



HAL
open science

Les dramaturgies turques contemporaines : théâtres du questionnement identitaire

Hélia Ronat-Mallie

► **To cite this version:**

Hélia Ronat-Mallie. Les dramaturgies turques contemporaines : théâtres du questionnement identitaire. Sciences de l'Homme et Société. 2012. dumas-00771600

HAL Id: dumas-00771600

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00771600v1>

Submitted on 9 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UFR Langage, Lettres et Arts du Spectacle, Information et Communication (LLASIC)

2011/2012

Les dramaturgies turques contemporaines

Théâtres du questionnement
identitaire

Présenté par Helia RONAT-MALLIE

Sous la direction de Séverine RUSET

Mémoire soutenu le mardi 18 septembre 2012

Je tiens à remercier en premier lieu Séverine Ruset, pour son soutien dans ce projet de recherche au départ incertain, et pour ses précieux conseils.

Mes remerciements vont ensuite à Sedef Ecer, Berkun Oya, auteurs turcs, Dominique Dolmieu, directeur de la Maison d'Europe et d'Orient et Idil Engindeniz, doctorante turque en communication, pour le temps qu'ils ont accordé à mes questions et pour leurs éclairages avisés.

Un immense merci enfin à Troisième bureau, où j'ai effectué mon stage de première année de master, pour m'avoir offert l'accès à des textes inédits, pour les opportunités de rencontres évoquées ci-dessus ainsi que pour le séjour à Istanbul que Cécile et Bernard m'ont permis d'effectuer dans le cadre des rencontres TER organisées par la Maison Antoine Vitez.

Sommaire

Introduction.....	6
Chronologie sélective	17
Résumé des pièces	18
<i>La Voix de son maître</i> , Sevim Burak.....	18
<i>L'Invité</i> , Bilgesu Erenus	19
<i>À louer</i> , Özen Yula.....	20
<i>Sur le Seuil</i> , Sedef Ecer	20
I/ Spécificités des fables	22
A. .Une problématique du décalage.....	22
1. Le leurre de l'élément perturbateur	22
2. L'inadaptation comme moteur dramatique fondamental	29
B. Une dynamique ontologique.....	34
1. Poursuite d'un idéal.....	34
2. Manifestations spatio-temporelles de la quête	41
3. L'Autre comme obstacle	49
C. Intériorisation tragique des enjeux	53
1. Le « je » comme centre gravitationnel.....	53
2. Dramaturgies de l'intime	56
3. Dimension tragique	61
II/ Des Esthétiques composites	66

A.	Morcellement de l'écriture	66
1.	Fragmentation	66
2.	Morcellement spatio-temporel	69
3.	Montage.....	78
B.	Epicisation du drame.....	81
1.	Avatars de conteur	81
2.	Présence de l'oralité	86
C.	Questions de points de vue.....	91
1.	Spécificités du monologue.....	91
2.	Eclatement du point de vue	95
3.	Irruption de l'Etranger	100
D.	Irruptions de l'irrationnel.....	104
1.	Changements de registres	104
2.	Éléments traditionnels.....	106
3.	Présence du merveilleux.....	109
4.	« Jeux de rêves ».....	113
III/ Ecritures hybrides		117
A.	Re-symbolisation de la réalité.....	117
1.	Décontextualisation.....	117
2.	Détour symbolique	119
3.	Rôle du chœur	122
4.	Personnages de fantôme.....	126
B.	Écritures du métissage	135
1.	Double-appartenance.....	135

2. Omniprésence de l'altérité	145
C. Dramaturgies de l'ouverture	152
1. Nécessité de l'ouverture à l'Autre	153
2. Trajectoires	155
3. Absence de réponse	158
4. Œuvres ouvertes.....	162
Conclusion	169
ANNEXE A	175
ANNEXE B	176
ANNEXE C	179
ANNEXE D	181
Bibliographie	183

Introduction

L'histoire du théâtre entretient une relation étroite avec celle de la Turquie et de son peuple, dans la mesure où une des particularités du pays est d'être resté dans un archaïsme relatif jusqu'à l'avènement de la République en 1923 et aux nombreuses réformes consécutives entraînées par Mustapha Kemal Atatürk¹, qui ont précipité la modernisation et profondément transformé la société, jusque dans sa dimension culturelle. La modernisation, pensée comme seul facteur possible de progrès, a été dans un premier temps une rupture radicale, voire brutale, avec les pratiques existantes, et surtout comme reproduction à l'identique du système occidental, comme en témoigne le remaniement du turc en 1928 et les emprunts à d'autres langues, tels que ceux des mots « romantique » ou encore « ascenseur » pour le français, longtemps posé comme langue de référence de l'intelligentsia stambouliote. Le théâtre turc actuel ne peut ainsi se comprendre qu'au regard de l'Histoire de la Turquie et de la mutation opérée après la déclaration de la République. Longtemps resté figé, perpétué et transmis à l'identique de génération en génération sous ses formes ancestrales que sont l'*ortaoyunu* et le *meddah*, respectivement théâtre d'ombre et art du conteur, le théâtre turc n'a évolué qu'assez tardivement, mu par la découverte des pratiques théâtrales occidentales, rapidement posées comme référentiels et hégémoniques. Le théâtre écrit en Turquie ne date pas de plus de 150 ans², la mise en scène sous ses acceptions modernes n'apparaît qu'après la proclamation de la République turque en 1923, qui permet également l'ouverture du premier conservatoire national en 1936 et la création du Théâtre et de l'Opéra nationaux en 1941.

