzag. Cette répétition, apparemment banale, est une métaphore de la

persévérance et de la détermination d'Ahmad mais elle évoque aussi une image absurde, pas trop différente de mythe de Sisyphe qui doit pousser un rocher jusqu'en haut d'une montagne, pour le voir retomber ensuite, avant de devoir recommencer l'effort. Bien qu'Ahmad ait un but précis pour ses aller-retours, on se rend compte très vite que peu importe l'action qui se passe à l'écran, il ne s'agit pas vraiment de trouver la maison de l'ami ; ce n'est pas *l'image-action* qui est le sujet du film mais *l'image-fait*<sup>154</sup>. André Bazin soutient l'idée qu'il est impossible de tout montrer à l'écran, mais que le réalisateur transmet un schéma logique en choisissant ce qu'il sélectionne et ce qu'il laisse de côté. Chaque image-fait est un fragment de réalité, multiple et plein d'ambiguïté, choisi délibérément par le réalisateur : le spectateur ne peut le comprendre qu'en le reliant aux autres faits. Chez Kiarostami, l'image-fait est présentée souvent en forme d'une image-peinture qui reflète la beauté et la simplicité de la vie rurale (figures 29 et 30).



Figure 29 Une image-peinture chez Ahmad



Figure 30 Une image-peinture du village

Dans *Où est la maison de mon ami ?* le monde est montré comme hostile et l'enfant est confronté à de nombreux obstacles et difficultés pour communiquer et se faire comprendre. Il doit faire

<sup>154</sup> Pour André Bazin, la particularité du cinéma néoréaliste italien n'est pas seulement dans son contenu social mais plutôt dans ses techniques formelles pour présenter la réalité. Ce cinéma présente une réalité elliptique et un réel qui est censé être déchiffré. Dans son analyse du film *Paisà* (1946) de Rossellini, il présente le concept de l'« image-fait » : « The unit of cinematic narrative in *Paisà* is not the 'shot,' an abstract view of reality which is being analyzed, but the 'fact.' A fragment of concrete reality in itself multiple and full of ambiguity. » (*André Bazin and Italian Neorealism* 48)

face à des autorités intransigeantes qui demandent une obéissance inconditionnelle. Le grand-père par exemple le voyant courir vers Poshteh, l'arrête et lui ordonne d'aller chercher son paquet de cigarette juste pour lui donner une leçon d'obéissance. Cependant, ce film n'est pas un film sur le pouvoir et l'arbitraire du monde des adultes. C'est un film sur l'amour, sur la beauté de l'amitié et de l'empathie. Le film ne se concentre pas sur les mécanismes du pouvoir ou les intrigues politiques et c'est pour cela qu'à la fin du film, il n'est jamais montré comment Ahmad était puni. A la manière des cinéastes néoréalistes italiens qui sont concernés par la peinture du quotidien dans un style documentaire, Kiarostami suit les aller retours d'Ahmad, peu concerné avec un quelconque progrès de l'action. A travers le va-et-vient d'Ahmad entre Koker et Poshteh, il croise des adultes préoccupés de leur propre affaires de monde adulte. Dans une scène dans les ruelles du village, Ahmad qui prend un homme pour le père de l'ami qu'il cherche, se trouve au milieu d'un groupe d'hommes qui sont en train de faire des négociations sur le prix d'une porte. S'adressant à l'homme qu'il a suivi de Poshteh à Koker, Ahmad demande sans cesse : « êtes-vous monsieur Nematzadeh ? » sans qu'il reçoive une réponse. Il se trouve encore dans une situation où personne ne l'écoute. Dans cette scène, la caméra est peu concernée à montrer les hommes qui sont en train de discuter. Elle adopte plutôt le point de vue d'Ahmad, coupant ainsi la tête des hommes, on les entend sans vraiment les voir. Réduisant ainsi les hommes à un simple bruit de fond, le cadrage de Kiarostami donne l'impression que l'action qui se déroule entre eux n'est pas plus importante que le vieillard silencieux assis à côté (figure 31).



Figure 31 Une image-fait. Ahmad parmi un groupe d'hommes qui l'ignorent

Dans le premier chapitre de son livre *Cinéma 2 : L'Image-Temps* (1985) Gilles Deleuze considère que le néoréalisme italien a marqué une rupture avec les formes cinématographiques précédentes en établissant un nouveau rapport entre la réalité et l'image. Puisant dans le travail d'André Bazin, Deleuze explique que le cinéma néoréaliste italien, aussi bien que la Nouvelle Vague française, produisent des situations *purement optiques* qui sont distinctes des situations sensori-motrices du cinéma réaliste traditionnel : « C'est un cinéma de voyant, non plus d'action »<sup>155</sup>. C'est une raison pour laquelle des cinéastes tels que De Sica et Truffaut soulignent le rôle de l'enfant dans leurs films.<sup>156</sup> C'est parce que « dans le monde adulte, l'enfant est affecté d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend d'autant plus apte à voir et à entendre » (10). Utilisant des situations purement optiques pour décrire la réalité, le cinéaste crée ainsi un espace-temps cinématographique qui n'est pas une simple représentation de la réalité, mais une vision poétique de celle-ci, un « plus de réalité ». Dans ce film, c'est à travers les yeux innocents et sans

<sup>155</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Minuit, 1985, p 28.

<sup>156</sup> Il y a pourtant des différences entre le rôle de l'enfant dans le cinéma de Truffaut et de De Sica. Pour le réalisateur français, l'enfant est un personnage rebelle en conflit avec l'autorité parentale et avec la société en général comme par exemple dans *Les quatre cents coups* (1959). Alors que chez le cinéaste italien, dans *Le voleur de bicyclette* (1948) par exemple, la naïveté de l'enfant est considérée comme une richesse à sauvegarder.

préjugés d'Ahmed que le spectateur est présenté à ce plus de réalité. On est transporté dans un monde simple et authentique et invité à s'immerger dans la beauté de l'instant présent. La plupart des scènes du film se déroulent en plein air, dans les ruelles du village ou dans la nature entre les deux villages que le garçon traverse plusieurs fois. Chaque plan ressemble à une peinture, une image qui semble presque peinte à la main. Par son utilisation de la lumière naturelle, son utilisation de l'espace et ses compositions visuelles uniques, le film nous donne l'impression d'une peinture vivante (figures 29, 30 et 32).



*Figure 32 Une scène figée chez Ahmad*

Dans l'une des premières scènes du film, chez Ahmad, la caméra objective de Kiarostami présente une vue d'ensemble qui fige pour plusieurs secondes (figure 32). La caméra s'attarde à filmer cette peinture vivante invitant ainsi le spectateur à choisir ce qu'il veut voir dans le cadre. Dans ce film, ce ne sont pas les conversations ni les actions qui font avancer l'histoire mais la multiplication des image-peintures. Dans son entretien avec le philosophe Jean-Luc Nancy, Kiarostami affirme sa préoccupation sur l'aspect visuel du film quand il dit :

En ce moment, je me sens davantage photographe que cinéaste. Il m'arrive de penser : comment faire un film où je ne dirais rien ? Cela est devenu évident pour moi après la lecture de votre texte. Si des images peuvent donner une telle force à l'autre pour les interpréter, et tirer un sens que je ne soupçonnais pas, alors il vaut mieux ne rien dire et laisser le spectateur tout imaginer. Quand on raconte une histoire, on ne raconte qu'*une* histoire et chaque spectateur, avec sa propre capacité d'imagination, entend *une* histoire. Mais quand on ne dit rien c'est comme si on disait une multitude de choses. Le pouvoir passe au spectateur. André Gide disait que l'importance est dans le regard, et non dans le sujet. Et Godard dit que ce qui est sur l'écran est déjà mort, c'est le regard du spectateur qui lui insuffle la vie.<sup>157</sup>

On regarde Ahmad regarder et on voit avec lui les banalités, la simplicité et la beauté de la vie rurale. On sent avec lui des sentiments de la peur et de l'anxiété dans les ruelles sombres de Poshteh où les chiens aboient au loin, de l'espoir dans les petites lueurs de lumière qui s'échappent des fenêtres et se projettent sur les murs et de la compassion et de l'amour dans l'image de la toute petite fleur que le vieil homme lui confie.



