

D'une dramaturgie circulaire à l'image de la conception orientale du Temps : Cas d'un drame historique persan

MARYAM MOMTAHEN FAKHRANI¹

Abstract: *From a Circular Dramaturgy to an Image of the Oriental Concept of Time: Case Study of a Persian Historical Drama.* The present study invites us to discover a new narrative strategy in the way a Persian dramatist chooses to recount his historical drama. By creating holes or narrative obstacles over the moments of traditional topoi, he explodes the linear narrative and chooses a cyclical, even helical form to complete the fault of the initial narrative. The narrative form adopted broadly resembles a temporal and philosophical vision of history in its oriental approach, which is similarly considered cyclical.

Keywords: historical drama, cyclical narrative, cyclical time, philosophy of history

Introduction

Pour progresser dans son histoire, un récit a besoin d'adopter une ou plusieurs stratégies narratives. Il peut s'avancer linéairement, débiter d'un point A et échouer dans un point B. Ce schéma rappelle le mouvement direct, sans méandre et droit vers le dénouement des drames classiques restant fidèles à une conception de l'unité de temps.

Or, nombreuses sont des stratégies qui veulent sortir des sentiers battus d'une méthode narrative traditionnelle. Raconter une histoire en flash-back, à rebours, la mettre en scène éclatée, par bribes et fragmentaire, la mettre en abyme, la cacher dans les interstices et le silence du récit, sont entre autres, de multiples méthodes d'innovation narratives qui rompent non seulement avec la continuité du récit mais aussi avec celle du temps.

1. Université Paris-Sorbonne, Paris IV, ED V, France. marian82mmf@yahoo.com.

Parmi ces nombreuses stratégies narratives, nous avons trouvé une d'assez singulière dans un célèbre drame historique persan : *La Mort de Yazdgard* de Bahrâme Beyzâ'i. Cette technique narrative procède par la constitution des perturbations, des vides ou des silences aux moments des topoï discursifs traditionnels. Le progrès narratif ainsi bloqué, il cherche des issues et substituts en se projetant sur des zones compensatrices, complémentaires, périphériques qui forment dans leur ensemble un cercle vicieux ayant toujours besoin d'un nouveau *cercle* pour compléter le récit initial.

Faire progresser le récit grâce à une narration circulaire et le choix de cette *forme* pour raconter son histoire, plonge ses racines dans un *fond* conceptuel cyclique, à savoir dans la façon d'appréhender le temps et l'Histoire. Reste à savoir comment la méthode narrative circulaire, voire spirale du dramaturge persan est-elle représentée dans le texte ? Conduit-elle à une certaine conception historique ou vision existentielle du dramaturge ? Et cette dernière retrouvaille aidera-t-elle la scénographie à se procurer d'une perception géométrique permettant de concrétiser le temps et l'Histoire d'après le modèle idéologique du dramaturge sur ces deux dernières instances ?

D'une démarche "poétique", entendu dans son acception la plus générale d'«étude des procédés internes du texte littéraire»² nous procéderons à s'interroger, autant que faire se peut, sur les techniques que notre drame met en œuvre et les éléments qui constituent cette forme présagée cyclique. La méthode poétique qui se réfère aux différents modèles théoriques qui intègrent l'analyse formelle dans leur démarche, y compris entre autres les approches narratologiques et sémiotiques, les derniers développements de la psychocritique et de la sociocritique, ainsi que les apports les plus récents de la linguistique de l'énonciation et des théories de la lecture, nous permet avant tout de nous focaliser sur l'approche amplement étudiée dans *Lire le théâtre* d'A. Ubersfeld³, à savoir la sémiologie du théâtre. Cette dernière spécialité favorise la possibilité, selon cette dernière, « d'établir le ou les systèmes de signes textuels » et de faire éclater ensuite par ces pratiques sémiotiques et textuelles le discours et la forme dominant⁴ du drame.

2. Vincent Jouve, *Poétique du roman* (Paris: Armand Colin, 2010), 7.

3. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (Paris: Ed. Bélin, 1996), 8.

