

***Les Matraqueurs du Varazil* de Gholam Hossein Saedi
et le « théâtre de l'absurde »***

Farideh Alavi**

Maître de conférences, Département de français, Université de
Téhéran (auteur responsable)

Neda Mozaffari

M.A. en littérature française, Université de Téhéran

Résumé

Cet article a pour but de retracer le niveau d'influence des aspects littéraires et scéniques du théâtre de l'absurde (lancé par Beckett, Ionesco...) sur le style théâtral de Gholam Hossein Saedi, dramaturge et figure majeure du théâtre contemporain iranien qui a utilisé certains éléments essentiels du Nouveau Théâtre dans son mode d'expression. Nous allons montrer à travers cette recherche comment Saedi a reflété des notions de ce courant dramatique dans son œuvre, *Les Matraqueurs du Varazil* en particulier, en retrouvant les influences, directes ainsi qu'indirectes, de ce mouvement sur son théâtre. Par la mise en question des catégories dramaturgiques traditionnelles comme l'action, le personnage, l'espace, le temps, et en relayant le langage traditionnel par un langage soumis à une subversion radicale, donnant à voir des situations incohérentes voire déconcertantes, Saedi a constitué une mutation dans l'art dramatique iranien. Miroir des anxiétés de son temps, le théâtre de Saedi exprime une vision pessimiste de l'existence et reflète les angoisses d'une génération qui, après les tempêtes de la Seconde guerre mondiale, se trouve face aux déchirements de l'occupation – ou plutôt de la colonisation – et ne se reconnaît aucun droit, pas même celui d'espérer. Cependant, refusant un discours idéologique et orienté comme dans le théâtre engagé (dans le sens sartrien), Saedi produit sur scène des images absurdes de la condition humaine et crée un théâtre où se lisent l'effroi suscité par le non-sens de l'existence et l'incohérence d'un monde vidé de son esprit humain, le monde des « sangliers ».

Mots-clés : Gholam Hossein Saedi, théâtre de l'absurde, langage dramatique, l'espace-temps, personnages, action, Ionesco, Beckett.

* **Date de réception :** 2016/10/31 **Date d'approbation :** 2017/03/05

** **E-mail:** falavi@ut.ac.ir

Introduction

Si l'on considère aujourd'hui le drame, dans son sens général, comme un genre littéraire qui inclut toute œuvre écrite pour la scène, au XVII^e siècle l'adjectif dramatique s'utilisait pour qualifier le drame bourgeois, genre sérieux qui se distinguait de la dyade tragédie / comédie. Plus tard, au cours du XIX^e siècle, Victor Hugo, se réclamant du drame shakespearien, fut le chevalier combattant les règles et les unités (sauf celle d'action) qui proférait de toutes ses forces, dans sa *Préface de Cromwell*, un drame « qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie » (1972 : 54). Ainsi, le grec *drama* signifiant action verra à partir du XIX^e siècle d'autres nomenclatures comme le drame naturaliste, le drame poétique, lyrique ou le drame symboliste.

A l'orée du XX^e siècle, la dramaturgie occidentale subit des influences décisives du théâtre oriental : « les costumes et les gestes sont codifiés, le dialogue occupe peu, voire pas de place. L'action dramatique intègre le chant, la danse, le combat. Le rôle du corps dans ce jeu stylisé, chorégraphié, le héros décentré par rapport à l'action, ont inspiré Claudel, Brecht, Artaud. » (Bonnabel et Milhaud, 2002 : 85) Dépassant les normes du théâtre traditionnel, l'écriture dramaturgique subit les impacts de la modernité et l'on fut témoin d'une révolution esthétique théâtrale lancée par des tenants de la modernité comme Alfred Jarry, G. Apollinaire, Roger Vitrac, Antonin Artaud. A cette lignée de dramaturges succède alors celle des prétendants du théâtre de l'absurde : Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Vauthier et bien d'autres s'inscrivent tous dans une esthétique du refus : la mise en cause du langage dramatique, du nœud, du dénouement, de la réalité, le brouillage du temps et de l'espace, sont les éléments constitutifs de cette nouveauté dramaturgique.

Né au lendemain de la seconde guerre mondiale, le théâtre de l'absurde cherche à faire sentir la déréliction de la condition humaine et accorde une importance primordiale aux angoisses de l'époque. Pour y parvenir, les dramaturges de l'absurde prenant leur distance avec les systèmes établis, créent une rupture avec les formes traditionnelles et refusent toute cohérence immédiate. Le

concept de l'absurde étant à la mode, on peut considérer le développement du théâtre de l'absurde en Orient. Parmi d'autres, figure l'œuvre théâtrale de Gholam Hossein Saedi (1936-1985), romancier, nouvelliste, dramaturge, scénariste et psychiatre iranien, qui publia plus de quarante ouvrages dont chacun ouvre un nouvel horizon dans la littérature persane contemporaine. L'univers de Saedi est très déconcertant : il s'intéresse à des personnages minables envahis par l'angoisse de l'existence, la folie, la détresse, ou bien voués à une déchéance mortelle, des paysans détachés de leur terre, des intellectuels désorientés et réticents : bref, un monde envahi autant par la pauvreté que le vide spirituel et culturel. S'inspirant du Nouveau Théâtre, Saedi cherche donc, à sa façon, d'exprimer la difficulté de l'homme moderne à vivre dans un monde « difficile, très difficile » si l'on reprend les termes d'Arthur Adamov (1981 : 118).