Figure 33 Le regard direct d'Ahmad

Cette action de regarder, de sentir le monde à travers les yeux d'un enfant n'est pas une action passive ; "Kiarostami mobilise le regard : il l'appelle et il l'anime, il le met en vigilance. Ce cinéma est là, d'abord et fondamentalement, pour ouvrir les yeux." (Nancy 17)

---

<sup>157</sup> Jean-Luc Nancy, *L'Evidence du Film: Abbas Kiarostami*. Yves Gevaert. 2001, p 85.

Tout d'abord, à travers le personnage d'Ahmad, le spectateur est invité à réfléchir sur des questions d'empathie, de responsabilité et de choix, mais d'un autre côté, Kiarostami cherche à impliquer le spectateur dans son processus créatif par un cinéma autoréflexif qui encourage une réflexion active et critique pendant le visionnement. Une caractéristique centrale du cinéma de Kiarostami est l'autoréflexion. Il utilise souvent des éléments méta-cinématographiques dans ses films, comme des références à son propre travail<sup>158</sup> et à l'art du cinéma en général pour mettre en évidence le processus de création cinématographique. Dans ses films, il est fréquent que les personnages soient conscients de leur existence dans un film, qu'ils interagissent avec l'équipe de tournage ou qu'on voie le directeur et qu'on soit conscient de la présence de la caméra. Ces éléments autoréflexifs servent souvent à souligner la nature subjective de la réalité et mettent en question les attentes du public en matière de narration et de mise en scène, créant une expérience de visionnement unique et engageante.

*Où est la maison de mon ami ?* commence avec un plan fixe sur une vieille porte, derrière laquelle on entend le brouhaha des enfants. La caméra s'attarde sur cette image pendant plus d'une minute, sans nous révéler ce qui se passe derrière la porte (figure 34). Ce choix cinématographique entraîne les spectateurs dès le début du film à ralentir leur rythme, à s'attarder sur les détails et à se concentrer sur l'exercice de regarder sans se préoccuper de l'action. Cette longue pause sur la porte fermée est également un indice de l'autoréflexion du film, comme si la caméra nous indiquait dès le départ que, en passant cette porte, nous entrerons dans un monde de fiction.

---

<sup>158</sup> Le film *Où Est la Maison de Mon Ami* est en fait suivi de deux autres films: *Et la Vie Continue* en 1991 et *A Travers des Oliviers* 1994 qui sont désigné comme la Trilogie de Koker par les critiques. Le deuxième film concerne le voyage du réalisateur de retour sur le lieu de tournage du premier film, à la recherche du personnage principal, et le troisième film parle de la réalisation du deuxième film.

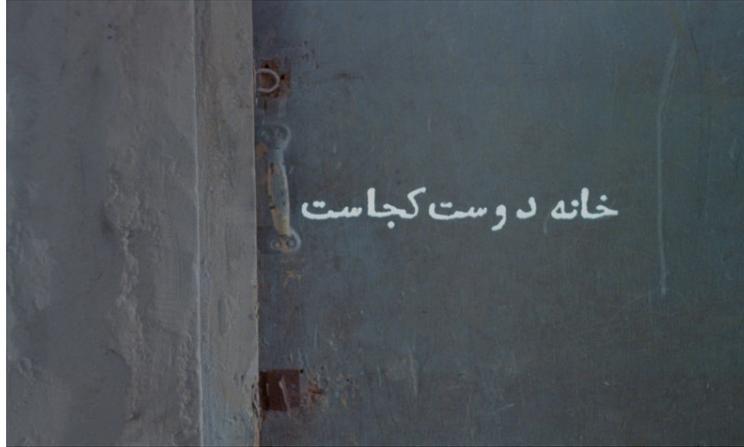


Figure 34 la porte du générique d'ouverture

Dans *Où est la maison de mon ami ?* la caméra ne cherche pas à dissimuler sa présence et se manifeste à plusieurs reprises tout au long du film. On peut ainsi voir Ahmad regarder directement la caméra à plusieurs reprises (figure 33). Bien que ce procédé soit courant dans le cinéma néoréaliste et lorsqu'on travaille avec des acteurs non-professionnels, en particulier avec des enfants, le regard d'Ahmad qui fixe la caméra à travers une porte nous signale que dans toute sa fonctionnalité, le film est aussi réel que notre propre réalité. Par ces processus autoréflexifs, la caméra de Kiarostami « makes the audience look again at reality, fiction, and media as an offshoot of the fusion of fact and fiction by revealing the relations between the signifier or the produced meaning in and the signified which is the means of production.”<sup>159</sup> Chez Kiarostami, la frontière entre la fiction et la réalité est souvent floue, et le réalisateur utilise cette ambivalence pour immerger le spectateur dans l'histoire. Cependant, alors que le spectateur est complètement plongé dans la fiction, Kiarostami utilise souvent la caméra pour lui rappeler la qualité fictionnelle du film, créant ainsi un effet de distanciation qui permet au spectateur de réfléchir aux enjeux du film avec une certaine distance critique. Mais ce qui est plus important que la

---

<sup>159</sup> Khatereh Sheibani, “Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry”. *Iranian Studies*, Dec., 2006, Vol. 39, No. 4 (Dec., 2006), p 537.

distinction entre fiction et réalité dans les films de Kiarostami, c'est l'acte de regarder<sup>160</sup>, de se laisser emporter par le regard de la caméra et de se confier à elle. « Dans la boîte-regard du cinéma, le regard ne fait plus d'abord face à une présentation ni à un spectacle, mais avant tout (et sans pour autant supprimer le spectacle) il s'emboîte dans un regard : le regard du réalisateur. [...] Il ne s'agit pas de passivité, encore moins de captivité, il s'agit de s'accorder à un regard afin de regarder à notre tour: Notre regard n'est pas captif, et s'il est captif, c'est parce qu'il est requis, mobilisé. Cela ne va pas sans certaine pression qui fait obligation : la capture d'image est clairement un ethos, une disposition et un conduit à l'égard du monde" (*Évidence* 17). Le regard de Kiarostami permet au spectateur d'explorer des thèmes complexes et de s'immerger dans les histoires avec une profondeur et une authenticité particulière, un exercice qui encourage le spectateur à adopter un nouveau regard sur le monde et la nature.

Pour mieux comprendre le cinéma de Kiarostami, il faut ajouter qu'alors que la nouvelle vague française et le Néoréalisme italien ont exercé une grande influence sur le cinéma de l'Iran, celui-ci doit beaucoup à l'héritage riche de la poésie persane. La poésie a toujours eu une place importante dans la culture iranienne. Étant considérée comme une des plus grandes formes d'art et faisant partie intégrante de la vie quotidienne des Iraniens, la poésie est considérée comme un élément clé de l'identité culturelle iranienne. Dabashi élabore ce lien en disant :

---

<sup>160</sup> Karl Schoonover, dans son livre *Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, explique l'idée de la mobilisation du regard dans le cinéma néoréaliste italien à travers les corps souffrants. En représentant un corps souffrant, le cinéma néoréaliste pousse le spectateur à exercer un jugement éthique. Regarder des films n'est pas un acte passif de consommation mais éthiquement actif et engagé. En ce sens, le cinéma néoréaliste utilise un corps en danger pour créer un spectateur humaniste. Schoonover utilise le terme d'humanisme brutal pour décrire cette juxtaposition de souffrance spectaculaire et d'humanitarisme. Karl Schoonover, *Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*. U of Minnesota Press, 2012.