4. Ibid.

I. D'une narrativité circulaire orientale-persane

L'espace de la représentation des pièces classiques, folkloriques et anciennes persanes se retrace avant tout entièrement circulaire. Jouer à même le sol, sans aucun décalage spatial (monter, à la limite, sur une estrade), occupant le même espace que le public, en son cœur et dans une aire de jeu circulaire, sans être cloisonné par un rideau, sont des caractéristiques de multiples genres traditionnelles du théâtre persan⁵. Dans cette sphère scénique, l'acteur principal de la scène ayant un monologue à déclamer prend le *centre* du cercle, déclame son discours et joue son rôle. Faute d'avoir une coulisse, il a tous les autres acteurs autour de lui, observant leur camarade de jeu, tels d'autres spectateurs de la représentation.

Occupant le centre de l'espace théâtral, de son univers, le temps est suspendu à son discours. Dramatiquement parlant, aux moments fréquents des monologues dans le théâtre traditionnel persan, le temps des *actions* est zéro, il ne s'écoule pas, il n'avance pas au profit du déroulement de l'intrigue et du cheminement vers le dénouement. Ces instants monologiques localisés sur le centre du globe scénique arrêtent le temps. Le centre du cercle scénique est d'autant plus le lieu de pétrification, d'ensablement du temps qu'il est rarement le lieu d'*action* : il est le temps de *discours*. Ainsi que le moment d'arrêt romanesque qu'est la description, le centre de la scène cyclique est le moment du silence des actes, du trou de l'histoire, de la pause des péripéties, il est le temps suspendu du *discours* et de la narration verbale.

Mais qu'est-ce qui se passerait si ce lieu où le temps est suspendu et l'action est nulle, où toutes les fonctions dramatiques sont livrées à la parole, si ce lieu du discours est occupé par un cadavre ? Muet et immobile, le cadavre situé au centre du cercle redouble l'effet du *temps zéro* de l'histoire, ce temps réduit à nul de l'action, mais aussi à zéro du discours. Et qu'est-ce qu'il signifiera si le cadavre est le corps inanimé du Roi des rois de la Perse antique, celui du juste dernier empereur perse avant l'ère islamique ?

C'est le cas d'un célèbre drame historique persan, *La Mort de Yazdgard*⁶ (B. Beyzâ'i, 1980), écrit rien qu'un an après la Révolution iranienne de 1979. Un clin d'œil à l'Histoire répétitive de la fuite des Rois du pays, du basculement d'une dynastie et du bouleversement d'une ère historique pour en recommencer aussitôt ou presque une autre, semblable à la dernière. Une Histoire qu'à

5. Bahrâme Beyzâ'i, *Théâtre en Iran* (Téhéran: Roshanegarâne va Motâlê'âteh Zanâne, 2004).

6. Le dernier Roi de la Perse avant l'Islam.

force d'être répétée dans le temps sur le même schéma de contingences historiques peut déjà non plus évoquer une forme cyclique, voire un cercle vicieux, qu'*a fortiori* une spirale sans fin.

Ladite pièce persane situe son histoire sur ce moment de rupture et de transition d'une époque à une autre, sur un moment où l'Histoire est arrêtée et attend son cours. Elle « se déroule au jour sans Histoire, au moment zéro, lorsqu'une époque est arrivée à son terme et une autre n'a pas encore commencé »⁷. Ce moment de silence de l'Histoire, porteur d'un nouveau cours d'incidents est d'autant moins messager d'une nouvelle ère menant aux changements radicaux dans la société qu'il est d'une façon spéculaire la répétition d'une unique forme monarchique. Et ce qui change, en fin de compte, n'est que le nom des dynasties tout en poursuivant une pareille trajectoire de la conquête, de l'avènement, du règne dans toutes ses vicissitudes, et finalement de la décadence et de la chute d'une dynastie substituée, peu de temps après, par une autre. Une vision qui rejoint largement la méthode à la fois inductive et rationnelle d'Ibn Khaldûn⁸ qui a une vision cyclique et ternaire des événements historiques.