Cet article est donc une tentative pour mettre en évidence la manière dont ce dramaturge iranien, fruit d'une génération révoltée, cherche à réaliser son désir de surprendre et de choquer le public dans son théâtre, inspiré du théâtre de l'absurde, en évacuant les catégories dramaturgiques traditionnelles comme l'action, le personnage, l'espace, le temps, relayant le langage traditionnel par un langage soumis à une subversion radicale, donnant à voir des situations incohérentes voire déconcertantes.

I - Un langage désorganisé¹

Entouré et influencé par des écrivains renommés et modernes des lettres persanes comme Jalal Alé Ahmad, Shamlou, Behazine, Sirous Tahbaz, Mim Azad, et les autres, l'œuvre de Saedi décrit une société qui a perdu ses repères : « à l'image du monde »² (Ionesco, 1991 : 309), son écriture devient agressive et provocante. Ainsi, son œuvre marque une rupture dans la littérature persane. Cette rupture, on l'avait déjà constaté dans la littérature française des années 50, lorsque les nouveaux dramaturges s'amusaient à « démolir le langage à coups de répétitions, d'énumérations, de chaînes de mots, d'automatismes, de proverbes truqués, de jeux de sonorités, d'enchaînements absurdes de calembours. » (De Jomaron, 1992 : 923) Dans *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov ; suivi d'entretiens avec*

Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault, Marie-Claude Hubert entreprend une analyse comparée de la dégradation corporelle chez Beckett et Ionesco, en mettant l'accent sur la dégradation de la langue qui l'accompagne et la symbolise. Elle considère le langage de l'absurde dans tous les cas comme « le véhicule d'une éternelle méprise plutôt qu'un moyen de communication. » (*Ibid* : 173). Cette pensée, Isabelle Ost la développe dans sa thèse de doctorat soulignant le fait que considérant « le théâtre comme un art de l'espace [...], la mise en scène du corps doit y trouver un prolongement ; le corps, dévoilé dans sa nudité – au sens d'un dépouillement radical de ses fonctions et parties – s'inscrit dans un espace nu lui aussi, lieu dématérialisé, démembré. Ainsi, entre espace du « dehors » et espace du « dedans », intérieur et extérieur, la frontière n'est jamais nettement tracée : de la sorte, le vide du lieu théâtral – lieu « abstrait », pure forme – peut envahir le corps, tandis que celui-ci rejette dans l'extériorité des déchets, débris qui jonchent la scène. De la systole à la diastole, le battement existentiel du corps fait alterner l'envahissement du lieu propre par des objets insuffisamment séparés, puis la déjection d'objets propres – de « possessions » – dans le dehors. L'humain se dévide dans son envers, tandis que l'altérité le pénètre pour mieux le désarticuler ; entre humain et non-humain, vivant et mort, absent et présent, les personnages de théâtre jouent leur vie – c'est-à-dire qu'ils jouent à vivre, encore un peu, malgré tout. Ils jouent, mais, de plus en plus, perdent la partie ; ainsi la décomposition se fait chaque fois plus forte, de telle sorte que des corps elle s'attaque aux mots, aux dialogues scéniques - texte qui par nature est découpé, haché entre les différents énonciateurs. » (2005 : 268)

C'est ainsi qu'on peut définir l'époque de la crise de la pensée où Ionesco trouve l'explication du comportement de ses personnages : « Ils ne savent plus parler [écrit-il] parce qu'ils ne savent plus penser » (*Ibid*). Pourtant, l'échange des mots, si plats, si neutres, si pauvres soient-ils, s'avère indispensable et remplace l'exigence de signifier.

Cette même désorganisation du langage, le dramaturge iranien le montre dans son refus de faire une description idéale du monde car la trouvant inadéquate à la réalité ; il s'oppose aux formes héritées

du passé, aux modèles académiques et bien faits. Plus que tout autre domaine, le théâtre de Saedi fut touché par ce refus. Il affirme sa modernité par l'écart ainsi produit avec le passé. Son plus grand succès, les *Matraqueurs de Varazil* publié en 1965 sous le pseudonyme de Gohar Morade prouve que le théâtre de l'absurde s'allie plus clairement à la réflexion politique. La pièce prend parti contre les colonisateurs, symbolisés par des hommes qui se métamorphosent en sangliers et envahissent les terres des paysans. Or, si dans le *Rhinocéros* (1960) de Ionesco Béranger, son héros hésitant, résiste et ne se laisse pas assimiler, en revanche les résistants de *Varazil* hésitent et leur monde serait envahi par les chasseurs-sangliers.