Alors que le film est tourné pendant les années de la guerre en Iran, la mobilisation du regard chez Kiarostami ne s'établit pas par le biais de la souffrance. Alors qu'un degré de l'anxiété du petit protagoniste du film est transmis au spectateur, son approche par rapport au portrait des corps souffrants est exactement le contraire des néoréalistes italiens. Le film de Kiarostami se préoccupe au contraire de l'enseignement d'un nouveau regard sur la beauté de la vie et la nature.

Kiarostami was born in the glorious age of modernist Persian Poetry and grew up to wed that poetry to the best in Iranian cinema. The cinematic career of this Iranian filmmaker is the history of one festive celebration of artistic modernity giving ebullience and energy to another, the chronicle of the Persian poetic imagination giving rise to a visual attendance on reality. (*Close-up* 33)

Kiarostami est plutôt connu pour son cinéma et sa photographie, mais il est aussi poète de plusieurs recueils de poèmes et a été fortement influencé par la poésie persane en particulier par les œuvres des poètes classiques tels que Hafez et Rumi et des poètes contemporains comme Sohrab Sepehri (1928-1980) et Forough Farrokhzad (1935-1967). Les poèmes de ces auteurs ont inspiré les thèmes et les motifs récurrents dans les films de Kiarostami, tels que la quête de sens, la réflexion sur la vie et la mort, et la beauté de la nature. Dans l'article « Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry », Khaterah Sheibani analyse la relation entre le cinéma de Kiarostami et la poésie persane expliquant que l'essor du cinéma des années 1960 en Iran coïncide avec une nouvelle ère dans la poésie iranienne. Le père de la poésie moderne iranienne, Nima Youshij (1897-1959), bouleverse la poésie persane en introduisant la poésie nouvelle (She'r-e No), un mouvement poétique qui marque un changement radical par rapport aux styles poétiques traditionnels en Iran et introduit une poésie sans mètre et rime. « His revolutionary ideas for changing poetry applied to both form and subject matter. Nima freed poetic form and brought innovative concepts into poetry to reconcile it with the realities of Iranian society » (*Kiarostami and the Aesthetics* 510). Les poètes comme Sepehri et Farrokhzad s'inspirent de la poésie de Nima pour la reconstruire davantage et la rendre plus personnelle. « Forough Farrokhzad emerged as the most eloquent voice of her generation, speaking not only of suppressed femininity but a whole spectrum of forbidden thoughts. » (Dabashi 43) Sepehri, peintre et poète, aborde souvent des thèmes de la nature, l'amitié et le sens de la vie utilisant un langage tendre et simple. La nature, surtout les arbres, occupent une place centrale dans la

peinture et la poésie de Sepehri. Il considère la simplicité et l'harmonie de la nature comme un moyen d'explorer des thèmes existentiels et comme guide des gens perdus dans la vie urbaine. Ce qui distingue Sepehri de ses contemporains est l'absence de l'engagement socio-politique : « Sohrabi Sepehri cut through the thick politicization of his age to grasp a primal moment of wonder in the world. » (Dabashi 43) Ses poèmes sont marqués par des contemplations introspectives qui nous invitent à regarder le vivant d'un nouveau regard :

Je ne sais pas pourquoi on dit:  
le cheval est noble, la colombe est belle  
et pourquoi personne ne garde un vautour dans une cage  
Pourquoi le trèfle est inférieur à la tulipe rouge ?  
Il faut laver les yeux, voir d'une autre manière  
Il faut laver les mots

Les poèmes de Sepehri indiquent la nécessité de réévaluer les idées et hiérarchies préconçues et de contempler et d'établir une connexion plus étroite avec la nature. Pour Sohrab Sepehri la nature est un lieu de refuge et de contemplation. Les arbres, l'eau et les fleurs ont non seulement une présence physique constante dans ses peintures, mais ils prennent également une essence et une âme dans sa poésie. En effet, pour Sepehri, ces éléments naturels ne sont pas seulement des objets de beauté, mais aussi des symboles de la vie, de la renaissance et de la transcendance. Dans ses poèmes, Sepehri attribue des caractéristiques humaines et émotionnelles à la nature, donnant aux êtres vivants une vie intérieure riche et complexe.

Dans ses poèmes, Sohrab Sepehri crée des associations de mots peu orthodoxes, d'images conceptuellement évasives et d'expressions sémantiquement non-logiques, afin de créer une crise de sens dans le langage. Par cet exercice, le lecteur est poussé à chercher au-delà de la familiarité du langage ordinaire pour conceptualiser les abstractions selon sa propre connaissance personnelle. Le poème « l'adresse » est un bon exemple du style de Sepehri :

C'était l'aube lorsque le cavalier lui demanda : « où est la maison de l'ami ? »

Le ciel fit une pause.  
 le passant confia  
 le rameau de lumière qu'il tenait aux lèvres  
 à l'obscurité du sable.  
 Il pointa un peuplier et lui dit :  
 « un peu avant l'arbre,  
 il est une venelle plus verte que le rêve de Dieu,  
 où l'amour est aussi bleu que les plumes de la sincérité.  
 Tu vas au bout de la ruelle derrière la puberté,  
 puis tu tournes vers la fleur de la solitude.  
 À deux pas de la fleur,  
 tu t'arrêtes au pied de la fontaine éternelle des mythes de la terre.  
 Tu es envahi par une peur transparente.  
 Tu entends un froissement  
 dans l'intimité fluide de l'espace.  
 Tu vois un enfant perché sur un grand pin  
 pour attraper un poussin dans le nid de la lumière.  
 Tu lui demandes : « où est la maison de l'ami ? » <sup>161</sup>

Dans ce poème, le l'arbre du peuplier est le premier indice pour trouver la maison de l'ami. Les arbres pour ce poète-peintre qui est influencé par les enseignements mystiques orientaux et asiatiques sont d'un haut symbolisme. « Chez Sepehri, l'arbre est un être très cher, sacré,[...] la valeur de l'arbre dépasse celle de la culture et de la religion. »<sup>162</sup> c'est pour cela qu'ils occupent une place centrale dans ses poèmes aussi bien que dans ses peintures (figure 35). Il y a beaucoup de similarité dans la philosophie artistique de Kiarostami et Sepehri. Les images cinématographiques de Kiarostami qui sont des peintures vivantes ressemblent beaucoup aux peintures de Sepehri (figures 35 et 36).

---

<sup>161</sup> Sepehri, Sohrab. *Sohrab Sepehri Où Est La Maison de L'ami ? Poèmes : 1951-1977*, Traduit du persan par Jalâl Alavini. Préface de Pouran Farrokhzad, Lettres Persanes, 2015.