Pour lui, toute cité, tout royaume, tout Etat, connaît un temps de lutte porteur de stabilisation, un temps de stabilisation et d'apogée porteur de déclin, un temps de déclin avant-coureur de nouvelles luttes et remontées. [...] Ces cycles s'inscrivent au cœur des fissures des temps, celles mêmes de la destinée de la race humaine depuis sa création jusqu'à l'Heure dernière annoncée par Dieu.⁹

L'histoire de la pièce ici présentée peut donc calquer celle de tous les siècles allant de la fuite et de la mort de Darius III, dernier Roi de la première dynastie de Perse, jusqu'à tout contemporain de Mohammad-Reza Pahlavi¹⁰.

Le régicide de la pièce fait scléroser le temps, figer l'espace, fait un trou dans le cours de l'Histoire et le fait cesser de continuer. Le corps du Roi, comme il s'est dit ci-haut, occupe le centre de la scène théâtrale et marque de ce fait un double silence actionnel et énonciatif. Le centre, espace du discours monologique

7. Zâvane Ghoukâssiâne, *Recueil d'articles pour critique et présenter les œuvres de Bahrâme Beyzâ'i* (Téhéran: Âgâh, 1999), 72.

8. Historien et philosophe ifriqiyen du XIV^e siècle.

9. Louis Gardet, "Vues musulmanes sur le temps et l'Histoire. Essai de typologie culturelle," in *Les cultures et le temps* (Paris: Payot, 1975), 240.

10. Réza Barâhéni, "Une question nommée la mort de Yazdgar," *Simiâ*, n° 2 (2007), 189-191.

étant *a priori* évacué de toute action, il en est, en l'occurrence, également vidé de toute parole. Ainsi doublement neutralisé, ce centre défectueux a besoin d'un nouvel espace palliant sa défaillance. Il trace, par conséquent, une orbite périphérique tournant autour du zéro central du cadavre du Roi. Une seconde zone cyclique enfermant les trois personnages principaux, la famille meunière accusée du meurtre, encercle la zone neutre. Ils ont pour fonction de remplir le silence discursif et actionnel de la zone stratégique centrale et raconter, pour se sauver la vie, la cause et le comment de la mort du Roi Yazdgard à leur moulin, l'unique lieu du déroulement de la pièce.

A l'image des meules de pierre tournant l'une sur l'autre, la première zone cyclique tourne dans une sphère circulaire plus grande qu'est celle où les protagonistes de second ordre ayant des rôles de déclencheur, de médiateur et de moteur de l'avancement du récit, ont à mener leur investigation auprès des occupants de la première zone. Les membres de l'armée poursuivant le Roi, les différentes couches favorisées aristocratiques de l'époque constituent les membres de cette troisième zone. En quête du Roi, le retrouvant assassiné dans le moulin, ils dressent une enquête imminente pour connaître la raison et le pourquoi de sa mort. Ils sont donc dans un rapport de dialectique à l'égard de la seconde zone qu'est celle des accusés présumés de l'acte, à savoir le peuple. A ces espaces circulaires pourraient s'ajouter les espaces contigu et lointain de l'extérieur qui pourront se figurer tels dans le diagramme suivant :

