



L'influence de la pièce *Une Maison de Poupée* d'Ibsen sur la pièce de théâtre *Mort A l'Automne* d'Akbar Radi *

Laleh BAHRAMZADEH **/ Anahita Sadat GHAEMMAGHAMI ***

Résumé— Cet article explore l'influence d'Henrik Ibsen sur la pièce *Mort à l'Automne* d'Akbar Radi, un dramaturge clé du théâtre contemporain iranien. Inspiré par l'œuvre *Une maison de poupée*, Radi a intégré plusieurs éléments du style d'Ibsen, tels que la structure en trois actes, une analyse sociale et psychologique détaillée, ainsi qu'un réalisme symbolique.

L'article met en lumière les thématiques communes aux deux auteurs, telles que les crises morales et sociales, les inégalités de classe, la condition des femmes et l'isolement social. La pièce illustre aussi le conflit entre tradition et modernité, incarné par le personnage de Mashdi, qui, à l'instar des héros ibséniens, est accablé par une société rigide. L'article souligne également l'usage du symbolisme dans les œuvres des deux dramaturges.

L'étude démontre que Radi a habilement adapté l'héritage d'Ibsen à la réalité iranienne, fusionnant critique sociale et complexité psychologique, ce qui fait de *Mort à l'Automne* une œuvre à la fois locale et universelle. L'article souligne aussi les similitudes stylistiques entre les deux dramaturges, notamment dans leur usage du dialogue et de la tension dramatique pour exposer les conflits sous-jacents.

Mots-clés— Ibsen, Radi, réalisme, modernité, critique sociale



The Influence of Ibsen's Play a Doll's House on Akbar Radi's Play Death in Autumn*

Laleh BAHRAMZADEH **/ Anahita Sadat GHAEMMAGHAMI ***

Extended abstract Inspired by the naturalist movement, twentieth-century Iranian literature explored the relationship between human beings and nature, though the human–animal bond received less attention. One of the most famous exceptions is Ȇolām Ḥossein Sā’edi’s short story “The Cow” (1964), where Maš Hassan, unable to accept the death of his cow, gradually denies his own humanity and identifies with the animal. This process of alienation, ending in his death, made a profound impact on Iranian literary and artistic circles. Dāryūš Mehrdjūī’s 1968 film adaptation further cemented the story’s national and international reputation.

The contemporary novel *The Heart of the Cow* (2024) returns to Sā’edi’s text at a moment when ecological and ecofeminist awareness is growing among younger Iranian writers. Here, the alienation of Maš Hassan is mirrored in Atā, a slaughterhouse worker caught between patriarchal-capitalist expectations and his own moral refusal to kill cows. Unlike Maš Hassan, Atā remains conscious of the violence he enacts, and this awareness suffocates his anima, or spiritual femininity. His dilemma exemplifies the tension between survival in a capitalist system and the ethical demand for solidarity with animals.

Hans Robert Jauss’s concept of the “aesthetic gap” helps situate this novel as a hypertext of “The Cow.” While Sā’edi explored identity loss through metamorphosis into an animal, the new novel introduces an ecofeminist dimension. The association of Atā’s feminine spirit with the female animal widens the thematic scope and constitutes the novel’s key departure from its hypotext.

Ecofeminism, as introduced by Françoise d’Eaubonne in *Feminism or Death* (1974), links the oppression of women under patriarchy with the exploitation of nature under capitalism. Early ecofeminism often relied on dichotomies—woman/man, nature/capitalism—but postmodern perspectives question such fixed categories. Thinkers such as Haraway and Griffin argue that both men and women are equally tied to the generative earth, and that gender and identity should be seen as fluid rather than stable.

* Received: 2024/06/19

Accepted: 2025/07/25

** PhD Candidate, Department of French Language, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: 2851367811@iau.ir

*** Assistant Professor, Department of French Language, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). E-mail: 0049787251@iau.ir

The Heart of the Cow exemplifies this postmodern approach. Atā is portrayed as an oxymoronic figure: a male body animated by a predominantly feminine soul. As poet and photographer, he embodies “spiritual fecundity” rather than biological fertility, and this creative anima brings him into solidarity with cows. In this way, the novel suggests that ecofeminist critique need not be confined to women’s experiences, but can also encompass male figures whose spiritual identity aligns with the oppressed natural world.

This reading leads to three analytical axes. First, through reception theory, the novel creates an aesthetic distance from “The Cow,” transforming its central theme of metamorphosis. Second, Atā’s struggle illustrates how patriarchal and capitalist pressures force alienation, not only from nature but also from one’s inner self. Third, the novel explores human–animal solidarity, showing how it can paradoxically result in alienation, yet also gesture toward new modes of being beyond rigid binaries.

Ultimately, The Heart of the Cow reframes the human–animal metamorphosis of Sā’edi’s short story as a metaphor for the broader human condition in relation to the environment. By inverting roles and emphasizing the oscillation between masculinity and femininity, the novel opens a space for redefining meaning in postmodern ecofeminism. Unlike earlier ecofeminism that set woman against man or nature against capitalism, this novel insists on fluidity and contradiction. Atā, with his male body and feminine soul, transcends traditional categories: he cannot bear children, yet he is spiritually fertile; he is a man, yet identifies most deeply with cows.

In conclusion, The Heart of the Cow can be read as a significant contribution to Iranian postmodern ecofeminist literature. It demonstrates how replacing rigid categories such as “man/woman” with the more flexible “masculine/feminine” allows for a richer understanding of human–animal relations. By foregrounding spiritual anima as a site of resistance, the novel suggests that solidarity with nature is not only possible but necessary for reimagining humanity’s place in the world.

Keywords— Ibsen, Radi, realism, modernity, social criticism

SELECTED REFERENCES

- [1] DURAND-BENGUIGUI, Isabelle. *Le personnage-reflet dans le théâtre d'Henrik Ibsen et d'August Strindberg. Pour une approche comparatiste de l'illusionnisme scandinave*. Paris. TRANS. 2005.
- [2] GOLDMAN, Emma. *La Signification Sociale du Drame moderne*. Genève. Alexandria. 2020
- [3] JAFARI, Rouholah. *Groupe Artistique National, du début jusqu'à la fin (1956 -1979)*. Téhéran. Édition Afraz. 2016.
- [4] IBSEN, Henrik. *Une maison de poupée*. Traduction de Maurice Prozor, revue par Myriam Zaber.