Ce langage symbolique engage plutôt la signification globale tout en gardant le niveau concret de l'œuvre. En effet, le « symbolisme et la littéralité sont à aborder du même pas : l'image fait sens » (De Jomaron, 1992 : 926). Semblable au *Rhinocéros* de Ionesco où les rhinocéros symbolisent la « massification » ; semblable aussi à l'œuvre de Beckett, *En attendant Godot*, où la nourriture devient symbole de la dépendance et du lien sacré du sauveur avec les hommes, dans *les Matraqueurs de Varazil* de Saedi tout est symbolique : dès la première page où l'auteur décrit *Varazil*, ce village imaginaire, qui est assailli par des sangliers, à la phrase mise en intrigue au début de la pièce, jusqu'aux paysans indécis et hésitants qui ne savent comment lutter contre le fléau et qui se tournent vers un certain « Monsieur », un étranger qui leur procure des chasseurs qui se métamorphosent finalement en sangliers.

En conséquence, les personnages hors du temps et dans un espace rétréci, s'agitent à la fin sans aucun espoir parce que l'événement a déjà eu lieu, juste au début de la pièce où une phrase attire l'attention : "الجن يتشكل بأشكال مختلفه حتى الكلب و الخنزير" ce qui signifie que « le djinn de par sa nature créée du Feu peut se transformer en toute forme, y compris en forme de chien ou de porc. »³ (Saedi, 1971 : 7) Cette phrase-seuil attire non seulement la curiosité du spectateur par l'imprévisibilité de la pièce, mais le confronte à une entrée emblématique voire fantastique dans l'intrigue. Une peur superstitieuse et fantastique effraie le

spectateur : peur de l'inconnu où l'homme, privé de vision, est en proie au surnaturel, aux bêtes sauvages, ou pire, aux djinns qui rôdent dans la société. C'est une peur primaire de l'inconnu qui, demeurée mystérieuse, stimule l'imaginaire et lorsqu'elle s'allie à la littérature donne naissance au fantastique. En insérant délibérément une inquiétante étrangeté dans l'incipit de sa pièce, Saedi nous livre à la superstition. La peur s'immisce 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 l'absurdité.

En transformant la réalité à sa guise au moyen d'une superstition, le dramaturge remet en question le monde tel qu'il est perçu. Ainsi, les personnages perdent le pouvoir de maîtriser la crise : ils sont complètement paralysés par cette étrange angoisse, par la superstition mêlée à la réalité. Or, dans la plupart de ses œuvres, Saedi nous dirige, grâce aux paraboles et aux symboles, vers la profondeur d'une catastrophe provenant de la pauvreté et de l'ignorance morale et matérielle des humains. De la sorte, dans *Les Matraqueurs de Varazil*, les paysans prisonniers de leur ignorance totale, ne sont plus maître de leurs biens. Leur discours condamné à la répétition n'aboutit qu'à une déperdition du sens. Pareils aux héros de Beckett, dans l'attente d'un secours qui ne viendra pas, ils s'inventent des histoires afin de tromper l'angoisse et le vide qui dominant leur existence. Souvent, à travers des dialogues minimaux et rapides des paysans, le dramaturge montre la condition humaine absurde de l'être entre vie et mort. Le langage usé devient alors un langage du vide et de la mort. Au terme de la pièce, les paysans de Varazil finissent par perdre leur parole qui se transforme d'abord en un vacarme, puis un gémissement et enfin à un fort rugissement. « Un gémissement qui provient de la gorge d'un condamné à mort uniquement lorsqu'il se rapproche de la corde de pendu » (Saedi, 1971 : 117) explique la dernière didascalie de la pièce.

II - L'espace : royaume de l'agitation vaine

Dans « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain », Michel Corvin explique le projet des auteurs de l'absurde : « Aux temps classiques, on joue dans un

espace, on construit l'action dramatique sur l'espace : aujourd'hui, on joue avec l'espace, on construit l'action dramatique avec de l'espace » (1976 : 63). Autrement dit, alors que « dans le théâtre classique, l'espace n'était que le contenant d'une action dramatique [,] les auteurs de l'absurde en font une fin théâtrale [selon les termes de Michel Pruner...]. L'une des caractéristiques des dramaturgies de l'absurde est le foisonnement des emplois de l'espace, sa richesse et sa variété. » (2005 : 99-100) De cette manière, Pruner accorde deux modes de fonctionnement à l'espace : d'une part il « est un support de jeu » et d'autre part, il « présente une valeur symbolique déterminée par les mécanismes métaphoriques et métonymiques qu'il provoque. Il est producteur d'un sens qui reste le plus souvent à décoder. » (*Ibid.*, p. 100) Ainsi, *Les matraqueurs de Varazil* de Saedi s'ouvre sur une courte notice placée en tête de la pièce décrivant l'espace scénique :