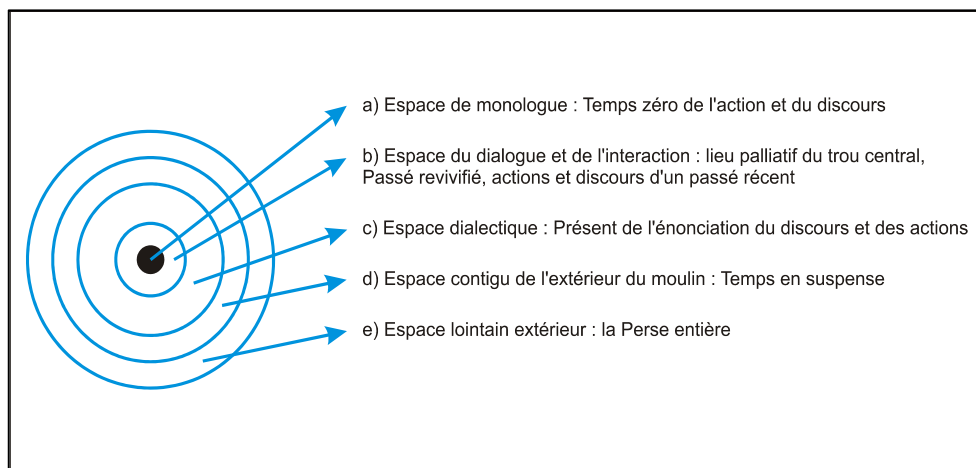


Fig. 1: Espaces de la narration

En effet, le non-fonctionnement de la première zone devenue non-opérationnelle et neutre aboutira au disfonctionnement ou au changement de fonctions narratives et actionnelles d'autres zones et finira par créer de nouvelles formes narratives que nous étudierons ci-dessous.

Zone a) : L'unique détenteur du discours politique, d'un discours exécutif et exécutant, le seul *monologueur* légitime du royaume, le Roi est inanimé, muet, mort au centre de la pièce.

Zone b) : Zone principale de l'interaction, de l'intrigue et du dialogue, elle se transforme en un espace palliatif pour combler les silences de la première zone, celle du monologue. C'est justement dans cette seconde zone que toute une série de nouvelles stratégies narratives sont mises en œuvre. Le Roi mort, ce sont ses accusés, les trois membres de la famille meunière qui vont le rejouer et cela dans sa forme la plus novatrice empruntée d'ailleurs aux formes les plus anciennes du théâtre folklorique. Ils ne racontent pas l'histoire de la mort du Roi par le biais de la forme plutôt occidentale du *flash-back*, par l'intermédiaire d'un retour en arrière sous une forme de réminiscence narrative. Ils ne *racontent* pas l'histoire comme des témoins du fait, ils ne sont pas des conteurs du passé, ils le *jouent*, ils le revivent et le mettent directement et par plusieurs narrations et changements de rôle en scène, ils se transforment en acteurs.

Ils s'arrangent à combler le manque du rôle du personnage mort entre eux, ils répartissent les rôles directement sur scène ou s'accommodent de le jouer d'un commun accord implicite, ce qui aggrave l'effet dramatique et élucide même les rapports conflictuels de la famille meunière. Dans la stratégie défensive pour se libérer de l'accusation du meurtre, les trois membres de la famille optant pour ne pas raconter, mais rejouer tout ce qu'ils ont vécu, chacun incarne le Roi deux ou trois fois. Par une simple distribution des rôles substitutifs, le dramaturge avance ingénieusement non seulement le premier récit, celui du comment de la mort de Yazdgard, qu'il donne également à voir le second récit, celui de la vie, des relations et de la psychologie des actants de la seconde zone, à savoir les personnages principaux de la pièce. Les exemples ci-dessous éclairciront cette stratégie narrative à double desseins de l'agencement des rôles :

1. Le Meunier jouant le Roi, son rôle vacant est livré à la Femme. La place de celle-ci restant à son tour vide, elle demande à la Fille de jouer son rôle pour pouvoir continuer d'expliquer la Mort en revivant le passé. Voici la réponse de la Fille à sa Mère devenue, en l'occurrence, le Meunier-Père :

- **Femme** : [...] Holà, fille, avance et fait la Femme du Meunier et dis ce que j'ai répondu. – **Fille** : [Riant] Moi faire la Femme du meunier ? Oh Meunier, fais-moi un peu une étreinte.¹¹

Les rôles sont verbalement distribués selon le besoin narratif, la Femme ayant l'autorité procède à la mise en scène de l'acte. Une certaine psychologie des personnages et de leurs relations est, de surcroît, à entrevoir. La réplique de la Fille rappelant le complexe d'Œdipe, en plus de donner une idée sur la relation Mère-Fille de la pièce, mais étant assez hardie et impudique, fait aussi appel à la démente de celle-ci dont nous trouverons l'origine et raison dans l'exemple ci-dessous :