تأثیر نمایشنامه خانه عروسکی نوشته ایبسن بر نمایشنامه مرگ در پاییز اثر اکبر رادی*

لale بهرامزاده** / آناهیتا سادات قائم مقامی***

چکیده — این مقاله به بررسی تأثیر نمایش نامه خانه عروسکی نوشته هنریک ایبسن بر نمایشنامه مرگ در پاییز اثر اکبر رادی، نمایشنامه نویس معاصر ایران، می پردازد. رادی با الهام از خانه عروسکی چندین عنصر از سبک ایبسن مانند ساختار سه پرده، تحلیل دقیق اجتماعی، روانشناسی و رئالیسم نمادین را از او الهام گرفته است. این مقاله موضوعات مشترک هر دو نویسنده را بررسی می کند مانند بحران های اخلاقی و اجتماعی، نابرابری های طبقاتی، وضعیت زنان و ازوای اجتماعی. در نمایش مرگ در پاییز تضاد بین سنت و مدرنیته به تصور کشیده شده است که در شخصیت مشدی تجسم یافته است و مانند قهرمانان ایبسن، زیر بار جامعه ای با مشکلات سخت قرار می گیرد. این مقاله همچنین استفاده از نماد را در آثار هر دو نمایشنامه نویس بررسی می کند. در پایان، این بررسی نشان می دهد که رادی به طرز ماهراهه ای میراث ایبسن را با واقعیت ایرانی تطبیق داده، و نقد اجتماعی و پیچیدگی روان شناختی را در هم آمیخته و مرگ در پاییز را به یک اثر محلی و جهانی تبدیل کرده است. این مقاله همچنین به شباهت های سبکی بین این دو نمایشنامه نویس، به ویژه در استفاده از گفتگو و تنش دراماتیک برای افشاری تعارض های اساسی، تأکید دارد.

کلمات کلیدی — ایبسن، رادی، رئالیسم، مدرنیته، نقد اجتماعی، نمایشنامه، مطالعات فرنگی، پرال جامع علوم انسانی

I. INTRODUCTION

Parmi les dramaturges iraniens contemporains les plus influents, Akbar Radi (1940-2007) occupe une place majeure. Né à Rasht, dans le nord de l'Iran, l'auteur s'est illustré par une œuvre profondément enracinée dans la réalité sociale de son pays, tout en conservant une identité littéraire unique. Durant plus de quatre décennies, il a su forger un style dramatique distinct, à mi-chemin entre tradition et modernité, marqué par une fine compréhension des tensions sociales, des conflits générationnels et des mutations culturelles. Comme l'a affirmé Rezaï Rad:

« Un dramaturge qui n'a pas posé sa plume par terre, qui ne s'est pas fléchit devant les oppresseurs. Pas plus qu'il n'est tombé dans le piège d'une écriture ridicule (...).

Il est donc le seul à mériter pleinement le titre de dramaturge. » (Rezaï Rad 86).

(Il est à noter que toutes les traductions sont faites par les auteurs de cet article)

Radi ne s'est ni totalement détaché des traditions théâtrales iraniennes, ni fondu dans les courants modernistes occidentaux. Son style hybride, nourri de réalisme symbolique, s'inspirent des grands dramaturges européens tels qu'Henrik Ibsen, Anton Tchekhov et Ivan Tourgueniev. La lecture d'*Une maison de poupée* d'Ibsen fut, selon Radi lui-même, un tournant décisif dans sa carrière d'auteur. Il a écrit:

« Ibsen a toujours été un guide pour moi dans le choix des sujets et du style dramatique. » (Radi «Conversations d'Akbar Radi» 78).

Akbar Radi est considéré comme une figure pionnière du théâtre contemporain iranien. Il a su établir un lien entre des thématiques locales et des concepts universels. Ses pièces ne reprennent ni le style des pièces historiques iraniennes ni ne s'en détachent totalement; cependant, elles parviennent à elles seules à marquer l'histoire. Cette singularité découle de la compréhension fine et perspicace de la réalité sociale dans laquelle Radi vivait. C'était une époque tumultueuse où la censure régnait et où de nombreux changements sont perçus. Cette période a suivi le coup d'État de 1953 et la formation du deuxième gouvernement Pahlavi. Dans ses œuvres, Radi abordait des questions telles que la désillusion intellectuelle, la justice sociale et la critique des gouvernements. C'est pour cette même raison que Talebi écrit:

« C'est l'auteur qui exprime sa compréhension de ce type de personnage directement, ou en lisant le "sauveur" du chanteur. On dirait que c'est justement l'écrivain qui a joué le rôle de «Heshmati», «Astiana», «Shaygan», «Talaei» et même «Katayoun», et donc «Sauveur est un reflet de l'intérieur et de l'esprit.

L'auteur, afin que le lecteur trouve de nombreuses pensées et sentiments de l'auteur face au peuple. » (Talebi 307).

Radi a adopté un style unique pour camper ses personnages, évitant de tomber dans les courants intellectuels contemporains, qu'il s'agisse du traditionalisme oriental ou des tendances modernistes occidentales. Il s'est concentré sur des thèmes profondément ancrés dans la réalité de l'Iran

contemporain. Il développe une dramaturgie axée sur la critique sociale, l'analyse psychologique des personnages et l'utilisation de symboles puissants: mort, jeu....

L'une de ses œuvres majeures, *Mort à l'Automne*, aborde les réalités sociales, les crises morales et l'effondrement des valeurs humaines. Radi lui-même a reconnu la proximité de son style et de sa structure dramatique avec celles d'Ibsen.

Dans sa pièce, *Mort à l'Automne*, Radi explore les tensions entre tradition et modernité, les inégalités de classe, la condition féminine et la solitude existentielle. Nous devons souligner le fait que Radi s'est initié aux œuvres d'Ibsen à travers les traductions de ses œuvres en Iran. Les similitudes structurelles, thématiques et stylistiques avec l'œuvre d'Ibsen sont nombreuses : structure en trois actes, dialogues réalistes, personnages complexes, affinement des problèmes domestiques. À l'instar de Nora dans *Une maison de poupée*, les protagonistes de *Mort à l'Automne* sont confrontés à des choix moraux cruciaux qui les poussent à remettre en question les normes sociales qui les entourent.

Akbar Radi et Henrik Ibsen, bien que séparés par le temps et la culture, partagent une vision commune de la dramaturgie comme outil de critique sociale. Le réalisme psychologique qu'ils emploient leur permet d'explorer les tensions intimes et collectives d'un individu pris dans les filets de la tradition, de la morale sociale et des attentes familiales. Chez Ibsen comme chez Radi, le foyer devient le théâtre du conflit.

Cet article propose une analyse comparative entre *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen et *Mort à l'Automne* d'Akbar Radi. Il s'agira de comprendre comment Radi a adapté les techniques dramaturgiques et les thématiques ibsénienes à la société iranienne contemporaine. Nous aborderons la structure narrative, la construction des personnages, les motifs récurrents (tels que le foyer, le cheval, l'automne), ainsi que les tensions morales, sociales et psychologiques qui traversent les deux œuvres.

En croisant l'étude des structures et des symboles, nous montrerons que *Mort à l'Automne* est non seulement un hommage à Ibsen, mais aussi une œuvre profondément originale, qui donne une voix aux réalités sociales et culturelles de l'Iran tout en s'inscrivant dans une perspective universelle.

II. LA STRUCTURE EN TROIS ACTES DANS *MORT A L'AUTOMNE* D'AKBAR RADI ET *UNE MAISON DE POUPEE* D'IBSEN

La structure tripartite de *Mort à l'Automne* (1946) reprend celle d'*Une maison de poupée* (1879) : une première partie d'exposition des tensions, une seconde de rupture, et une troisième où les personnages font face à leurs responsabilités. Radi reprend également les procédés dramatiques d'Ibsen tels que les révélations progressives et l'intensification des conflits. Ces choix narratifs renforcent le suspense et la dimension morale des pièces.