« Lieu de l'événement : Varazil, un village imaginaire » (Saedi, 1971 : 6), nulle part apparemment mais surtout un espace à la fois ludique et symbolique. De nombreuses informations et didascalies permettent de distinguer les lieux de l'action : tout en sillonnant l'espace dans tous les sens, Saédi construit l'aire de jeu dans laquelle va se dérouler l'étrange sort des matraqueurs de Varazil : « Le petit rond-point d'un village nommé Varazil. 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. Les deux côtés de la mosquée se débouchent sur deux rues. Le mur de la rue située sur le côté droit est florissant et le mur d'en face placé dans la rue située sur le côté gauche est démoli et derrière celui-ci se trouve une ruine étendue. Collé au porche, se trouve une estrade rectangulaire pour crier les nouvelles. Chaque fois que le héraut monte sur l'estrade, sa tête s'élève au-dessus de la toiture de la mosquée. Sur les deux côtés du petit rond-point se trouvent deux bâtiments symétriques dont les portes et fenêtres sont au-dessus du niveau du sol. Chaque bâtiment a deux petites fenêtres et une porte au milieu des deux. Des deux côtés, deux rampes d'escaliers

débouchent sur chacune des portes. Chaque fenêtre se trouve en haut d'une rampe. Les bâtiments sont vides, les portes fermées et couvertes de poussière. Du premier plan, c'est-à-dire des deux côtés des bâtiments, deux autres rues aboutissent au petit rond-point qui se transforme en un carrefour. » (*Ibid*, p. 9) Ainsi, tout se joue autour de ce petit rond-point planté au milieu d'un décor dissymétrique qui module une aire de jeu délibérément déséquilibrée : à droite tout est florissant, à gauche tout est ruine. Tour à tour, chaque personnage qui perd ses terres, se trouve dans les ruines ou se déplace dans le côté gauche de la rue. Les lieux et les fonctions varient selon les conditions. A la fin, une fois les sangliers chassés, tout doit paraître réglé. Or, les événements qui s'en suivent laissent entendre qu'aucune des interrogations que soulève la pièce n'est résolue.

En plus de son statut considéré comme un support du jeu, l'espace possède dans le théâtre de l'absurde son propre dynamique. Dans *Les Matraqueurs du Varazil*, l'espace scénique ne se limite pas à contenir une action dramatique. Il reflète l'angoisse des personnages. L'installation de Moharram (*Ibid*, pp.10-11) ou de Nemat (*Ibid*, p.44) dans les ruines est ainsi la projection d'une aventure intérieure, c'est-à-dire le déchirement provoqué par la destruction de leurs terres par les sangliers ; comme si leur extrême désolation se confond avec le délabrement de l'espace pour concrétiser l'angoisse.

Devenant un véritable protagoniste, l'espace scénique se rétrécit pour les habitants de ce petit village qui sont apparemment tous des paysans. Aussi, Varazil pourrait-il être considéré comme une combinaison de deux mots : *varzi* qui signifie en persan paysan, celui qui vit de la culture du sol, et *Il* signifiant tribu ? Ce qui peut représenter la tribu, le groupe ou la couche des paysans. Au fur et à mesure que le poids et le nombre des chasseurs s'accroissent, l'espace où vivent les paysans se réduit : « 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... » (*Ibid*, p.99) dit le kadkhoda (chef du village) à son entourage. La pièce s'achève devant la porte de la mosquée où les paysans sont visés par les chasseurs. On dirait que la progression de l'épidémie de

« sanglierite », dans le sens où les chasseurs se métamorphosent en sanglier et dont les deux bâtiments ne leur suffisent pas, aboutit à un resserrement spatial. De la sorte la progression dramatique est fondée sur la prolifération des objets dans l'espace comme la multiplication des récipients vides (*Ibid*, p. 98) entassés devant les acteurs et qui envahissent la scène de plus en plus avec l'invasion des sangliers-chasseurs qui prolifèrent comme des virus. L'espace devient alors porteur de menace d'où la proposition du Kadkhoda aux villageois : « Il vaut mieux emmener notre famille et partir vivre ailleurs avant l'arrivée de l'hiver ? » (*Ibid*, p. 99).

III - Le temps destructeur

A côté de l'espace dramatique, le temps, ce « monstre bicéphale de la damnation et du salut » (1990 : 21) selon Beckett, ne cherche pas à mettre de l'ordre ou à créer une harmonie dans la progression de l'action dramatique. L'action se passe en dehors du temps de l'Histoire. L'absence de connotation historique ne permet de replacer la pièce dans un contexte particulier, comme si les personnages n'ont même pas d'histoire, comme s'ils menaient une vie en dehors du temps. S'il est vrai qu'une pièce comme *Les Matraqueurs de Varazil* peut se lire comme une satire de toutes les tyrannies imposées aux paysans après l'échec de la révolution constitutionnelle d'Iran, Saedi n'entend pas donner à sa pièce une signification référencée. Sa dramaturgie de l'absurde se situe donc en marge du temps historique. Ce rejet de références précises s'explique sans doute par une certaine méfiance à l'égard du système monarchique de l'époque.