2) La Femme joue le Roi, la Fille et le Meunier jouent, en revanche, leurs propres rôles, ils ne substituent donc personne. Il est le plus long travesti, il se situe à la cinquième occurrence de substitution du Roi qui se répète neuf fois en tout. Il se place au juste milieu et de la pièce et des déguisements, il fait aussi l'acmé de l'intrigue, le point culminant des incidents du récit. Accablé par les ennemis, abandonné par les amis et alliés, étant à bout de ses forces et espoirs, et surtout terrifié de porter personnellement atteinte à sa vie, le Roi cherche l'indignation et la colère du Meunier par une série d'humiliations afin de pouvoir mettre fin à sa vie par l'intermédiaire de ce dernier.

L'humiliation de tout genre, mais surtout abuser de la Fille devant le Meunier et la Femme-Mère qui, n'oublions pas, joue dans cette scène le Roi-voleur. Scène d'humiliation du mari-père de la famille et celle de viol de la Fille, exécutées par le Roi mais incarnées par la Femme-Mère de la pièce, en plus de faire avancer le premier récit, celui du déroulement du meurtre du Roi, fait parallèlement progresser un second récit implicite, celui de la famille meunière. Et cela rien qu'en une simple et subtile *distribution des rôles substitués* : les protagonistes de la seconde zone jouent non seulement le passé récent de l'anecdote du meurtre du Roi, mais ils jouent également un passé lointain, une vie écoulée à travers de multiples trahisons et humiliations.

La seule stratégie ingénieuse de distribution intentionnelle et significative de rôle secondaire permet de tracer une petite histoire familiale à l'intérieur de la grande, au sein de l'Histoire en train de changer de cours. Un effet de l'histoire dans l'Histoire, un effet, donc, spéculaire de miroirs qui reflètent

11. Beyzâ'i Bahrâme, *La Mort de Yazdgard ou Cérémonie du Régicide* (Téhéran, Roshangarâne va Motâlé'âteh zanâne, 1994).

les histoires minimes dans la grande. Un effet, aussi, de théâtre dans le théâtre par la procédure *d'enchâssement décomposé* qui consiste à comprendre plusieurs pièces intérieures qui "s'enchaînent les unes dans les autres sous les yeux d'un même spectateur, comme si elles constituaient un spectacle unique"¹². Il peut mener le lecteur à chercher la raison de la mort du dernier Roi de Perse non dans l'Histoire, mais peut-être dans ces innombrables petites histoires passées sous silence et non-transcrites des petits, des marginaux, des oubliés et des laissés pour compte¹³, bref du peuple dans l'Histoire. Un peuple qui pour se sauver la peau de la menace de la zone c s'agite comme un beau diable, il *joue* pour raconter le passé, autrement dit, il occupe la zone stratégique de l'action et de la parole.

Zone c) Celle du conflit entre les personnages principaux de la zone b et les personnages secondaires de la zone c. Autant la seconde zone est celle de la revivification du passé et celle de la compensation du vide de la zone a, celle-ci est le lieu du présent scénique. Les occupants de cette zone sont des spectateurs de premier ordre des jeux de la famille meunière qui ne veut pas *raconter* ce qui s'est passé chez elle, mais le *jouer*. Encerclant la famille et sa sphère d'action, les poursuivants du Roi ont également à relancer la dialectique de question et de réponse, car nombreuses sont les occasions que l'autre camp, par peur, défi, précaution et tergiversation, refuse de narrer-jouer la suite de l'incident. Il est donc amplement l'espace du *discours*, d'*échange*, de *dialogue*, de la *parole* somme toute.

Zone d) Celle de l'extérieur contigu, celle par où le Roi, déclencheur de la perturbation initiale du récit est entrée, celle où les soldats sont affairés aux préparatifs de l'exécution de la famille accusée, celle également par où les ennemis-arabes surgissent. Elle est donc et avant tout l'espace de l'*action*, mais aussi celle de la menace, encerclant toutes les dernières zones jusqu'ici étudiées.