La structure en trois actes est une méthode classique de narration qu'Henrik Ibsen, le dramaturge norvégien, a utilisée dans son style moderne. Obligée d'emprunter de l'argent pour sauver son mari, Torvald Helmer, Nora est obligée de révéler son secret, elle voulait quitter le foyer conjugal. Ce faisant, elle doit tester et évaluer sa vie. Pourtant, pour venir à l'aide de son mari, elle recourt à Krogstad, leur avocat familial. Akbar Radi, a également utilisé cette structure dans *Mort à l'Automne*. La pièce raconte l'histoire de Mashdi, pris au piège des conditions de vie difficiles. Malgré les difficultés et les obstacles

en raison du froid intense, celui-ci est déterminé à rendre visite à son fils. Malgré les efforts de certains pour l'en dissuader, il entreprend son voyage et finit par perdre la vie dans le froid de l'automne.

Dans la comparaison entre cette pièce d'Akbar Radi et *Une maison de poupée* d'Henrik Ibsen, la structure en trois actes sert de cadre pour explorer les conflits internes et externes des personnages, ainsi que les tensions entre tradition et modernité.

Dans *Une maison de poupée*, le premier acte introduit le secret de Nora concernant l'emprunt bancaire qu'elle a contracté pour sauver la vie de son mari, Torvald. Ce secret génère une tension grandissante et prépare le terrain pour les conflits à venir. Ibsen exploite les dialogues denses pour développer une ambiance d'angoisse et de tension, notamment avec la conversation entre Nora et Mme Linde sur l'emprunt, où Nora croit naïvement que son mari comprendrait son geste par amour, et il est sous-entendu que cette illusion pourrait être brisée.

Le dialogue ci-dessous construit généralement à travers des dialogues denses et des événements apparemment mineurs mais déterminants. Ibsen y présente les personnages dans un environnement qui, de manière indirecte, annonce la crise majeure à venir. Ces paroles mettent en évidence la mise en place de la tension dramatique dans le premier acte d'*Une maison de poupée*:

« *Nora (inquiète, baissant la voix)*

Mais Torvald... s'il apprenait un jour... s'il découvrait ce que j'ai fait?

Mme Linde (surprise)

Tu veux dire... cet emprunt que tu as contracté sans qu'il le sache?

Nora (hésitant, mais avec une pointe de fierté)

Oui... Il croit que cet argent venait de mon père. Mais en réalité, c'est moi qui l'ai emprunté... pour lui... pour qu'il puisse guérir.

Mme Linde (sceptique)

Et si ton mari l'apprenait?

Nora (avec un sourire forcé)

Il ne l'apprendra jamais! Et même s'il le savait... il m'aimerait encore plus, il comprendrait que j'ai fait cela par amour.

(Un silence. Mme Linde la regarde avec une expression inquiète, tandis que Nora détourne le regard, troublée.) » (Ibsen 35).

Dans cet acte, les premiers conflits et tensions entre les personnages et leur environnement sont clairement introduits. Ibsen prépare le terrain pour comprendre la situation des personnages et la complexité de leurs relations.

Dans le premier acte de *Mort à l'Automne*, Akbar Radi met en place un cadre similaire, introduisant des tensions familiales et sociales. Mashdi, le personnage principal, est confronté à des problèmes financiers et des dilemmes moraux qui influencent ses décisions. Le dialogue entre Mashdi et ses

proches révèle une insécurité liée à l'avenir et une lutte interne face aux choix difficiles, tout en soulignant l'opposition entre les désirs personnels et les pressions sociales.

Le conflit entre les désirs intérieurs du personnage et les limitations sociales crée un terrain fertile pour les tensions futures. À vrai dire

« Le véritable reflet [c'est] de la vie actuelle de l'homme contemporain qui pourrait être la clé pour résoudre des problèmes auxquels toute famille peut être confrontée au quotidien » (Assadollahi 2).

Par exemple, dans cet acte, la tentative du personnage principal de sauver sa famille de la faillite est clairement dépeinte. Cependant, cette tentative le confronte à des choix difficiles qui mèneront plus tard à la crise principale.

« Mashdi

Pour quoi? Pourquoi? Je t'ai donné un toit pour que tu te reposes un peu, pas pour que tu me causes des ennuis !

Mashdi (soudainement, écoutant attentivement)

Tu as entendu ce bruit de cheval?

Gol Khanom

Je pense que c'était le vent.

Mashdi

Pour moi, aujourd'hui ou demain, c'est la fin, je me demande si je suis encore utile, avec [m]es pieds [si douloureux]... comme un chien qui court sans fin pour gagner un peu d'argent et te renvoyer dignement chez ce salaud. » (Radi « Mort à l'Automne » 21).

Le deuxième acte dans *Une maison de poupée*, montre une intensification de la crise. Cette crise atteint son apogée lorsque les contradictions internes des personnages deviennent plus évidentes. Nora se retrouve face à la réalité de son emprunt et à la possibilité que son secret soit découvert, mais elle s'efforce de maintenir l'illusion que son mari comprendra. Cette crise devient un catalyseur pour le développement de son indépendance et de sa prise de conscience de sa propre identité, marquée par sa volonté de se libérer de l'emprise de son mari et des attentes sociales.

Cet extrait du deuxième acte illustre la montée dramatique du conflit intérieur de Nora, confrontée à un choix impossible entre son devoir moral et la pression sociale exercée par son mari :

NORA :

« Reprends-la, Torvald ! Il en est temps encore. Oh ! Torvald, reprends-la ! Fais cela pour moi... pour toi-même, pour les enfants ! Écoute-moi, Torvald... fais cela ! Tu ne sais pas ce qui en résultera pour nous tous. »

HELMER :

« *Trop tard.* »

NORA (à part, terrifiée) :

« *Il serait capable de le faire. Il le fera malgré tout. Jamais, oh ! jamais cela ! Tout plutôt que cela ! Du secours ! ... Un moyen... »* (Ibsen 34).

Dans ce passage, Nora supplie son mari d'annuler le renvoi de Krogstad, leur avocat, pour éviter la révélation de son secret. Mais face à son refus catégorique, elle comprend qu'elle est seule, et que la force des apparences et des conventions sociales l'emporte sur l'amour véritable.

Dans le deuxième acte de *Mort à l'Automne*, la crise du personnage principal s'intensifie. Il se retrouve confronté à des choix contradictoires, chacun ayant des conséquences graves et imprévisibles. Akbar Radi aborde avec précision les questions sociales et psychologiques du personnage à ce stade.

Le personnage principal, qui tente de sauver sa famille de la pauvreté, se retrouve confronté à des propositions inacceptables qui remettent en question ses valeurs morales. Cette situation est similaire aux crises que les personnages d'Ibsen rencontrent face à des contradictions éthiques et sociales.

Radi met en lumière le conflit entre les valeurs traditionnelles et les pressions modernes, et montre comment le personnage principal, pour survivre, peut être amené à s'éloigner de ses principes moraux. Ce moment marque le point culminant des tensions de l'histoire, préparant le personnage à affronter les conséquences de ses choix.