<sup>162</sup> Shaghâyegh Ahangar, « L'arbre dans les poèmes et les peintures de Sohrâb Sepehri ». Revue de Tehran, 2016. <http://www.teheran.ir/spip.php?article2300#gsc.tab=0>



Figure 35 Une peinture par Sohrab Sepehri



Figure 36 Ahmad parmi les arbres

En plus, on peut voir l'influence de Sepehri sur Kiarostami dans la série des photographes « Trees in Snow » qui capture les éléments les plus simples de la nature tels que les arbres dénudés, leurs ombres squelettiques et la neige. Les photographies sont présentées ensemble pour créer une énergie curieuse en jouant avec l'échelle, la perspective et l'abstraction. Cette influence est aussi notable dans le film *Où est la maison de mon ami ?* qui est en fait un hommage à ce peintre-poète iranien et une traduction visuelle de ce poème. « L'ami » de ce poème est souvent étudié comme une allégorie de la vérité ou Dieu et la répétition de la question initiale dans le vers final, indique que la quête ne sera jamais achevée. Kiarostami reprend le contenu et la forme de ce poème dans son film par son cadrage particulier, les répétitions et les autoréférences, et par une abstraction de sa narration en utilisant des images, des sons et des couleurs pour créer une expérience sensorielle et émotionnelle chez le spectateur et s'éloigner d'une intrigue linéaire. Ce cinéaste iranien a souvent exprimé l'importance de l'innovation pour attirer le spectateur mais c'est finalement dans la répétition qu'il trouve la paix : « Look we do have malaise in art- when I say malaise I don't intend to negate it- because that is all a different concept. That art expresses an internal protest. Naturally it breaks all the rules, all the rules of creation, and in doing so, it must follow a purpose. But unquestionably, in repetition and

symmetry you reach serenity which fits well with nature. »<sup>163</sup> La scène du sentier zigzagant de la colline est répétée à plusieurs reprises dans le film, dans le même cadre exact et en profondeur de champ. Cette répétition est une invitation à contempler la nature, l'existence solitaire de l'arbre au sommet de la colline, le chemin en zigzag et la quête passionnée du jeune protagoniste. L'objectif est de montrer que, même si nous ne pouvons pas atteindre la vérité, c'est la passion qui compte dans l'ascension de la colline. Que *tant que l'arbre existe*<sup>164</sup>, il faut exister avec passion, pour goûter une autre fois *le goût de la cerise*.

## Conclusion

Au cours de cette étude, j'ai exploré la notion de l'absurde engagé dans trois œuvres cinématographiques de la Nouvelle Vague iranienne. Bien que partageant des traits avec le Théâtre de l'Absurde, ce cinéma se distingue par sa propre sensibilité et sa vision esthétique unique. En remettant en question les savoir-faire d'adultes et en mettant de côté la rationalité pour explorer le monde à travers les yeux d'enfants, ce cinéma offre une perspective originale sur l'absurdité de la vie.

A la différence d'une œuvre écrite, le cinéma ne donne pas une description de la réalité ; l'image cinématographique annonce et suggère sa présence. En d'autres termes, attentives aux nuances de la vie, les images ne sont pas seulement là pour représenter, mais pour inviter les spectateurs à découvrir leur présence. Les films de la Nouvelle Vague iranienne se caractérisent ainsi par une approche poétique de la réalité, dans la mesure où les cinéastes cherchent à

---

<sup>163</sup> Entretien avec Abbas Kiarostami dans Khatereh Khodaei, *Kiarostami's Visual Style and the Influence of Iranian Painting*. Diss., Concordia University, Canada, June 2011. 77

<sup>164</sup> Ma traduction d'un vers de Sohrab Sepehri de son poème *Le moment délicat du sable*.

dépasser la simple représentation des événements pour explorer des thèmes plus profonds, souvent symboliques et poétiques.

Ce qui distingue le cinéma iranien de son théâtre, est aussi le souci d'une esthétique visuelle, d'une beauté lyrique. Ce cinéma allie ainsi la sensibilité et la profondeur à une esthétique visuelle originale et créative. Avec des images suggestives, une attention particulière aux détails et aux nuances, ainsi que des thèmes profonds et symboliques, le cinéma semble s'ouvrir à une vision poétique de la vie qui invite à sentir et à voir la beauté de la vie.

Ce cinéma iranien suggère également une vision spirituelle de la vie, mais qui se détache des idéologies islamiques. Chaque cinéaste localise l'expérience de l'absurde à sa manière, mais tous prônent l'harmonie avec la nature. En adoptant un regard frais, comme celui d'un enfant, sur le monde, ces films encouragent à apprendre à coexister dans un esprit d'amour maternel et d'innocence enfantine, avec la sensibilité d'un poète. Le cinéma de la Nouvelle Vague iranienne nous prête ainsi une sensibilité unique envers la nature et la coexistence. En s'inspirant de la poésie persane, ces films nous invitent à une symbiose du vivant, à apprécier tout ce qui nous entoure ici et maintenant sur cette terre. Ils nous offrent une poétique du quotidien qui nous invite à apprécier chaque moment de notre vie avec une sensibilité lyrique, nous invitant à trouver la beauté dans les petites choses de la vie, à apprécier la magie des moments ordinaires.

## CONCLUSION

L'absurde est-il traduisible ? Ma thèse propose une enquête comparative sur l'absurde comme un concept complexe et nuancé qui peut être interprété de différentes manières en fonction des perspectives philosophiques, littéraires et selon l'époque et le contexte géopolitique : la France des années 1940 et de l'après-guerre ; l'Iran pré-révolutionnaire des années 1960-1978 et post-révolutionnaire des années 1979-1987. En 1942, Camus affirme que l'absurde est un sentiment qui « au détour de n'importe quelle rue peut frapper à la face de n'importe quel homme » (*Sisyphé* 18). L'absurde est une prise de conscience ; c'est la confrontation entre la quête de sens de l'homme et l'absence intrinsèque de sens dans l'univers. C'est ce sentiment que Camus présente chez Caligula<sup>165</sup> qui, hanté par la mort de sa sœur et amante, se rend compte que la vie est éphémère et absurde, car la mort finit toujours par arriver. Caligula cherche alors à trouver un sens dans cette existence absurde, mais se rend compte que cette quête est vaine et impossible. C'est cette prise de conscience qui le pousse à remettre en question les normes et les croyances de la société romaine. Il rejette également l'idée d'une moralité absolue ou d'un ordre naturel dans l'univers et remet en question les valeurs morales traditionnelles et affirme que tout est permis, car rien n'a de sens. Caligula cherche à affirmer sa liberté individuelle totale dans un univers dépourvu de sens. Il rejette les contraintes et les limites de la société, cherchant à vivre sa vie selon ses propres règles.

Il peut sembler curieux qu'un philosophe engagé comme Camus parle de l'absurde, et plus curieux et paradoxal quand on voit comment ce sentiment de l'absurde évoque la nécessité du changement et amène à une révolte. Pour Camus, l'absurde n'est pas une conclusion mais un

---

<sup>165</sup> *Caligula* de Camus est commencé en 1938, et publié en 1944.

point de départ ; ce n'est pas le sentiment qui l'intéresse mais le résultat de cette prise de conscience : « Est-ce que son absurdité exige qu'on lui échappe, par l'espoir ou le suicide, voilà ce qu'il faut mettre à jour » (*Sisyphé* 21). Pour Camus, l'absurde est le constat de l'absence de sens ; il est l'acceptation du désir de compréhension mais sans espérer une réponse de la part du monde. L'absurde c'est une lutte quotidienne qui suppose l'absence totale de l'espoir. Se suicider est juger que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. « Vivre, c'est faire vivre l'absurde, le faire vivre, c'est avant tout le regarder. Au contraire d'Eurydice, l'absurde ne meurt que lorsqu'on s'en détourne. L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte. Elle est un affrontement perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité » (*Sisyphé* 77).

L'absurde ainsi défini par Camus est un sentiment individuel, c'est un rapport personnel entre l'homme et son entourage. Traiter de l'absurde, c'est avant tout un engagement humain : pourquoi vivre dans ce constat de l'absence de sens ? C'est la question du départ. Mais c'est la deuxième question, l'effet de cette cause qui préoccupe Camus : Comment *vivre* dans l'absurde ? De l'absurde, Camus tire trois leçons : la passion de vivre, la liberté d'action, et la révolte. Si les deux premières conséquences sont plutôt individuelles, la troisième conséquence qu'il tire de l'absurde, la révolte, est une expérience collective : « Dans l'expérience absurde, la souffrance est individuelle. À partir du mouvement de révolte, elle a conscience d'être collective, elle est l'aventure de tous...je me révolte, donc nous sommes » (*L'Homme révolté* 431). C'est là que l'absurde, d'un engagement humain, mène à la révolte, un engagement sociopolitique. L'esclave, par exemple, s'il se révolte, en défendant son droit personnel de la liberté, agit aussi au nom d'une valeur qui est lui est commune avec tous les hommes. « Toute valeur n'entraîne pas la révolte, mais tout mouvement de révolte invoque tacitement une valeur » (*L'Homme révolté* 424).