Zone e) L'effroi de l'attaque des ennemis qui *ruinent, incendient, se vêtissent de noir et vénèrent un Dieu si colérique*¹⁴ a réduit la Perse, à l'instar de son Roi mort, au *silence*.

12. Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre* (Genève: Droze, 1996), 93.

13. Florence Fix, *L'Histoire au théâtre (1870-1914)* (Rennes: Presse universitaire de Rennes, 2010), 27.

14. Bahrâme Beyzâ'i, *La Mort de Yazdgard*, 22.

Le non-fonctionnement de la zone centrale, lieu traditionnel de réflexion, de tiraillement intérieur, de lancement de défis¹⁵, bref lieu d'une narration *monologique* cause d'autant plus une série de disfonctionnements narratifs qu'il crée de nouvelles techniques narratives. Il cause pareillement une espèce d'éclatement du récit, une sorte de clivage du *discours* et de l'*action*. La zone intermédiaire, à savoir, la zone **b** assume la double fonction de charger le vide de la zone **a** par son *discours* et *action*, en même temps qu'elle fait sa décharge discursive et actionnelle pour convaincre les *actants* de la zone **c**. La zone **d** et la zone **e** font respectivement les instances éclatées de l'*action* et du *discours* néants.

Ce qui produit le schéma suivant :

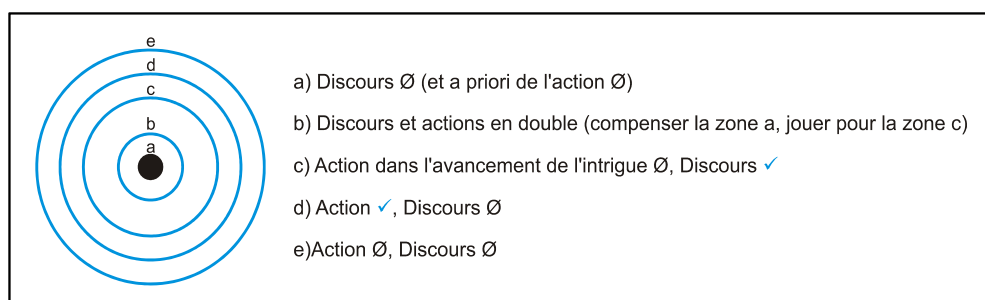


Fig. 2: Nouvelles formes narratives

II. Temps cyclique oriental

Passéiste, archaïque, oriental, le temps du drame étudié recoupe largement l'ancienne conception aristotélicienne, platonicienne même du temps, comme il suit ci-dessous :

Ni Platon ni Aristote ne croyaient à la continuité de l'histoire. Ils pensaient que des cataclysmes naturels, comme les inondations, éliminaient périodiquement non seulement toutes les sociétés humaines existant à la surface de la terre, mais aussi leur souvenir, forçant les hommes à recommencer le processus historique à partir du début. Selon la conception grecque, l'Histoire n'est pas linéaire, mais cyclique.¹⁶

15. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Armand Colin), 216.

16. Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal (Paris: Flammarion, 1992), 82.

Le temps dit cyclique ou circulaire est celui des sociétés "traditionnelles" désignant un temps qualitatif, concret, polychrone et vécu. C'est un temps reconnu « cosmo-bio-social », car :

Il est à la fois cosmique, biologique et social. Cette conception du temps est justifiée par la référence aux mythes et à une vision cyclique des événements. En effet, les acteurs sont convaincus qu'il y a un éternel retour des saisons et une répétition des mêmes individualités humaines dans l'enchaînement des générations.¹⁷

L'atemporalité de cette vision est d'autant moins dans la conception épicurienne de profiter du temps présent que l'homme est engouffré dans un cercle vicieux des mêmes causes et effets de ses défaites et déboires. Il vit tout le temps le présent, car son présent n'a rien de différent, de transformable que son hier ou son demain.