Dans le deuxième acte de *Mort à l'Automne*, intitulé *Les Voyageurs*, Mashdi, le père de la famille, décide de partir en voyage pour voir son fils Kas-Aqa qui est allé à Roudbar. Cependant, les mauvaises conditions météorologiques et la neige lourde rendent le voyage très dangereux. Mirza Jan et Ebi, les amis de Mashdi, tentent de le dissuader de cette décision. Ces dialogues montrent le conflit intérieur de Mashdi entre l'amour paternel et les dangers à venir. Il fait face à un choix difficile, où chaque option a des conséquences sérieuses:

« *Ebi*

Tu vois, je t'avais dit que la route serait bloquée ce soir...

Mirza Jan

Tu as entendu ? Tu ne devrais pas partir ce soir...

Mashdi

Non, Mirza, je dois partir. Mon cœur ne supporte pas ça.

Ebi

Pense à toi, Mashdi. Ce chemin est dangereux par ce temps-là.

Mashdi

Ma vie n'a aucun sens sans voir Kas-Aqa. » (Radi «Mort à l'Automne» 65).

Tout comme Ibsen, Radi expose un conflit entre les dangers courus par le cheminement dans cette neige qui pourrait à tout instant l'ensevelir à jamais et les aspirations personnelles (pauvreté, lassitude, aspiration à la mort) montrant comment les personnages sont enfermés dans des dilemmes qui les poussent à agir de manière irrationnelle ou irréversible.

Dans *Une maison de poupée*, l'acte final est marqué par le départ de Nora, qui quitte son mari et ses enfants pour se retrouver elle-même. Cet acte est une résolution tragique ou prise de conscience. Ce geste est à la fois une affirmation de son indépendance et une critique des conventions sociales et du rôle que la société impose aux femmes. C'est un acte de rébellion, mais aussi une prise de conscience tragique des sacrifices personnels nécessaires pour atteindre la liberté.

Cet extrait clé de l'acte III d'*Une maison de poupée*, illustre bien la décision finale de Nora de quitter son foyer. Ce passage symbolise l'émancipation de Nora, mais aussi le coût émotionnel de sa décision. Son départ marque une rupture radicale avec les conventions sociales et annonce un avenir incertain, mais nécessaire pour sa quête de liberté et de vérité personnelle:

« NORA (se levant lentement et regardant Helmer avec fermeté)

Il faut que je parte d'ici immédiatement.

HELMER (abasourdi)

Partir? Tu veux dire quitter ta maison, ton mari, tes enfants?

NORA

Oui, Torvald. Je ne peux plus vivre ici. J'ai réalisé que je n'ai jamais été moi-même dans cette maison. J'ai été d'abord la poupée de mon père, puis la tienne.

HELMER (désespéré)

Mais pense à ce que tu fais! À l'avenir de nos enfants!

NORA

J'y ai pensé. Mais je dois d'abord apprendre à me connaître moi-même avant de pouvoir être une mère digne d'eux.

(Elle prend son manteau, ouvre la porte et sort sans se retourner. On entend la porte se refermer avec fracas.) » (Ibsen 217).

Dans le troisième acte, Akbar Radi donne une fin tragique à l'histoire. De manière similaire, dans *Mort à l'Automne*, la fin tragique voit Mashdi confronté à la réalisation de ses erreurs et de son incapacité à échapper à son destin. Sa mort symbolise la destruction des anciennes valeurs et l'effondrement des idéaux traditionnels. Les dialogues de Mashdi et Gol Khanom, qui évoquent la misère et la fatalité, témoignent de cette conscience douloureuse de la fin d'une époque et du poids des choix passés.

Radi place son personnage face aux résultats de ses décisions de manière à ce qu'il atteigne une compréhension plus profonde de lui-même et de la société. Cependant, cette prise de conscience s'accompagne de pertes, comme si elles étaient le prix de la connaissance du personnage. La fin de la pièce est marquée par l'amertume et la tristesse, mais elle pousse également le public à réfléchir sur le cycle répétitif des problèmes sociaux et moraux.

« *Mashdi*

La misère, c'est autre chose, Mirza, pour celui qui est parti, moi je n'ai plus pu sentir mes pieds; c'est comme si j'étais sur un échafaudage sans appui, ma tête tournait. J'étais obligé de fermer les yeux, et je toussais douloureusement.

(Il perd son souffle.)

Gol Khanom

Tu veux que je verse une autre tasse de thé ?

Mashdi

Parle-moi, Gol.

Gol Khanom

Que puis-je dire, Mashdi ?

Mashdi

Parle-moi des longs jours, des nuits étouffantes... maintenant que je réfléchis, je vois qu'une ombre a obscurci toute notre vie.

Nous sommes des gens malheureux.

Gol Khanom

C'est suffisant, Mashdi, arrête maintenant. » (Radi «Mort à l'Automne» 68-69).

Dans cet extrait, le dialogue entre Mashdi et Gol Khanom, sa femme, est empreint de regret, de tristesse et d'impuissance face à un destin inéluctable, la mort à ses trousses, ce qui le rapproche du thème tragique de l'œuvre de Radi. L'analyse souligne que le protagoniste est confronté aux conséquences douloureuses de ses décisions. De même, dans cet extrait, Mashdi évoque la pauvreté, une ombre qui a assombri toute leur vie, ce qui reflète cette idée de répercussions inévitables des choix passés. Mashdi décrit une sensation de vertige et d'instabilité:

« Comme si j'étais sur un échafaudage sans appui, ma tête tournait.... » (ibid.).

Les héros d'Ibsen et de Radi se retrouvent démunis face aux conséquences de leurs actes. La fin de la pièce pousse le spectateur à réfléchir aux problèmes sociaux et moraux.

De même, dans cet extrait, Gol Khanom et Mashdi évoquent une misère qui semble éternelle: « *Mère, nous sommes des gens malheureux. »* (ibid. 69). Cette phrase reflète cette prise de conscience douloureuse et tragique propre aux personnages misérables de Radi.

Dans les deux textes, on retrouve la perte, le regret et une prise de conscience tragique, laissant le spectateur face à une réflexion sur un destin non seulement individuel mais aussi collectif, pris dans un cycle sans fin.

III. LA PROFONDEUR PSYCHOLOGIQUE DES PERSONNAGES, A LA LUMIERE DE L'INFLUENCE D'IBSEN

Les personnages de Radi et d'Ibsen sont profondément ambivalents. Ils ne sont ni bons ni mauvais, mais pris dans des contradictions qui les dépassent. Dans *Mort à l'Automne*, les membres de la famille luttent contre la société, la tradition, l'économie et contre eux-mêmes. À l'image de Nora, certains cherchent à se libérer, d'autres s'agrippent à un ordre ancien. Radi met ainsi en scène une bourgeoisie iranienne, tirailée entre modernité et tradition, liberté individuelle et devoir familial.

Dans le premier acte de *Mort à l'Automne* l'espace de l'histoire est présenté dans une ambiance obscure. Mashdi, en tant que personnage principal, est confronté à des problèmes familiaux et émotionnels. Son fils a fui pour éviter le service militaire et sa fille est revenue à la maison après des problèmes conjugaux. La crise familiale constitue le principal enjeu de cet acte.