Alors que Camus fonde sa pensée sur l'absurde, il demeure toujours engagé sur le plan socio-politique. Pour ce philosophe marqué par son rapport avec l'Algérie où il est né et a grandi, il est essentiel de s'opposer à l'oppression et à l'injustice mais il refuse de justifier la violence comme moyen de réponse à l'absurdité de la vie. Il met en avant la révolte comme une réponse éthique à l'absurdité de la vie.

Le Théâtre de l'Absurde est souvent considéré comme étant apolitique ou détaché de tout engagement idéologique et se distingue ainsi de la philosophie de la révolte de Camus. Le Théâtre de l'Absurde semble refuser tout engagement socio-politique pour se concentrer uniquement sur une représentation de l'absurdité de la condition humaine qui est reflétée à travers la remise en question des conventions théâtrales et la destruction du langage. Les dramaturges tels que Ionesco ou Beckett, sont partis moins d'une réflexion philosophique que d'une expérience vécue. Parlant de Camus et de Sartre, Ionesco explique que « J'ai l'impression que ces écrivains qui sont honorables, importants, discutaient de l'absurde, de la mort, mais qu'ils ne vivaient pas ces thèmes, qu'ils ne le sentaient pas en eux d'une manière presque irrationnelle et viscérale, que cela n'était pas inscrit profondément dans leur langage » (*Entretiens avec Eugène Ionesco* 143). Mon étude des pièces de Ionesco et de Beckett clarifie que le Théâtre de l'Absurde va au-delà des limites d'une école littéraire spécifique et revendique la responsabilité de rejeter tout système restrictif, y compris le langage lui-même. Une des caractéristiques marquantes du Théâtre de l'Absurde est en effet la déconstruction du langage, qui est souvent utilisée de manière arbitraire, décontextualisée, voire dénuée de sens et se distingue dans ce sens des pièces dites absurdes de Camus, comme *Caligula* et *Les Justes*, qui sont marquées par l'éloquence et la rhétorique. Cette remise en question du langage dans le Théâtre de l'Absurde s'étend également à d'autres aspects de la convention théâtrale, remettant en

cause les règles de la narration linéaire, du développement de l'intrigue et de la psychologie des personnages. Les pièces de l'Absurde peuvent ainsi défier les attentes du public en proposant des situations incohérentes, des personnages déconcertants et des intrigues déroutantes qui suscitent du coup un *engagement* de la part du spectateur.

Ma thèse met en avant le concept d'un « absurde engagé. » Mais pour définir l'engagement dans le Théâtre de l'Absurde, il nous faut d'abord comprendre les différentes formes de l'absurde. Ionesco définit ainsi les différentes implications de l'absurde :

Je me rends compte que j'emploie le mot *absurde* pour exprimer des notions souvent très différentes. Il y a plusieurs sortes de choses ou de faits 'absurdes'. Parfois, j'appelle absurde ce que je ne comprends pas, parce que c'est moi qui ne peux comprendre ou parce que c'est la chose qui est essentiellement incompréhensible, [...] j'appelle aussi absurde ma situation face au mystère [...] j'appelle aussi absurde l'homme qui erre sans but, l'oubli du bit, l'homme coupé de ses racines essentielles [...] Tout cela est l'expérience de l'absurde métaphysique, de l'énigme absolue ; puis, il y a l'absurde qui est la déraison, la contradiction, l'expression de mon désaccord avec le monde, de mon profond désaccord avec moi-même, du désaccord entre le monde et lui-même ; l'absurde, c'est encore simplement l'illogique, la déraison. (*Entretiens avec Eugene Ionesco* 148-149).

Dans le Théâtre de l'Absurde, l'absurde métaphysique des personnages se reflète dans un absurde physique.<sup>166</sup> D'un sentiment personnel et d'une notion abstraite, on arrive à une absurdité concrète, à des situations comiques, grotesques ou paradoxales qui remettent en question notre sens commun et défient notre compréhension du monde matériel et physique. L'expérience d'une absurdité physique est la conséquence de l'absurde métaphysique mais aussi le reflet de la liberté d'action et de la révolte du dramaturge contre tout système, toute convention et toute idéologie. L'absurde ainsi compris, peut devenir une critique implicite des systèmes sociaux, politiques ou religieux qui

---

<sup>166</sup> Par *l'absurde métaphysique*, je voudrais reprendre l'idée d'un paradis perdu, de l'absence de dieu, l'idée que l'existence humaine en elle-même est dépourvue de sens ou de but ultime. Par *l'absurde physique*, je veux dire des situations ou des événements concrets qui semblent dépourvus de logique ou de raison, défiant ainsi notre compréhension rationnelle du monde.

prétendent à tort offrir un sens ou une finalité absolue à la vie humaine, limitant la liberté de l'homme, et l'encadrant dans la conformité.

Mon analyse comparative des pièces de Théâtre de l'Absurde en France et en Iran met en évidence que la notion d'absurde peut revêtir des significations différentes sous différents régimes politiques. Sous une démocratie, l'absurde est souvent perçu comme un sentiment individuel qui peut conduire à des changements collectifs. Les citoyens d'une société démocratique, qui jouissent déjà, dans une certaine mesure, de la liberté d'action, peuvent cependant être confrontés à l'absurde métaphysique, réalisant ainsi qu'ils sont incapables de comprendre le monde. Par conséquent, ils prennent conscience d'une liberté totale qui peut ébranler les certitudes et les croyances collectives, remettant en question la légitimité et la validité de l'ordre social existant. L'exercice même du Théâtre de l'Absurde est la manifestation de la liberté démocratique. Dans une société despotique, en revanche, le Théâtre de l'Absurde signale plutôt les contraintes qui y existent. L'absurde y est le reflet des limitations imposées sur les artistes et la condition collective du peuple sous un régime despotique.

Dans un pays comme l'Iran, où la critique directe est interdite et réprimée, les artistes doivent trouver des moyens détournés pour exprimer leurs idées ou leurs critiques. Le Théâtre de l'Absurde s'avère ainsi particulièrement adapté pour mettre en lumière l'absurdité de l'existence de l'homme et la femme iranien.e.s. D'une part, le langage peut être détruit ou déformé pour contourner la censure et éviter les représailles. D'autre part, les situations absurdes et les personnages décalés peuvent être utilisés pour illustrer les défis et les contradictions auxquels sont confrontés les individus dans un contexte sociopolitique répressif. Le Théâtre de l'Absurde devient ainsi un art socio-politiquement *engagé* qui peut permettre aux artistes iraniens de transmettre leurs idées et leurs critiques de manière subversive et symbolique, en évitant les

limitations imposées par la censure. Les dramaturges peuvent utiliser l'absurdité pour dépeindre les contraintes de la société iranienne, les contradictions de la condition humaine et les défis de la vie quotidienne dans un contexte de répression politique.