Cette intemporalité ou disons plutôt cette absence de temps référentiel n'est admissible que si on désigne par là le retrait du temps de l'histoire, de toute politique identifiable. Dans le temps d'après l'invasion des sangliers où sont ces personnages, le temps n'a pas disparu. A l'angoisse installée dans le village s'agrègent des éléments dont la progression dérive vers la dégradation : l'anxiété et l'angoisse se propagent avec le temps et l'attente des personnages pour connaître un dénouement ne se réalise jamais. L'analyse de l'expérience temporelle montre que tout ce qui se passe se détache sur un fond où les personnages sont périodiquement ramenés à un temps qui ronge, où la dégradation s'accuse lentement. Dès le début

de la pièce, Moharram qui est la première victime de l'attaque des sangliers dit à Machd Gholam « Attends encore ». Faisant allusion à l'arrivée récente des sangliers dans ce village il ajoute : « Viendra aussi ce soir, il y a encore demain soir... et les sangliers ne vont pas lâcher prise si facilement [...] il y a des terres tout autour de ce village... les terres de Assadollah, celles de Kadkhoda... celle de Machd Sattar... et celles des autres... J'étais tout petit lorsque les sangliers ont mis les pieds à Kokhalou, et ses habitants sont depuis aux prises avec eux. Aujourd'hui même, ils n'ont pas encore trouvé d'issue... chacun à son tour... » (Saedi, 1971 : 13) Dans l'acte 3 de la pièce, Moharram reprend la même question, celle du temps qui détruit : « avant-hier soir c'était mon tour... hier soir le tien... demain soir on ne sait pas... » (*Ibid*, p. 30) Les conséquences de cette dévastation se montrent dans l'acte 9 où Machdali dit : « Moi, je suis complètement désemparé. Il ne me reste plus rien. » et Abdollah qui montre sa détresse en disant : « je ne sais plus où donner de la tête. » (*Ibid*, p.81) En effet, la tension ne se dénoue pas jusqu'à la fin de la pièce. Dès le début de la pièce, ce qui domine c'est le temps de l'attente : tout le monde attend la fin de la crise. Mais rien à faire pour s'en débarrasser. Les varaziens qui voulaient faire quelque chose pour se débarrasser des sangliers, organisent une multitude de démarches dénuées de sens, ritualisées et figées, et qui à l'insu du temps qui passe, à la fin cela ne change rien. Autrement dit, le répétitif des actes, annule le temps. Le monde fictionnel présenté par Saedi se soumet à une lente démarche vers la destruction, vers cette expression qui se répète : « il n'y a plus de », d'où le temps du spectacle qui se montre dramatisé.

Dans le théâtre réaliste, le temps situait chronologiquement les événements. En revanche, dans le théâtre de Saedi, le temps se singularise par son dérèglement systématique. Alors qu'au début de la pièce, Moharram insiste sur le fait que « l'entrée des sangliers dans le village date de peu » (*Ibid*, p.13), qu'il s'agit d'un départ, quatre pages plus loin, Machdali regrette les quatre ans passés depuis le temps où les sangliers ont mis leurs pattes dans ce village (*Ibid*, p.17). Autrement dit, les personnages vivent une temporalité incertaine.

IV - Des personnages fantoches

Dans *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, les auteurs Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon expliquent comment « au carrefour des rouages de la forme dramatique (parole, action, incarnation), le personnage est, par voie de conséquence, le point névralgique de toutes leurs perturbations » (2006 : 7). Cet « être théâtral », comme ils le nomment, concède depuis le tournant du XXe siècle à un dérèglement de ses fonctionnements convenus et attendus : « Loin d'être mortifère, [soulignent-ils], la "mise en crise" du personnage est ainsi devenue, dans les écritures modernes et contemporaines, l'un des signes de sa vitalité. » (*Ibid*) Le paradoxe entre « crise du personnage » et sa « vitalité », ils l'expliquent dans cette réalité que « le fait d'écrire des personnages, c'est entrer dans une forme théâtrale canonique, dans des dramaturgies qui passent pour figées. C'est aussi se trouver dans l'obligation de passer par des intermédiaires supposés *permanents*, monolithiques, moins souples et provisoires que ne le seraient les acteurs et leur pouvoir d'invention (ceux-là, ces *intermittents*, le théâtre peut difficilement s'en passer) et, sans doute, en forçant un peu le trait, avoir la crainte que ce petit peuple de personnages et de relais ne finisse par l'emporter sur l'ensemble du texte, sur le poète et le grain de sa voix. » (*Ibid*, p. 8)