Nous pouvons observer l'influence d'Ibsen dans les thèmes ci-dessous:

- **Réalité psychologique:** À l'instar des œuvres d'Ibsen, Radi dépeint des personnages confrontés à des crises intérieures et familiales. Comme dans *Une Maison de poupée*, où les personnages luttent pour se définir et se libérer des traditions, Mashdi et sa famille sont également pris dans des conflits sociaux.
- **Conflit entre tradition et modernité:** Dans cet acte, le contraste entre les valeurs traditionnelles (comme l'attachement à la famille et à la communauté locale) et les forces modernes (comme l'évasion des responsabilités sociales) est bien illustré.

Cet extrait met en évidence la relation entre Nora et Torvald, où ce dernier incarne les valeurs traditionnelles et patriarcales, tandis que Nora évolue vers une prise de conscience moderne de son indépendance:

« *Nora*

Torvald, il faut que je vous parle.

Helmer

Que veux-tu dire?

Nora

Nous devons nous asseoir et discuter ensemble.

Helmer (souriant)

Nora, ma chère Nora, il est tard. Tu es fatiguée. Va te reposer.

Nora

Non. Je ne suis pas fatiguée. Je dois parler avec vous.

Helmer

D'accord, parlons donc, mais de quoi?

Nora

Nous sommes mariés depuis huit ans. Ne vous est-il jamais venu à l'esprit que c'est la première fois que nous parlons sérieusement ensemble?

Helmer

Que veux-tu dire?

Nora

Pendant huit ans... non, bien plus longtemps encore, depuis que je suis au monde, je n'ai vécu qu'avec des hommes qui me traitaient comme une poupée.

Helmer

Nora!

Nora

Oui, c'est la vérité, Torvald. D'abord papa, puis vous. Chez papa, j'étais sa poupée, et il m'habillait, il me faisait danser et penser comme il voulait. Puis je suis venue ici, dans votre maison. Vous avez pris la relève, et j'ai continué à être une poupée, votre poupée.

Helmer

Nora, tu es injuste!

Nora

Non. J'ai enfin compris que je n'ai jamais été moi-même, jamais. » (Ibsen 133-134).

Dans cet extrait, Nora rejette la conception traditionnelle du mariage et du rôle de la femme, qu'Helmer représente. Son discours marque une rupture entre le modèle patriarcal (tradition) et l'émancipation féminine (modernité). Helmer ne comprend pas immédiatement l'évolution de Nora, car son modèle de vie repose sur une vision figée et conventionnelle de la femme dans le foyer. C'est précisément cette prise de conscience et son départ final qui font de Nora un symbole de modernité et de liberté, défiant l'ordre social de son époque.

Dans l'acte II, *Les voyageurs* de Radi, l'histoire atteint son apogée. Mashdi tente d'emmener son cheval pour voir son fils, mais les difficultés du voyage et la maladie du cheval compliquent la situation. La famille de Mashdi fait face à des défis tels que des conflits conjugaux et une instabilité sociale. C'est à cause des mauvaises conditions sociales que cette famille comme beaucoup d'autres à cette époque-là, étaient tombés dans les serres impitoyables de la pauvreté qui les poussaient à une mort silencieuse.

- **Concentration sur les relations humaines:** Comme dans les œuvres d'Ibsen, dans cet acte, les relations humaines sont au cœur de l'attention. Les personnages ne sont pas représentés comme des types sociaux, mais comme des individus avec des sentiments et des décisions complexes.

- **Progrès graduel de la crise:** À l'instar d'Ibsen, Radi utilise la méthode de montée progressive des tensions. Dans *Les voyageurs*, la crise psychologique et physique de Mashdi et de son cheval symbolise des crises familiales et sociales plus larges.

Dans le deuxième acte, *Les Voyageurs*, l'influence d'Ibsen dans la manière dont la tension s'intensifie graduellement est clairement perceptible. Chez Ibsen, Nora, sur le point de quitter son mari et de recouvrer sa liberté, rencontre l'obstacle du problème financier de son conjoint qui intensifie son angoisse. D'un autre côté, chez Radi, Mashti, fatigué du poids insupportable de la vie et aspirant à la mort, trouve un alibi pour que sa vie douloureuse prenne fin d'une manière ou d'une autre. Cet alibi réside dans la rencontre de son fils, malgré les intempéries. Sur ces entrefaites, la mort du cheval déjà malade, augmente son anxiété:

1. L'intensification de l'angoisse et de la crise

Mashdi entre dans le café, alors que la pluie et la tempête s'intensifient.

« *Ebi*

Tu es là, Mashdi... Tu vas bien?

Mashdi

...

Ebi

Ça fait plusieurs jours qu'on ne t'a pas vu... Tu étais sûrement avec ton cheval...

Mashdi

Je n'ai plus de cheval. » (Radi «Mort à Automne» 36).

À cet instant, un silence pesant s'installe. Les clients du café sont tous sous le choc et comprennent que Mashdi a perdu son cheval.

Ce moment marque un tournant dans l'intensification de la crise.

2. Le déni et la résistance face à la crise

Mashdi insiste pour partir dès cette nuit à Roudbar, tandis que les autres essaient de le dissuader. Nous pouvons considérer dans ce passage la tension et le suspense qui augmentent. Mashdi est en pleine détresse psychologique, mais il s'obstine à poursuivre son voyage, comme si ce départ n'était plus un simple choix rationnel, mais une nécessité intérieure.

« *Mirzajan*

Ce soir, ce n'est pas possible, attends jusqu'à demain...

Mashdi

Non... Pas demain.

Ebi

Où veux-tu aller, Mashdi? Tu es devenu fou? Tu vas geler sur la route et tomber.

Mashdi

Je dois partir. » (ibid. 41).

3. La transformation de la crise individuelle en une crise sociale

Mashdi, en perdant son cheval, a aussi perdu une partie de son identité. Mashdi ne part plus uniquement pour voir son fils; en perdant son cheval, il a perdu une part essentielle de sa vie et n'a plus de raison de rester.

« ***Mashdi***

Il... Il était comme un nuage, ses yeux... Il les a fermés.

Mirzajan

Ce cheval l'a complètement bouleversé...

Shaqi

Mais qu'est-il arrivé au cheval? » (ibid. 43).

4. Le moment de confrontation finale

La pièce atteint son apogée dramatique. Tous savent que Mashdi ne reviendra probablement jamais, mais personne ne peut l'empêcher de partir. C'est un moment tragique typiquement ibsénien, où le protagoniste se soumet à son destin inévitable.

Alors que la tempête fait rage dehors, Mashdi prend sa décision définitive.

« ***Mirzajan***

Alors laisse-moi venir avec toi...

Mashdi

Je pars seul.

Mirzajan

Tu ne peux pas partir seul, le temps est dangereux...

Mashdi

Écarte-toi. » Mashdi quitte le café et disparaît dans la tempête. (ibid. 48).

La montée progressive de la crise dans *Les Voyageurs* rappelle fortement le style d'Ibsen. Dans cet acte, l'auteur utilise des dialogues denses, une atmosphère froide et oppressante, et des décisions irrévocables pour faire grimper lentement la tension. Finalement, l'histoire atteint un point où les personnages et les spectateurs ressentent une impuissance totale face à un destin inéluctable.