J'ai mis en avant que chez Gholam Hossein Saedi, le dramaturge iranien, l'absurde c'est la condition de l'homme qui n'interroge jamais sa condition. Dans ce contexte, l'absurde est le reflet de l'inconscience et l'ignorance communes des hommes. Mes analyses comparatives, en juxtaposant des pièces de Saedi et des pièces de Ionesco, démontrent que l'absurdité métaphysique est moins centrale chez l'auteur iranien, car la tradition et la croyance islamique sont fortement présentes dans la vie quotidienne en Iran. L'absurdité abordée ici se concentre plutôt sur les contradictions, la déraison et les paradoxes qui caractérisent la vie iranienne dans ses premières rencontres avec la modernité.

Dans les critiques sur la modernité, on oublie souvent "the long-standing existence of a murkier, spiritually troublesome stream in modern discourse the voicing of a profound and emotional experience of cultural emptiness" (Mirsepassi 130). Dans le contexte des années pré-révolutionnaires en Iran, la notion de modernité était souvent associée à l'influence du colonialisme occidental qui portait en elle des valeurs étrangères, contraires à la culture et aux traditions locales, et était considérée comme une menace pour l'identité iranienne. L'absurde dans cette condition reflète la perte de l'identité nationale des Iraniens. L'exploration de l'absurdité met en lumière les défis complexes auxquels la société était confrontée dans sa quête de modernité. Elle met également en évidence les luttes entre les forces traditionnelles et modernes qui ont façonné l'histoire et la culture de l'Iran, ainsi que les dilemmes auxquels sont confrontés les artistes et les intellectuels lorsqu'ils cherchent à exprimer leurs idées dans un environnement sociopolitique complexe. Le Théâtre de l'Absurde dans ce sens devient ainsi la

toile de fond de l'engagement socio-politique pour explorer des tensions associées à la modernité, à la tradition et à la quête d'identité nationale iranienne.

En Iran avant la Révolution islamique, la modernisation a été mise en œuvre sans que la société accepte pleinement la modernité. Dans les mots de Mirsepassi, « In the absence of a 'local' cultural representation of modernity in the non-western world, the experience of modernization is almost always a violent imposition » (*Intellectual Discourse* 187). Face à cette imposition, un « discours de l'authenticité » a commencé dès le début du 20ème siècle en Iran. L'aliénation sociale et psychologique vécue par les Iraniens en réaction à la modernisation, cette lacune d'une représentation locale de la modernité, et les soucis d'une expérience authentique de la modernité ont conduit la société iranienne à la formation d'un nouveau type d'idéologie basée sur sa propre tradition islamique pour donner un sens nouveau et familier à l'identité iranienne. Cette idéologie, qui s'est concrétisée sous la forme de la Révolution islamique de 1979, s'est appuyée sur la tradition islamique, sur le spirituel et l'authentique, comme source de valeurs et de références culturelles pour répondre aux défis de la modernisation tout en préservant l'identité et la culture iranienne.

Du point de vue historique, les années qui ont suivi la guerre de huit ans en Iran, qui a eu lieu entre 1980 et 1988, pourraient être considérées comme un contexte propice à un sentiment d'absurde métaphysique, similaire aux années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale en France. Pendant la guerre, les Iraniens ont été confrontés à la mort, à la destruction et à la violence, ce qui a engendré un sentiment d'absurdité et de désespoir face à la nature chaotique de la réalité. Cependant, dans le cinéma de la Nouvelle Vague de cette période en Iran, on observe une tendance à célébrer la vie plutôt que de se focaliser sur les horreurs de la guerre. Plutôt que de se complaire dans le désespoir et l'absurdité, ces films ont cherché à montrer la valeur de la

vie et la capacité de l'homme à trouver la beauté dans des circonstances absurdes. Mon dernier chapitre nuance et enrichit la réflexion sur l'absurde en intégrant un art cinématographique rarement étudié sous cet angle.

Le cinéma de la Nouvelle Vague iranienne partage des traits avec le Théâtre de l'Absurde, notamment dans son utilisation du silence, du vide, de l'ambiguïté et dans son exploration des limites du langage et de la communication. Cependant, ce qui distingue ce cinéma dans sa représentation de l'absurdité de la vie, c'est une sensibilité et une vision esthétique qui lui sont propres. Rappelons que l'absurde, bien que considéré comme un sentiment, est fondamentalement lié à la rationalité de l'homme moderne. C'est en cherchant à comprendre le monde par le biais de la rationalité que l'homme se confronte à l'absurdité. Je démontre que le cinéma de la Nouvelle Vague iranienne offre une perspective unique sur l'absurdité en remettant en question les savoir-faire d'adultes et en mettant de côté la rationalité pour explorer le monde à travers la sensibilité et l'émerveillement des yeux d'enfants. Je suggère que ce cinéma met en avant une vision spirituelle de la vie, mais cette spiritualité se démarque totalement des idéologies islamiques. Ce cinéma devient ainsi une critique implicite de la dictature théocratique, laquelle s'appuie sur une volonté collective et une identité uniforme, opprimant toute forme de beauté et d'individualité. C'est à cette fin que dans le cinéma de Mehrjui, la métamorphose en vache est ré-imaginée comme la forme d'union mystique la plus belle. Chez Beizaei la métamorphose d'une déité mythologique iranienne dans Naï, l'harmonie avec la nature, la beauté et la volonté féminine sont présentés pour célébrer des identités libres hors d'un cadre linguistique, religieux et ethnique, encourageant ainsi l'exercice de l'authenticité identitaire de la femme moderne iranienne, une identité qui est hybride et en constante évolution. Chez Kiarostami la métamorphose de la poésie moderne iranienne en images, célèbre la beauté

du quotidien et de la nature comme le lieu de contemplation et d'une perception directe et sensorielle de la réalité. Ces films encouragent à agir par instinct maternel, selon l'innocence enfantine, avec la sensibilité de poète, et mettent ainsi en avant des valeurs émotionnelles et intuitives. En adoptant un regard d'enfant sur le monde, le cinéma de la Nouvelle Vague iranienne cherche à ouvrir de nouvelles perspectives sur la nature de l'existence humaine en offrant une critique subtile de la rationalité moderne. Chaque cinéaste localise l'expérience de l'absurde de sa propre manière, mais ils prônent tous l'harmonie avec la nature plutôt que la domination sur celle-ci.

En 1942, date de parution de *Sisyphes*, comme en 2023, le dilemme existentiel de l'homme moderne réside dans le fait que « Comprendre le monde pour un homme, c'est le réduire à l'humain, le marquer de son sceau » (*Sisyphes* 23). Ce que nous enseigne en définitive le cinéma de Mehrjui, Beizaei et Kiarostami est de transcender la rationalité et de se connecter au monde et à la nature à un niveau plus profond et intuitif de compréhension, plutôt que de se limiter à une approche purement intellectuelle et rationnelle. Ce cinéma nous invite à reconnaître les mystères et les paradoxes de l'existence, et à les aborder avec une attitude d'ouverture, d'émerveillement et d'acceptation, plutôt que de chercher à tout expliquer et à tout rationaliser, mettant l'accent sur la beauté du « هیتچ » (heetch), de l'inconnu et de l'inexplicable.

## BIBLIOGRAPHIE

Abrahamian, Ervand. "The Causes of the Constitutional Revolution in Iran". *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10, No. 3, Cambridge University Press Aug., 1979, pp. 381-414

Afridi, Ali. "Waiting for Godot: Adieu to Language". *NUB Journal of Social Science and Humanities* Vol.1 Issue 1 July 19-June 20.

Alavi, Farideh, et Mozaffari, Neda. « Les Matraqueurs du Varazil de Gholam Hossein Saedi et le 'théâtre de l'absurde' ». *Recherches en Langue et Littérature Françaises* Revue de la Faculté des Lettres, Année 10, N 18.

Arnold, James. "Camus' Dionysian Hero: 'Caligula' in 1938", *South Atlantic Bulletin*, Vol. 38, No. 4, Nov. 1973.

Austin, John L. *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1962.