Dans les sociétés régies par une conception cyclique du temps, il n'y a pas de démarcation entre le passé, le présent et le futur, car, selon les acteurs, tous les trois s'interpénètrent. Le passé et le futur se fondent dans le présent et c'est également dans ce dernier que les acteurs vivent.¹⁸

Cette conception cyclique du temps calque, d'une certaine manière, l'idéologie du néant, le mythe de Sisyphe de tour éternel de la roue de l'Histoire sur elle-même. Temps traditionnel, temps classique, temps du Passé, temps oriental ou temps féminin par un métabolisme naturel cyclique, il s'aplatit et devient rectiligne et linéaire à partir de l'avènement de plus en plus influent des religions monothéistes et eschatologiques sur l'histoire humaine. La Raison divine veut que la genèse et le cosmos suivant un chemin transcendant, ait débuté quelque part et qu'ils finissent leur mission d'être à un point et temps précis. L'Histoire prend donc sens et orientation, elle n'est pas si absurde et chaotique qu'il ne semble dans son cours, détails et ensemble. Le temps passant, la nuance religieuse du temps perdant sa vigueur, ce qu'il reste de cette conception est sa linéarité logique, intentionnelle et progressiste.

17. Matthieu Gui Ekwa, "Temps cyclique et temps linéaire," *Aspects sociologiques* 3, no. 1 (Mars 1995), 4.

18. Ibid.

Dans les sociétés régies par le temps linéaire, les acteurs font une nette distinction entre le passé, le présent et le futur. En effet, le présent est un point glissant continuellement sur la ligne qui va du passé au futur, transformant ce dernier d'abord en présent et ensuite en passé. Ce présent ne s'explique pas par le passé mais par l'avenir.¹⁹

Il n'est pas difficile de prévoir que l'auteur des lignes ci-dessus entend l'Occident comme tenant et habitant de l'idéologie du temps linéaire, par le fait d'importance que Celui-ci accorde au temps en général, au progrès et au temps présent comme déterminant de la vie du futur et par le sens unique et irréversible que le temps a. Malgré l'avènement multimillénaire des religions monothéistes en Perse, elle n'a pas pu, selon le dramaturge, dépasser de son ère cyclique et rentrée dans sa période linéaire futuriste, il faut donc chercher la cause ailleurs. La répétition du schéma circulaire du temps dans la pièce présente et à travers un schéma narratif circulaire étudié ci-haut signale au premier abord la stagnation vertigineuse multimillénaire de toute une nation et de toute son Histoire.

Monter dans le temps se fait donc dans le but de reconnaître mieux ce passé déficient répétitif, de régler ses comptes avec lui, de le franchir peut-être et d'ouvrir éventuellement une nouvelle page de l'Histoire. Les agents et les occupants de cet espace temporel sont captifs du Passé qui les fige et s'il ne les enlève pas avec lui, il les fait tourner autour d'eux ou bien à l'instar de la Fille de la pièce ils en deviennent aliénés.

Nous avons considéré pour la pièce de Beyzâ'i, une circularité comme forme, en nous fondant sur l'impossibilité qu'il envisage pour le progrès et l'avancement dans l'Histoire de son pays où un même schéma de la montée, du cours et de la décadence des faits historiques se reprennent à l'instar d'un cercle vicieux qui se répète dans le temps. Mais la question majeure qui se pose est de savoir pourquoi cette vision amère et pessimiste d'un cycle infini, d'un Retour Éternel en arrière, d'une stagnation pensée par le dramaturge iranien ? Quelles sont les causes de cette impossibilité de sortir du cercle vertigineux, marécageux du temps oriental pour s'acheminer vers un temps progressif prospectif linéaire occidental ?

19. Ibid.

Selon certains philosophes, Hegel entre autres, les conditions autorisant la transition d'un peuple de l'ère *mégalthymique*²⁰ à l'époque *isothymique*²¹, se trouvent avant tout dans un "désir de reconnaissance" ayant changé de statut. Il se trouve dans une modification d'orientation du *désir de reconnaissance* qui ne concentre plus dans le désir d'être reconnu comme supérieur à l'autre (mégalthymia), mais désormais comme *égal* à lui (isothymia).