L'acte III de *Mort à l'Automne* est le point culminant de la pièce, qui se termine par une fin tragique. Mashdi, alors qu'il lutte pour faire revenir son fils, meurt. Sa mort est non seulement le résultat d'une

tragédie personnelle, mais elle symbolise aussi l'effondrement des valeurs traditionnelles face aux changements sociaux.

- **Fin tragique avec un message social:** Comme dans *Une Maison de poupée* la fin de l'histoire met l'accent sur l'instabilité des anciennes valeurs et l'incapacité des personnages à s'adapter au monde moderne, véhiculant ainsi un puissant message social et moral.
- **Utilisation de la symbolique:** La mort de Mashdi et de son cheval, en tant que symboles de la destruction des racines traditionnelles, rappelle l'influence d'Ibsen dans l'utilisation des symboles pour exprimer des concepts profonds:

1. Le moment de la décision de quitter la maison et de briser les chaînes de la tradition: À ce moment-là, Nora réalise qu'elle doit quitter la maison pour trouver sa véritable identité et s'éduquer elle-même. Cette scène représente le point culminant de la pièce, marquant l'effondrement des valeurs traditionnelles et le passage vers l'individualité et l'indépendance.

« *Il faut que je fasse en sorte de m'éduquer moi-même. Tu n'es pas homme à pouvoir m'aider dans ce domaine. C'est une affaire qui ne regarde que moi. Et c'est pour cela que je te quitte maintenant.* » (Ibsen 146).

2. Comparaison du mariage à un jeu et à *Une maison de poupée*. Avec cette phrase, Nora exprime que sa vie conjugale n'a été qu'un jeu, où elle a joué le rôle d'une poupée dans une salle de jeux, sans jamais vraiment connaître sa propre identité. C'est une critique des rôles traditionnels imposés aux femmes dans la société et dans la famille, rappelant l'effondrement des valeurs traditionnelles dans le troisième acte de *Mort à l'Automne*.

« *Mais notre foyer n'a pas été autre chose qu'une salle de jeux.* » (ibid. 147).

En d'autres termes, le texte doit être conçu de manière à refléter la société comme une entité dynamique et active, et non simplement comme un arrière-plan pour la narration. Radi socialiste, à l'instar d'Ibsen, s'inspire de cette perspective. Il tisse la société dans toutes les couches de son œuvre, l'utilisant comme un terreau pour la critique sociale. *Mort à l'Automne*, est conçu pour refléter les structures sociales de l'Iran contemporain, notamment l'inégalité des classes, les conflits culturels et les crises éthiques.

IV. SIMILARITES STRUCTURELLES ET CONCEPTUELLES ENTRE *UNE MAISON DE POUPEE* ET *MORT A L'AUTOMNE*

1. Crises morales et sociales

Dans les œuvres d'Ibsen, comme Une maison de poupée, les personnages sont confrontés à des crises résultant du conflit entre leurs valeurs personnelles et les attentes sociales. (Goldman 106). De la même manière, dans *Mort à l'Automne*, Radi met en lumière ces tensions et crée des personnages qui, pour échapper aux contraintes de la société, sont amenés à faire des choix difficiles, parfois destructeurs.

« *La majorité n'a jamais raison. Jamais, je vous dis ! C'est l'une de ces vérités sociales contre lesquelles il faut se révolter.* » (ibid. 70).

Cette citation reflète le thème central du conflit entre les valeurs individuelles et les attentes sociales. Dans la pièce *Mort à l'Automne* le personnage de Mashdi exprime son désir d'une sépulture discrète, reflétant son aspiration à échapper aux attentes sociales et aux contraintes de la communauté. Ces phrases illustrent le conflit entre les valeurs individuelles et les attentes sociales:

« Je ne veux pas que quelqu'un suive mon cercueil. En silence, dans un coin, sans être remarqué, pour que je disparaisse rapidement. Ne mettez pas de pierre sur ma tombe. Je veux que personne ne sache où je suis. Si seulement on pouvait me mettre sous cet arbre. » (Radi «Mort à l'Automne» 71).

2. Une caractérisation réaliste

L'une des caractéristiques majeures des œuvres d'Ibsen est la construction précise et réaliste des personnages. De même, dans *Mort à l'Automne*, le personnage principal, à l'image de Nora dans *Une maison de poupée*, représente un individu confronté à des structures sociales injustes, subissant une transformation profonde au fil du récit. Dans cette perspective, il est pertinent de considérer la complexité des personnages d'Ibsen, qui transcendent les catégories traditionnelles du réalisme et du symbolisme, offrant une profondeur psychologique qui reflète les tensions internes et les contradictions humaines. Durand-Benguigui écrit:

« La critique française s'est souvent demandée s'il fallait ranger Ibsen et Strindberg parmi les réalistes ou les symbolistes. Mais les œuvres s'accordent difficilement de ce double étiquetage. [...] Là où beaucoup de monographies francophones s'en tiennent à leurs repères esthétiques familiers, l'approche comparée recherche une poétique théâtrale propre à l'aire culturelle scandinave. C'est ainsi que notre analyse développe l'hypothèse d'un "illusionnisme" spéculaire, centré sur l'expérience psychique du personnage-reflet. » (Durand-Benguigui 101).

Dans *Mort à l'Automne*, Mashdi, symbolise un individu en lutte contre des structures sociales oppressives, traversant une profonde transformation. Nora, dans *Une maison de poupée*, passe d'une épouse soumise à une femme indépendante qui se révolte contre des structures sociales injustes.

« Nora prend conscience du caractère artificiel et factice du monde moral qui l'entoure, et en décidant de quitter la maison, elle aspire à devenir une citoyenne. » (Nazari 32)

Dans le troisième acte, accablé par les difficultés de la vie et les pressions sociales, Mashdi décide de quitter son village; un tournant décisif dans sa vie, le poussant vers un changement radical. À un moment clé, il s'exprime ainsi:

« Je n'en peux plus... Il faut que je parte, advienne que pourra... » (Radi «Mort à l'Automne» 87).

Dans *Mort à l'Automne*, Mashdi incarne un individu confronté à des structures sociales injustes, subissant une profonde transformation. À un moment de la pièce, Mashdi dit:

« *Les nuits d'automne... Quand on passe seul avec son cheval sous les arbres trempés de pluie... D'un côté, des buissons desséchés, de l'autre, des noyers... La route est noyée dans le brouillard... Et dans l'obscurité, tu entends le bruit des pas de ton cheval... Tu entends qu'une chose, une chose comme la mort, s'approche de toi par-derrière... On se dit que c'est la fin.* » (ibid. 14).

Cette description reflète le sentiment de solitude et la proximité de la mort que ressent Mashdi face aux difficultés de la vie et aux injustices sociales.

3. Espace et symbolisme

Le symbolisme est également central dans les deux œuvres. Chez Ibsen, la maison est à la fois refuge et prison. Chez Radi, l'automne symbolise le déclin d'un monde ancien, mais aussi la possibilité d'un renouveau. Le cheval, récurrent dans plusieurs de ses pièces, devient ici le symbole d'une mémoire collective brisée, d'un passé glorieux désormais inaccessible.