Azhand, Yaqub. *Adabiyat-e Modern-e Iran Dar Faşeleh-e Do Enqelab (La Littérature moderne de l'Iran entre deux révolutions)*. Tehran, Mowla, 2018.

Bazin, André, and Bert Cardullo. *André Bazin and Italian Neorealism*. Continuum, 2011.

Beckett, Samuel, En attendant Godot, dans Théâtre I, Les éditions de Minuit, Paris, 1971

Beizaei, Bahram. *Namayesh Dar Iran (Théâtre en Iran)*. Kavian, 1965.

---. 'The Other Side of the Story', in *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Filmmakers from the Middle East and Central Asia*, edited by Gönül Dönmez-Colin. Bristol: Intellect Books, 2006.

Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York, Penguin, 1988.

Berthold-Bond, Daniel. "Hegel, Nietzsche, and Freud on Madness and the Unconscious". *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 5, No. 3, 1991.

Bill, James. "Modernization and Reform from Above: The Case of Iran." *The Journal of Politics*, Vol. 32, No. 1 Feb. 1970, pp. 19-40.

Bordwell, David. *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press, 1985.

Bondanella, Peter, et Federico Pacchioni. *A history of Italian cinema*. Second edition, Bloomsbury Academic, 2017.

Calinescu, Matei. "Ionesco and Rhinoceros: Personal and Political Backgrounds". *East European Politics and Societies*, Volume 9, issue 3, 1995

Camus, Albert. *Caligula*. Gallimard, 1993.

---. « La Démocratie Exercice de la Modestie », dans *Essais*, Edité par Roger Quilliot et Louis Faucon. Gallimard, 1965, p 1580.

---. *Le Mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*, Gallimard, 1942.

---. *Les Justes*. Gallimard, 1950

---. *L'Homme révolté*. Gallimard, 1951. Version numérique par Jean-Marie Tremblay.  
<https://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Lhomme-revolte.pdf>

---. *Œuvres Complètes, tome I : 1931-1944*, Gallimard, 2006

Coral, Anna. "La figure de l'antihéros dans « Rhinocéros » d'Eugène Ionesco". *Communication Interculturelle et Littérature* 13, 2011 : 65-72

Cox, Richard. "Ideology, History And Political Philosophy: Camus' L'Homme révolté". *Social Research*, Vol. 32, No. 1, Spring 1965, p 77. <https://www.jstor.org/stable/40969768>

Crosby, Donald. *Sources and Criticism of Modern Nihilism*, State University of New York Press, 1988.

Dabashi, Hamid. *Close-up: Iranian Cinema, Past, Present, And Future*. Verso, 2001

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Minuit, 1985.

Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. translated by Alan Bass, University of Chicago Press, 1982.

---. "Signature, évènement, contexte", dans *Limited Inc*, Galilée, Paris, 1990.

Emami, Iraj. *The Evolution of Traditional Theatre and the Development of Modern Theatre in Iran*. University of Edinburgh, 1987.

Erikson, Jon. "Is Nothing to Be Done?" *Modern Drama*, Volume 50, Number 2, Summer 2007.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Penguin Books. 3rd ed. 1980.

Exir, Mohammad, and Anoushirvani, Alireza. "Bahman Forsi's The Vase and The Asylum and Harold Pinter's Absurdism". *International Journal of Innovation, Creativity and Change*. Volume 14, Issue 5, 2020.

Fallahnejad, Naeimeh. "L'Influence du Théâtre Français Sur le Théâtre Persan Moderne à la Fin du XIXe Siècle : le Rôle des Traductions et des Traducteurs". *Alternative Francophone* vol.1, 8, 2015

Faye, Jean Pierre, et Cohen-Halimi, Michèle. *L'histoire Cachée Du Nihilisme: Jacobi, Dostoïevski, Heidegger, Nietzsche*. La Fabrique éditions, 2008.

Feuillebois, Ève, « Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général », HAL, 2011, pp. 1- 27.

Gabri, Richard. « Recognizing the Unrecognizable in Dariush Mehrjui's Gav ». *Cinema Journal*, vol. 54, n° 2, 2015, p. 55. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.1353/cj.2015.0009>.

Gaffari, Farrokh. "Evolution of Rituals and Theater in Iran". *Iranian Studies* , Autumn, 1984, Vol. 17, No. 4 (Autumn, 1984), pp. 361-389.

Gashmardi, M. et Salimikouchi, E. "Parcours de la francophonie en Iran : une francophonie latente", *Alternative Francophone* vol.1, 4, 2011.

Ghods, Reza. "Iranian Nationalism and Reza Shah". *Middle Eastern Studies* , Vol. 27, No. 1, Jan., 1991

Gulia, Anuj and Niyati Joshi. "Rhinoceros a play by Eugene Ionesco as a critique of Political Conformist Ideologies, Totalitarianism and Fascism". *Quest*, Volume 6, Issue 12 , 2018.

Haghighi, Shain et al. "L'étude post-coloniale des personnages de la pièce *Lune de Miel*, par Gholam Hossein Saedi". *Recherches de la Littérature Comparée*, Vol 6, No. 3, 2019.

Herren, Graley. "The Politics of Identification in Waiting for Godot". *Faculty Scholarship*, 2013. [http://www.exhibit.xavier.edu/english\\_faculty/6](http://www.exhibit.xavier.edu/english_faculty/6).

Hillman, Michael. « The Modernist Trend in Persian Literature and Its Social Impact ». *Iranian Studies*, Vol. 15, No. 1/4, *Literature and Society in Iran*, 1982

Hooglund, Eric J. *Land and Revolution in Iran 1960-1980*. University of Texas press, 1982.

Hourcade, Bernard. "La recomposition des identités et des territoires en Iran islamique", *Annales de Géographie* , juillet-october 2004, 113e Année, No. 638/639.

Illing, Sean Derek. « Camus and Nietzsche on politics in an age of absurdity ». *European journal of political theory*, 2017, Vol.16 (1).

Ionesco, Eugene. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Éditions Pierre Belfond, 1966

---. *Les chaises*, dans *Théâtre complet*, Gallimard, 1991.

---. *Notes et contre-notes*. Gallimard, 1962

---. *Rhinocéros*, dans *Théâtre complet*, Gallimard, 1991

Jannati Ataei, Abolghassem. *Bonyade Namayesh dar Iran*. Ebne Sina, 1955.

Kamali Dehghan, Saeed. "Parviz Tanavoli: Iranian Artist Who Made Something Out of Nothing." *The Guardian*, 31 Oct. 2022, [www.theguardian.com/world/2016/jan/01/parviz-tanavoli-iranian-artist-made-something-nothing](http://www.theguardian.com/world/2016/jan/01/parviz-tanavoli-iranian-artist-made-something-nothing).

Kamyabi Mask, Ahmad. "Beckett en Iran". *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 17, Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett: Colloque de Cerisy, 2006.

---. « L'Attente dans le théâtre de Samuel Beckett : En attendant Godot », *Revue des Études de la Langue Française*, N°5, Automne-Hiver 2011-2012.

---. *Qui sont les rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugene Ionesco*, Paris, 1990.

Kia, Mehrdad. "Mizra Fath Ali Akhundzade and the Call for Modernization of the Islamic World". *Middle Eastern Studies*, Vol. 31, No. 3, Jul. 1995

Khodaei, Khatereh. *Kiarostami's Visual Style and the Influence of Iranian Painting*. Diss., Concordia University, Canada, June 2011.

Lamb, Matthew. « The Rebirth of Tragedy: Camus and Nietzsche », *Philosophy Today*, 2011, Vol.55 (1), p.96-108

Landy, Joshua. *How to Do Things with Fiction*, Oxford University Press, 2012.