Kadkhoda, Assadollah, Moharam, Nemat, Abdollah, Mashdali, Mashd Gholam, Mashd Jafar, Mashd Sattar, Monsieur, et les quatre chasseurs sont les personnages des *Matraqueurs du Varazil* de Saedi : des personnages sans identité, « amené au degré zéro de la personnalité » si l'on reprend les termes de Abirached au sujet des personnages du théâtre de l'absurde (2012 : 393). Nous constatons alors que le personnage perd son nom et garde une simple étiquette conventionnelle qui ne confère à nulle identité (comme dans les pièces d'Ionesco ou Beckett par exemple) : les personnages de Saedi sont désignés par leur fonction comme les chasseurs ou kadkhoda, par leur substantif comme Monsieur, ou encore par un chiffre comme 1^{er} chasseur, 2^e chasseur, Enfin, parfois ils sont réduits à un prénom si passe-partout, tels Assadollah, Moharam, Nemat, Abdollah, Mashdali, Mashd Gholam, Mashd Jafar, Mashd Sattar. De telles désignations ne nous informent guère sur le

personnage absurde. Rien de particulier au sujet de leur vie, de leur famille ; donc, il serait « vain de prétendre [leur] reconstituer une personnalité ou une biographie. » pour reprendre les termes de Abirached (*Ibid*, p. 394). En effet, nous nous trouvons face à cette même dramaturgie des théâtres de l'absurde qui selon Pruner « s'éloigne de la *mimésis*, le statut change et les manifestations s'écartent de l'approche traditionnelle. » (2005 : 111) Loin des héros exemplaires du théâtre traditionnel, le théâtre de Saedi décrit des personnages médiocres, des anti-héros. En d'autres termes, à l'image du théâtre de l'absurde où « le principe d'identité est aboli : le même est l'autre, le rire est l'arme ; le temps n'est plus senti comme homogène, uniforme, mais la durée étant liée à la subjectivité d'une conscience déchirée ; présent et passé se confondent dans l'immobilité de l'instant [... et l]'homme ne connaît plus qu'une parodie d'existence. » (Corvin, 1980 : 9), les personnages de Saedi sont coincés dans la banalité de situations qui les dépassent.

Ces personnages plongent dans les contradictions. Ils sont « sans ancrage social, ni politique. » pour reprendre les mots de De Jomaron (1992 : 930). On ne peut pas prendre d'eux une connaissance externe et globale. Ils sont enfermés dans leur subjectivité. Personnages silhouettes, ils sont proches des marionnettes ou selon l'expression de Ionesco des « fantoches », des « êtres sans visage. Plutôt cadres vides auxquels les acteurs peuvent prêter leur propre visage, leur personne, âme, chair et os. » (1991 : 255).

Ces personnages fantoches ne sont pas seulement privés des éléments d'identification, ils sont aussi voués à l'insignifiance. Condamnés dans leur immobilisme, ils sont les icônes d'une humanité abandonnée. Leur existence est fantomatique. Contrairement au héros tragique, ils ne cherchent pas s'engager dans un combat, même si en apparence, ils se montrent occupés des malheurs arrivés. Or, il ne se passe rien de particulier. L'occupation des terres par les sangliers ne cesse de détruire et aliéner les personnages.

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 fournaises, 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. Autrement dit, 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 dénoncent 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. Dans ce village où les habitants de Varazil vivaient en paix, des récipients emplis de nourritures entrent progressivement sur la scène pour être consommés par les chasseurs qui croissent en nombre et en poids et encerclent finalement les paysans.

Si le théâtre de Saedi critique la naïveté des paysans de son époque, il n'en échappe pas pour autant à l'emprise des occupants étrangers et de leur violence. Alors qu'ils nourrissent l'illusion d'avoir une prise sur les sangliers, 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. Saedi insiste sur le fait que les relations humaines sont placées dans son théâtre sous le signe de l'échange commercial. D'où la mise en valeur de la faiblesse de l'homme à travers des pensées réifiées et déshumanisées. Le dramaturge montre, en effet, « le tragique quotidien » de ses personnages (si l'on reprend l'expression utilisée pour la première fois dans *Le Figaro* en 1894). Donc, les personnages ne sont pas présentés dans un moment exceptionnel et passionnel de leur existence, mais c'est l'existence elle-même qui est mise en scène.