Goldman écrit:

« *Ibsen utilise des espaces restreints et symboliques, comme la maison de Nora dans Une maison de poupée.* » (Goldman 110).

Cette citation illustre parfaitement le symbolisme de l'espace domestique chez Ibsen met en évidence, avant la restriction spatiale du décor, un espace fermé qui symbolise l'enfermement social et psychologique de Nora. La maison devient un lieu où elle est confinée dans son rôle de femme soumise, reflétant les normes oppressives de la société:

« *Un salon meublé avec confort et bon goût, mais sans luxe. Dans le fond à droite la porte du vestibule. Dans le fond à gauche celle du bureau de Helmer. [...] L'action se passe chez les Helmer.* » (Ibsen 11).

4. Critique des inégalités de classe

Dans sa pièce Ibsen dénonce les inégalités de classe et la corruption sociale. De même, Radi, explore cette thématique à travers ses personnages villageois et les structures sociales oppressives qui les entourent.

« *La majorité a la puissance – malheureusement – mais elle n'a pas la raison. La raison est toujours du côté de la minorité.* » (ibid. 70).

Ibsen dénonce la tyrannie de la majorité et la manière dont les structures sociales injustes perpétuent les inégalités et le statu quo. Ibsen critique la résistance des structures sociales à toute réforme.

Ce passage de *Mort à l'Automne* illustre parfaitement l'enfermement des personnages villageois dans des structures sociales oppressives. Molouk évoque son labeur incessant et non reconnu, symbole de sa position subalterne dans un système injuste. Cette captivité sociale et économique suggère implicitement les inégalités de classe et les conflits sociaux.

« *Molouk*

Dans cette maison, je suis comme une prisonnière. Du matin au soir, je cours sans relâche, sans jamais montrer le moindre signe de fatigue. Je vais au verger, je

nourris les poules, je tisse des balais, je fais le ménage, la cuisine, je m'occupe des enfants. Crois-moi, dans cette maison, je suis comme une prisonnière. » (Radi «Mort à l'Automne» 20).

À travers la création de tels personnages, Radi montre la condition des femmes victimes des structures traditionnelles et des inégalités sociales. D'un côté, les tâches sans fin de Molouk, et de l'autre, l'absence de reconnaissance pour son travail, symbolisent sa place inférieure dans cet ordre social.

V. SIMILARITES ET DIVERGENCES DANS LA STRUCTURE DES PIECES

Similarités:

1. Accent sur les conflits sociaux et moraux: Les deux dramaturges placent leurs personnages dans des situations où les conflits sociaux et moraux sont mis en évidence.

2. Caractérisation réaliste: Ibsen et Radi utilisent des personnages complexes et multidimensionnels pour faire avancer l'intrigue.

3. Fin ouverte ou réfléchie: La fin de leurs œuvres est souvent tragique et pousse le spectateur à la réflexion.

Divergences:

1. Contexte culturel et social: Tandis qu'Ibsen aborde principalement les problématiques de l'Europe du XIXe siècle, Radi reflète les thèmes et les défis de la société iranienne contemporaine.

Cet extrait célèbre d'*Une Maison de Poupée* de Henrik Ibsen, où Nora, l'héroïne, confronte son mari Torvald et prend la décision de quitter son foyer pour trouver son indépendance, fait apparaître la quête d'émancipation de Nora et la critique des rôles traditionnels imposés aux femmes dans la société bourgeoise du XIXe siècle:

« **NORA**

C'est ainsi, Torvald. Quand j'étais chez mon père, il me disait toutes ses opinions et j'étais d'accord avec lui. S'il en avait une différente, je la cachais, parce que cela lui aurait déplu. Il m'appelait sa poupée et il aimait jouer avec moi, tout comme toi, maintenant, tu aimes jouer avec moi.

TORVALD

Nora, comment peux-tu dire cela?

NORA

C'est la vérité, Torvald. Tu n'as jamais compris qui j'étais. Tu n'as jamais voulu comprendre. Tu as toujours décidé de tout pour moi. Et moi, j'ai accepté... jusqu'à aujourd'hui.

TORVALD

Mais c'est insensé ! Tu es mon épouse, la mère de mes enfants !

NORA

Je ne suis plus rien pour toi. Et je ne peux plus être une mère tant que je ne serai pas une femme indépendante.

TORVALD

Indépendante? Mais où iras-tu? Que feras-tu?

NORA

Je dois l'apprendre par moi-même. Je veux comprendre qui je suis, ce que je veux, ce que je peux être sans toi, sans mon père, sans personne pour me guider.

(Torvald la regarde, abasourdi. Nora se dirige vers la porte.)

TORVALD

Nora, ne pars pas!

NORA

Il le faut.

Nora ouvre la porte, sort, et la porte se referme derrière elle. » (Ibsen 125).

2. Type de tragédie: La tragédie dans les œuvres d'Ibsen est souvent philosophique et universelle, tandis que dans les œuvres de Radi, elle a une dimension sociale et locale plus marquée.

3. Langue et ambiance: Les dialogues chez Radi et Ibsen jouent un rôle crucial. Leur apparente simplicité masque une densité psychologique et symbolique remarquable. Radi maîtrise l'art du non-dit, du silence éloquent, de la parole qui échappe. Cette économie de langage rapproche encore davantage son théâtre de celui d'Ibsen.

La structure en trois actes dans *Mort à l'Automne* et les œuvres d'Ibsen, en tant qu'outil efficace pour raconter des histoires tragiques, permet à l'écrivain d'examiner en profondeur les questions sociales et éthiques. Akbar Radi, inspiré par cette structure et en l'adaptant au contexte social iranien, a créé une œuvre qui est à la fois locale et universelle. À cet égard Jafari écrit:

« Mort à l'Automne, à l'instar des œuvres d'Ibsen, est un exemple de la puissance du théâtre pour refléter les contradictions humaines et sociales. » (Jafari 53).

Ces similarités montrent l'influence profonde d'Ibsen sur le style de Radi et sa capacité à adapter ce style dans un cadre iranien.

VI. L'UTILISATION DES SYMBOLES DANS *MORT A L'AUTOMNE*

Akbar Radi, à l'instar d'Ibsen, utilise des symboles pour transmettre des significations profondes. Ces symboles non seulement enrichissent l'histoire, mais ajoutent également des couches de signification au récit.

1. Le cheval de Mashdi:

Symbol d'espoir et de lien familial: Le cheval, utilisé pour ramener son fils Kas Agha, représente les espoirs de Mashdi de restaurer la famille.

Symbol de la mort de la tradition: La mort du cheval en milieu d'histoire symbolise la disparition des espoirs de Mashdi et l'effondrement des valeurs traditionnelles face aux réalités nouvelles.

2. L'automne:

Symbol du passage du temps: La saison d'automne dans le titre de la pièce et l'atmosphère générale symbolise la fin d'une époque et le début de l'effondrement.

Symbol de la mort et de la dégradation: Tout comme les arbres perdent leurs feuilles en automne, Mashdi est confronté à la destruction de ses espoirs et à sa propre mort.