Latour, Bruno, et Schultz, Nikolaj. *Mémo sur la nouvelle classe écologique*. Empêcheurs de penser rond, version numérique Kindle, 2022.

Lecuyer, Maurice. « Le langage dans le théâtre de Ionesco ». *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 51, no. 3, 1965.

Mahdavi Zadeh, Mojgan. « La mise en scène des pièces de théâtre européennes par Ali Raffi en Iran et Circulation des savoirs entre la France et l'Iran », *Alternative Francophone* vol.2.5, 2020.

Malandra, William W. *An Introduction to Ancient Iranian Religion: Readings from the Avesta and the Achaemenid Inscriptions*. University of Minnesota Press, 1983.

Mehrjui, Dariush. « Cinéma : Dariush Mehrjui et *La Vache* qui a tout changé ». *Projection Publique* par Jean-Michel Frodon, 8 juin 2014.

Merlio, Gilbert. *Sisyphes et le surhomme : les traces de Nietzsche chez Camus*, La Murette: R&N; 2022.

Mirsepasi, Ali. *Intellectual discourses and the Politics of Modernization: Negotiating Modernity in Iran*. Cambridge University Press, 2000.

Momeni, Bagher. *La Littérature de la Révolution Constitutionnelle de l'Iran : Le Cas de Fath Ali Akhound-zadé*. Editions L'Harmattan, 2016

Morissette, Jean François. « Ionesco et la tragédie du langage ». *Jeu*, No. 107, 2003.

Naderi Beni, Khadidjeh. "L'influence du Français sur la Langue Persane - *La Revue de Téhéran*, Iran. [www.teheran.ir/spip.php?article1708#gsc.tab=0](http://www.teheran.ir/spip.php?article1708#gsc.tab=0)

Hamid Naficy. *A Social History of Iranian Cinema Volume 1: The Artisanal Era 1897-1941*. Duke University Press, 2011

---. *A Social History of Iranian Cinema Volume 2: The Industrializing Years 1941-1978*. Duke University Press, 2011

---. *A Social History of Iranian Cinema Volume 4 : The Globalizing Era 1984-2010*. Duke University Press, 2012.

Nancy, Jean-Luc. *L'Evidence du Film: Abbas Kiarostami*. Yves Gevaert. 2001

Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra : Un livre pour tous et pour personne*, Traduction Henri Albert, Edition numérique : Pierre Hidalgo, 2012.

---. *Ecce Homo: How One Becomes What One Is; the Antichrist: A Curse on Christianity*. Translated by Thomas Wayne, Algora Publishing, 2004.

---. *The Will to Power*. Translated by Walter Kauffmann and R.J. Hollingdale, Vintage books, 1968.

Nooshin, L. "Windows onto Other Worlds: Music and the Negotiation of Otherness in Iranian Cinema". *Music and the Moving Image*, 12(3), pp. 25-57. 2019.

Rahimieh, Nasrin. "Marking gender and difference in the myth of the nation : "Bashu", a post-revolutionary Iranian film", pages 238-53 in *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. Richard Tapper. Tauris. 2002.

Rameshki, Saeid, et al. "The Structural and Conceptual Aspects of Theatre of the Absurd in Bahman Farsi's Drama". *Research in Contemporary World Literature*, Volume:20 Issue: 2, 2016. pp. 231-243.

Rastad, Elham et al. "A Comparative Study of Nothingness in Rumi's View in Masnavi and Buddhist Texts, Prajñāpāramitā and Mūlamadhyamakakārikā." *Comparative Literature Research*, vol. 8, no. 4, Jan. 2021, pp. 1–21.

Rey, Pierre-Louis. "Le Pari Démocratique d'Albert Camus ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* , No. 2, Littérature et démocratie (II), avril-juin 2006.  
<https://www.jstor.org/stable/23013431>

Saedi, Gholamhossein, *Azadarane Bayal (The mourners of Bayal)*, Nil, Téhéran, 1965

---. *Chub be Dasthaye Varzail (Les matraqueurs de Varazi)*, Morvarid, Téhéran, 1971.

---. *Dictée va Zavieh*, Téhéran, Agah, Téhéran, 1958.

---. *Honeymoon*, in *Iranian Drama, An Anthology*. Translated by Mohammad Reza Ghanoonparvar and John Green, Mazda publishers, 1989

---. *Interview* conducted by Zia Sadeghi. Iranian Oral History Collection, Harvard University, 1984.

Sadeghi, Zeinab. « L'univers du merveilleux et de l'irrationalité des surréalistes : André Breton et Sâdegh Hedâyat ». *Revue de Tehran*, N 170, janvier 2020.

Scanlan, John. *On Garbage*. London, Reaktion Books., 2005.

Schechner, Richard. "The Enactment of the Not". *Yale French Studies* , 1962, No. 29, The New Dramatists, 1962.

Schoonover, Karl. *Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*. U of Minnesota Press, 2012.

Sefler, George . "The Existential vs. the Absurd: The Aesthetics of Nietzsche and Camus". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* , Vol. 32, No. 3 , Spring 1974.

Seyyedani, Maryam. « La Névrose et la psychose dans les nouvelles de Gholamhossein Sa'edi ». *Adabe Farsi*, volume 7 , No 1, 2017. pp 169-185.

Shafikhâh, Haniyeh. « Historique du Théâtre Iranien Traditionnel et D'inspiration Européenne, de la Fin du XIXe Siècle au Milieu du XXe Siècle - *La Revue De Téhéran*, Iran.  
[www.teheran.ir/spip.php?article2193#gsc.tab=0](http://www.teheran.ir/spip.php?article2193#gsc.tab=0)

Shahid, Afia. "Towards a Deconstructive Text: Beyond Language and the Politics of Absences in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*". *World Academy of Science, Engineering and Technology International Journal of Cognitive and Language Sciences* Vol:12, No:1, 2018

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)*. Université de Lorraine, 2012.

Shariati, Maryam. *Staging Iranian Modernity: Authors in Search of New Forms*. The University of Texas at Austin, May 2016.

Sharifi, Majid. *Imagining Iran: The Tragedy of Subaltern Nationalism*. Lexington Books, 2013.

Sheibani, Khaterah. "Film as Alternative History: The Aesthetics of Bahram Beizai", dans Mannani, Manijeh, and Veronica Thompson. *Familiar and Foreign: Identity in Iranian Film and Literature*. Athabasca UP, 2015.

---. "Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry". *Iranian Studies*, Dec., 2006, Vol. 39, No. 4 (Dec., 2006), 537.

Sherzer, Dina. "Didi, Gogo, Pozzo, Lucky : linguistes déconstructeurs". *Études littéraires*, 13(3), 1980 pp. 539–558.

Shiel, Mark, 'Introduction: Describing Neorealism' in Shiel, Mark, *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. Wallflower, 2006.

Siemens, H. W. "Nietzsche's Critique of Democracy (1870-1886)". *Journal of Nietzsche Studies*, No. 38, fall 2009, pp. 20-37. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/20717973>

Tadayon, Mehdi. "Non-Being and its Meanings in Molana's Mathnavi and Sonnets". *Researches on Mystical Literature*, vol. 6, no. 222, Sept. 2012, pp. 25–64.

Tapper, Richard, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. I.B. Tauris, 2002.

Waite, Alan. "Les Sens Déviés De Ionesco". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 96, H. 1 1986.

## Films et vidéos

« Albert Camus ». *Gros plan*. Créée par Pierre Cardinal, 1959.

*Bashu the Little Stranger*. Directed by Bahram Beizaei, 1986.

*Dariush Mehrjui discusses « The Cow »*. Réalisé par FirouzanFilms, 2008.

*The Cow.* Directed by Dariush Mehrjui, 1969.

*Where Is the Friend's House?* Directed by Abbas Kiarostami, 1987.