V- Un théâtre sans action

Selon Ryngaert et Sermon « le personnage est d'ordinaire un agent de l'action, c'est-à-dire qu'il est impliqué dans la poursuite d'un projet dont l'issue, quelle qu'elle soit, se dessine à mesure que la pièce progresse. » (2006 : 20) Or, ils prévoient également une

place pour les « personnages de l'inaction », comme « les personnages beckettians. Ou ceux qui, faute d'action, se définissent entièrement par leur propension au commentaire. » (*Ibid*, p.21) Ainsi, la démolition des conventions théâtrales chez les dramaturges des années 50, donne naissance à « un théâtre sans action, répétitif et circulaire, sans progression ni concentration, sans conflit identifiable, sans articulation de ses éléments. » (De Jomaron, 1992 : 932)

Morcellement, fragmentation et discontinuité deviennent donc des mots définissant l'action scénique de ce mouvement théâtral. L'action est décentrée. C'est « une suite sans suite. » (*Ibid*, p.932) Nous remarquons chez Beckett par exemple, le refus de tout temps et une immobilité affichée. Les personnages n'ont rien à faire et rien à dire ou disent qu'ils n'ont rien à faire. C'est aussi le cas de la pièce de Saedi où la forme équivaut au contenu : la disjonction des dialogues annonce la situation des rapports humains, la circularité et la monotonie de l'action disent que l'humanité ne peut plus progresser. Dans le premier acte, là où les paysans de Varazil devaient apparemment trouver une solution pour lutter contre les sangliers, règne un dialogue selon le mode de la répétition qui dévoile la crise de l'action :

Kadkhoda : Probablement, personne n'a pu trouver de solution.

MashdGholam : Comment ça, Kadkhoda... tu veux dire que depuis ce matin personne n'a pu trouver une solution ?

Kadkhoda : Ces choses-là ne peut se résoudre par une seule personne... faut que tout le monde y réfléchisse ensemble... bon, dis-moi Mashd Gholam, quelle est ton idée ?

Mashd Gholam : Qui moi ?... bon, je... à vrai dire, rien.

Kadkhoda : Comment rien ? Tu as oublié qu'on avait décidé de trouver une solution ?

Mashd Gholam : Je ne sais pas Kadkhoda... Je ne comprends rien de rien... Ne crois pas que... en fait, j'y ai beaucoup réfléchi, mais c'est toi le Kadkhoda, c'est toi qui dois savoir... Ce n'est pas pour rien que tu es Kadkhoda. (Saedi, 1971 : 14-15)

[Ce dialogue continue jusqu'au moment où les autres personnages arrivent et Kadkhoda leur pose la même question : s'ils ont trouvé une solution ? C'est alors que tout le monde se tourne vers Assadollah]

Assadollah : Qu'y a-t-il ? Pourquoi vous me regardez comme ça ? Mais répondez à Kadkhoda.

Khadkhoda : Tu sais Assadollah, par la volonté de Dieu et mille fois par la volonté de Dieu, ta sagesse et tes vertus sont au-dessus des nôtres... C'est pour ça que...

Assadollah : Oh je vous en prie Kadkhoda... Puisque Mashd Abdollah, Mashd Sattar et les autres sont là, qu'ai-je à faire ici !

Mashd Sattar : Eh bien, qu'ai-je à dire moi... je ne comprends rien de tout ça. [il sourit] Moi. Je suis prêt à accepter de tout mon cœur ce que vous déciderez. (*Ibid*, pp. 15-16)

Ces questions réponses se répètent en effet jusqu'à la fin de la pièce à l'image d'une existence répétitive telle qu'elle est dans le monde extérieur : ce qui produit certes, une composition théâtrale elle-même répétitive.

En effet, *Les Matraqueurs de Varazil* est une histoire monotone et sans agitation, comme une ligne droite. Puisqu'elle n'a pas de paroxysme, la fin reste inefficace malgré son intérêt. Aucune aventure exceptionnelle n'est mise en scène pour montrer le combat du mal et du bien, de la passion et du devoir. Autrement dit, l'action qui jouait le rôle primordial et privilégié depuis Aristote, se trouve périmé dans l'œuvre de Saedi : ce qui se passe également chez Beckett ou Ionesco. On pourrait dire tout de même que *Les Matraqueurs de Varazil* est proche du drame de Maeterlinck qui, selon Gorceix, réussit de substituer au drame d'action « le drame de « situation ». (2006 : 162) Si la « singularité [de Maeterlinck], c'est qu'il relève d'une simple prise de conscience : la totale impuissance, la passivité de l'homme devant la fatalité [et qu'il] incombe au théâtre de confronter le spectateur à cet état de fait inhérent à la condition humaine, dans un drame qui n'évolue pas, mais stagne contrairement à la désignation du mot » (*Ibid*), ce drame de situation se montre alors chez Saedi par des arguments

insignifiants, par une intrigue lacunaire et peu vraisemblable, l'expression d'une motivation des crises qui est incertaine. Ainsi, les pièces de Saedi peuvent se rapprocher aux pièces de Maeterlinck où s'exprime « un monde fonctionnant telle une image de la mort au monde [...] un théâtre en perspective pétrifiée et comme voué à une narcose silencieuse. » (Berg, 2012 : 26)