3. La maison de Mashdi:

Symbol des valeurs familiales traditionnelles: La maison de Mashdi est un lieu où les valeurs traditionnelles prédominent, mais avec le retour de Molouk et les mécontentements des enfants, cette maison ne peut plus servir de refuge pour la famille.

4. Roudbar:

Symbol du mouvement et du changement: Le voyage à Roudbar représente pour Mashdi le retour aux valeurs passées de la famille, mais ce voyage, à cause de la maladie du cheval et des conditions difficiles, devient un symbole des difficultés à restaurer les traditions.

Akbar Radi, met en scène dans *Mort à l'Automne* la confrontation entre tradition et modernité et utilise des symboles pour renforcer les messages narratifs. Cette pièce montre magnifiquement comment les valeurs traditionnelles sont mises à l'épreuve par les changements sociaux et la modernité.

VII. CONCLUSION

L'influence d'Henrik Ibsen sur Akbar Radi, en particulier dans *Mort à l'Automne*, témoigne de la manière dont les styles théâtraux universels peuvent être intégrés aux réalités locales, créant ainsi une œuvre qui résonne à la fois au niveau esthétique et structurel. Radi a su, tout en s'inspirant des techniques d'Ibsen, adapter sa vision du théâtre à la société iranienne, abordant des thèmes locaux tout en touchant à des questions universelles.

Dans *Mort à l'Automne*, Radi met en lumière les tensions entre les anciennes et les nouvelles générations, tout en posant une réflexion sur les conflits intérieurs et sociaux. Ces générations opposées agissent comme des pôles antagonistes, incarnant les luttes entre le passé et l'avenir, l'autorité et l'indépendance. Ce traitement des personnages et des générations montre une dimension sociale profonde qui reflète la société iranienne tout en s'inscrivant dans une perspective universelle. Par ailleurs, l'auteur fait parler ses personnages à travers des monologues qui reflètent ses propres idées intellectuelles, une technique qu'il partage avec Ibsen, mais qu'il adapte à la culture et aux enjeux de son pays.

La pièce ne se limite pas à une simple œuvre dramatique, mais elle devient un miroir de la société, capturant les luttes et les contradictions internes des individus dans un contexte social précis. Radi, à travers *Mort à l'Automne*, explore des thèmes tels que les inégalités de classe, les crises morales et

l'isolement social. Ces sujets trouvent une résonance à la fois dans la société iranienne et dans d'autres contextes internationaux, grâce à la profondeur d'analyse sociale de l'œuvre.

Radi, tout comme Ibsen, démontre que la société n'est pas un simple arrière-plan narratif, mais un acteur essentiel dans le développement de l'intrigue et des personnages. Cette approche montre comment les inégalités sociales et les valeurs dominantes affectent profondément les choix et le destin des individus, tout en offrant une critique sociale acerbe de la réalité contemporaine.

L'influence d'Ibsen se retrouve notamment dans la structure en trois actes et l'utilisation de la société comme un personnage à part entière, où les pressions sociales et économiques jouent un rôle clé dans les choix des personnages. Ce cadre théâtral, déjà vu dans la pièce d'Ibsen, *Une Maison de poupée*, est également mis en œuvre par Radi, qui adapte cette structure aux préoccupations de son propre temps et de son propre lieu.

Stanislavski écrit:

« *Chaque effet dramatique peut avoir un thème fort, mais il ne satisfait toujours pas les attentes de la scène. Il n'y a pas de règles scientifiques pour la scène, et il est nécessaire de ressentir et de comprendre la scène et ses désirs pendant la pratique. Nous n'avons donc pas de règles, de grammaire et de grammaire pour l'art de la scène.* » (Stanislavski 76).

L'inspiration d'Ibsen est un lien entre la vision du monde et la forme narrative. Les personnages de ses pièces sont liés au passé, au présent et au futur.

L'influence d'Ibsen se manifeste clairement dans la construction psychologique des personnages et l'exploration des tensions entre tradition et modernité. Dans *Une maison de poupée*, Ibsen crée des personnages qui luttent pour leur émancipation personnelle, un thème que Radi reprend dans *Mort à l'Automne*. Les personnages de Radi, tout comme ceux d'Ibsen, sont confrontés à des choix sociaux et moraux difficiles, et leur évolution, bien que tragique, souligne la critique des structures sociales et des conventions.

Les deux pièces utilisent la structure en trois actes pour illustrer la lutte des personnages contre les forces sociales et familiales, tout en proposant une réflexion sur les choix individuels et leurs conséquences, aussi bien sur le plan personnel que social. Les similitudes entre les deux œuvres révèlent non seulement une structure dramatique partagée mais aussi des préoccupations profondes concernant les conflits intérieurs et l'évolution des individus dans un monde en mutation.

En conclusion, *Mort à l'Automne* de Radi est un exemple brillant de l'adaptation du théâtre moderne européen aux réalités locales iraniennes, et témoigne de la capacité de Radi à fusionner les styles universels avec des questions sociales locales. Tout en explorant les thèmes universels de l'isolement, de la morale et des conflits sociaux, Radi parvient à créer une œuvre qui parle directement à son public tout en offrant une réflexion pertinente à l'échelle mondiale. Ainsi, l'influence d'Ibsen sur Radi illustre le pouvoir du théâtre de transcender les frontières culturelles et d'apporter des perspectives universelles sur des problèmes sociaux intemporels.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] ASSADOLLAHI, S., JAVARI, M. H., ZAHEDI, T., « Anna Gavalda : la projection du moi dans la société », *Revue des Études de la Langue Française*, Volume 14, Issue 1, 2022.
- [2] DURAND-BENGUIGUI, Isabelle. *Le personnage-reflet dans le théâtre d'Henrik Ibsen et d'August Strindberg. Pour une approche comparatiste de l'illusionnisme scandinave*. Paris. TRANS. 2005.
- [3] GOLDMAN, Emma. *La Signification Sociale du Drame moderne*. Genève. Alexandria. 2020
- [4] JAFARI, Rouholah. *Groupe Artistique National, du début jusqu'à la fin (1956 -1979)*. Téhéran. Édition Afraz. 2016.
- [5] IBSEN, Henrik. *Une maison de poupée*. Traduction de Maurice Prozor, revue par Myriam Zaber. Paris. Éditions Classiques & Contemporains. 2021.
- [6] NAZARI, Mohammad Reza. *Le sujet révolutionnaire en poupée, Critique du livre Une maison de poupée*. *Revue Ketâb-e Fardâ*. Téhéran. 25 avril 2020.
- REZAI Rad, Mohammad. *Études des Méthodes de pensée politique sur les conceptions de Mazdéisme*. Téhéran. Tarheno. 1999.
- [7] RADI, Akbar. *Conversations d'Akbar Radi*, Interviewer: Malek Ebrahim Amiri. Téhéran. Édition Wistar. 2000.
- [8] RADI, Akbar. *Mort à l'automne*. Téhéran. Éditions Ghatreh. 2004.
- [9] STANISIAVSKI, Constantin. *La Construction du personnage*. Paris. Pygmalion. 1986.
- [10] TALEBI, Faramarz; *Carte d'identité d'Akbar Radi*. Téhéran. Édition Qatreh. 2003.