Pour s'échapper de ce schéma reproductif de serpent qui se mord la queue, le *dominé* (selon la terminologie de Edward Saïd dans son *Orientalisme*), a donc à se reconnaître en tant qu'identité digne et égale à cette instance *dominatrice*. Celle qui l'a depuis toujours considéré comme un Autre *inférieur*, comme une race sujette qui doit être *connue, définie et représentée* par la race dominante et supérieure. Le subordonné, selon cette instance, n'a ni le mérite, ni la capacité du "*self-government*" car c'est cette instance plus intelligente et en même temps plus puissante qui *le connaît mieux* qu'il ne se connaît lui-même, *elle en sait plus sur lui* qu'il ne le sait sur lui-même²².

D'où, en revenant sur le concept *isothymique* hégélien, la nécessité d'atteinte à une échelle de pensée élémentaire chez le peuple ("l'esclave", dans la terminologie de Hegel) : l'acquisition de son identité par le biais du *travail* dans son sens le plus large. Le fait de se *re-connaître* par et dans un *travail* physique et cognitif conscientisant permettant au dominé-esclave de l'Histoire de se voir situé au même rang d'égalité que son ancien maître-dominant. Travail manuel ou intellectuel permettant de requérir sa reconnaissance et dignité humaines faute de quoi il aura toujours besoin d'un tuteur, en l'occurrence un Roi patriarche, dont la perte l'amènera à chercher indéfiniment un autre comme successeur, protecteur et penseur.

Références

- Barâheni, Réza. "Une question nommée la mort de Yazdgard." *Simiâ*, n° 2 (2007), 189-191.
- Beyzâ'i, Bahrâme. *La Mort de Yazdgard ou Cérémonie du Régicide*. Téhéran: Roshangarâne va Motâlé'âteh zanâne, 1994.

20. "Mégalthymia : 'Désir d'être reconnu comme supérieur aux autres.'" V. Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire*, 215.

21. "Isothymia : 'Désir d'être reconnu comme égal des autres.'" Ibid.

22. Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'orient créé par l'occident*, traduit de l'américain par Catherine Malamoud (Paris: Seuil, 2004), 74-79.

D'UNE DRAMATURGIE CIRCULAIRE À L'IMAGE DE LA CONCEPTION ORIENTALE DU TEMPS :
CAS D'UN DRAME HISTORIQUE PERSAN

- Beyzâ'i, Bahrâme. *Théâtre en Iran*. Téhéran: Roshanegarâne va Motâlê'âteh Zanâne, 2004.
- Fix, Florence. *L'Histoire au théâtre (1870-1914)*. Rennes: Presse universitaire de Rennes, 2010.
- Forestier, Georges. *Le théâtre dans le théâtre*. Genève: Droze, 1996.
- Fukuyama, Francis. *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal. Paris: Flammarion, 1992.
- Gardet, Louis. "Vues musulmanes sur le temps et l'Histoire. Essai de typologie culturelle." In *Les cultures et le temps*. Paris: Payot, 1975, 223-252.
- Goukâssiâne, Zâvane. *Recueil d'articles pour critiquer et présenter les œuvres de Bahrâme Beyzâ'i*. Téhéran: Âgâh, 1999.
- Gui Ekwa, Matthieu. "Temps cyclique et temps linéaire." *Aspects sociologiques* 3, no. 1 (Mars 1995), 4-9.
- Jouve, Vincent. *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2010.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2006.
- Saïd, Edward. *L'Orientalisme. L'orient créé par l'occident*. Traduit de l'américain par Catherine Malamoud. Paris: Seuil, 2004.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Ed. Bélin, 1996.

MOMTAHEN FAKHRANI MARYAM is a PhD student in French literature at Sorbonne University and PhD student in Comparative literature (French-Persian literatures) at Tehran University.