Conclusion

Le théâtre de Saedi appartient à l'ère de terreur en Iran. Doué d'un style particulier, l'anxiété et la frayeur envahissent ses récits. Dans *Les Matraqueurs de Varazil*, il cherche à renouveler en profondeur les catégories dramatiques pour exprimer une condition humaine dont il éprouve le caractère dérisoire. Il met en scène un monde absurde, des espaces nocturnes et mystérieux, où les personnages abandonnés et désempillés de leur identité cherchent en vain d'y échapper. Le résultat de leur effort se manifeste dans une pièce où le tragique et le comique s'entremêlent sans lois ni régularité comme dans l'œuvre de Beckett où « L'humour, l'illogisme et la dérision viennent briser l'émotion chaque fois qu'elle paraît sur le point de naître à la vue des images d'une condition humaine désespérée. » (Maulpoix, 1991 : 115). En effet, Saedi représente la misère de l'homme sous une forme grotesque mais aussi ironique au moyen des dialogues simples et répétitifs, loin de toute plaisanterie. Une situation ironique naît à travers l'ensemble des dialogues et des gestes. Tous les éléments s'articulent pour mettre en scène une composition drôle des rapports humains. C'est un monde renversé dans lequel suspendent les rapports absurdes et vains, les contradictions étranges et les banalités évidentes et secrètes. Cette image désolée de la condition humaine contient tous les thèmes qui caractérisent leurs personnages fonctionnant comme des sémaphores du désespoir : solitude, échec, souffrance, angoisse, culpabilité sans cause, persécution, menace... Et la mort est son bout.

Or, plus que tout autre, le thème dominant de l'œuvre de Saedi est l'absence sous toutes ses formes. *Les Matraqueurs de Varazil* est l'apogée de la misère et de l'ignorance des villageois. Là, règnent la souffrance, les problèmes économiques, la détresse, les corruptions sociales, les atteintes psychologiques, la perte

identitaire, les idéologies inadéquates, l'étrangeté de l'humanité et la démolition de l'humanisme, le suicide et les angoisses, tous les thèmes déjà abordés par les dramaturges de l'absurdité des années 50 en France. Enonciateur d'un nouveau souffle dans le théâtre d'Iran, Saedi montre une écriture moderne à l'image des dramaturges du théâtre de l'absurde dans son œuvre au moyen de nouvelles techniques, refusant le traditionnel, tout en préservant la couleur locale, l'identité et l'originalité iraniennes.

Notes

¹ « Un langage désorganisé » s'inspire de l'impression de non-sens et de désorientation véhiculée par l'absurde.

² « L'œuvre d'art n'est pas le reflet, l'image du monde ; mais elle est à l'image du monde ».

³ C'est nous qui avons traduit les passages cités de Saedi.

Bibliographie

ABIRACHED, Robert (2012), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Mesnil-sur L'Estrée, Tel Gallimard.

ADAMOV, Arthur (1981), *L'Homme et l'Enfant*, collection Folio (no. 1261), Gallimard, (1968).

BECKETT, Samuel (1990), *Proust*, Paris, éd. de Minuit.

BERG, Christan (2012), « "Comme si réellement nous venions d'une source d'épouvante". Maeterlinck et l'idéalisme symboliste », @analyses, vol. 7, no. 3, automne.

BONNABEL, Anne-Marie, MILHAUD, Marie-Lucile (2002), *A la découverte du théâtre*, Paris, ellipses.

CORVIN, Michel (1976), « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain », *Travail théâtral*, no. 22.

CORVIN, Michel (1980), *Le Théâtre Nouveau en France*, éd. Que sais-je ? 5ème éd., Paris.

GORCEIX, Paul (2006), cité in Lazzarini-Dossin, Muriel, (dir.), *Théâtre, tragique et modernité en Europe : XIX & XXe siècles*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang S.A., éd. Scientifiques internationales.

HUBERT, Marie-Claude (1987), *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov ; suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, Paris, J. Corti.

HUGO, Victor (1972), Préface de Crowvell, éd. Larousse, Paris.

IONESCO, Eugène (1991), *Notes et Contre-Notes*, Idées, Folio essais (no. 163), Gallimard, (1962).

JOMARON (DE) (1992), Jacqueline, sous la direction de, *Le Théâtre en France*, éd. Armand Colin, 2ème éd., Paris.

LILOURE, Michel (1973), *Le Drame de Diderot à Ionesco*, éd. Armand Colin, Paris.

MAULPOIX, Jean-Michel (1991), *Itinéraires Littéraires*, XX^e siècle, Tome 2, éd. Hatier, Paris.

OST, Isabelle, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Tome II, Thèse de doctorat dirigé par Ginette Michaux, Faculté de philosophie et lettres, Département d'études romanes, Université catholique de Louvain, Décembre 2005.

PRUNER, Michel (2005), *Les théâtres de l'absurde*, Armand Colin, Coll. Lettres sup., Paris.

RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie (2006), *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, éd. Théâtrales.

SAEDI, Gholam Hossein (1971), *Tchoub be dasthayé Varazil* (Les Matraqueurs du Varazil), vol. II, Téhéran, éd. Morvarid, 1350.