A l'image du pays et de la population, le théâtre semble d'abord avoir évolué trop vite et ne plus s'être vraiment reconnu dans ce qu'il était, au sens où il s'est contenté de reproduire des modèles importés d'Europe, de manière intensive de la fin des années 1920 à celle des années 1930, presque sans considération pour sa culture d'origine ni sa population. Il faudra encore attendre plusieurs années avant que le théâtre turc ne renoue avec la longue

¹Fondateur et premier président de la République de Turquie (1881-1938).

²*De l'Adriatique à la Mer Noire*, « Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez », Climats, p.226.

tradition dont il est issu, bien qu'il soit en partie un héritier infidèle et en tout cas dans une position ambiguë par rapport à son passé. C'est seulement dans les années 1990 que se dessine un courant esthétique désireux de s'éloigner de l'imitation des codes occidentaux, au profit d'une réaffirmation d'une empreinte turque et de la réhabilitation de formes anciennes. Loin d'être une tentation passéiste, le retour à une tradition orientale se double d'une véritable modernisation des codes: la créativité et la réflexion sur la tradition conduisent à penser, selon les termes de Timour Muhidine, que le théâtre turc est entré « dans sa maturité »³. Malgré l'évolution amorcée par la découverte du théâtre occidental, et surtout européen, qui ira en s'accéléralant, les dramaturgies comme les mises en scène en Turquie conservent des traces d'un tel héritage, perceptibles en particulier dans l'importance accordée à l'oralité, qu'elle soit explicite à travers des personnages se rapprochant des conteurs ou implicite, par une attention accrue portée au rythme et aux sonorités. Devenu moderne et occidental sans réelle transition, coupé de son histoire et de ses racines, le théâtre turc traverse aujourd'hui une phase d'hésitation entre tradition et modernité, entre Orient et Occident. La Turquie connaît en effet une période de grande vitalité culturelle, mue par une volonté d'affirmation de sa spécificité et d'élaboration d'une identité turque, dont le théâtre se fait l'écho, dans la mesure où il traduit à la fois la polyphonie d'influences et le désir de construction. Le philosophe Georg Lukács exprime l'importance d'un tel moment :

Toute grande époque est une époque de transition, est l'unité contradictoire d'une crise et d'une rénovation, d'une ruine et d'une renaissance ; un nouvel ordre social et des hommes nouveaux naissent toujours selon un processus unitaire, même s'il contient de nombreuses contradictions. Dans une telle période, où la transition s'opère sous forme de crise, la responsabilité de la littérature est exceptionnellement grande⁴.

Même si Lukács faisait référence au réalisme français, à une toute autre époque et dans un tout autre contexte, cette affirmation souligne l'importance que peut avoir dans un moment transitoire la littérature, et en particulier la dramaturgie, dans un système où l'expression orale possède encore aujourd'hui une grande légitimité.

³Muhidine Timour, « Le théâtre turc entre dans sa maturité », *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Michel Corvin (dir.), Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2007, p.96.

⁴Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, La Découverte, « Poche – Sciences humaines et sociales », 1999, p.13.

Le théâtre turc contemporain porte donc en lui les empreintes à la fois des formes anciennes et de la rupture entre passé et modernité, insufflée par l'Occident. D'une certaine manière, il semble même que, après s'être laissé séduire par la copie d'un modèle européen, c'est a posteriori que le théâtre et surtout les dramaturgies turcs ont procédé à une transition, à l'élaboration d'une théâtralité qui ne soit ni un calque de l'Occident ni un retour en arrière, mais bel et bien l'avènement d'une forme contemporaine, proprement turque, de l'art théâtral, caractérisée par sa jeunesse et la dualité de ses sources d'inspiration.

Oscillant entre les deux influences qui l'ont construit, ne se reconnaissant plus vraiment ni dans la tradition ancestrale ni dans le modèle occidental longtemps posé comme idéal, le théâtre turc traverse une phase de questionnement qui remet en question sa forme, son propos et, au-delà, sa capacité à dire la société dans laquelle il s'écrit. Au-delà de la vitalité dont il fait preuve, la question du rapport à la société turque, en pleine évolution, et le reflet qu'il en propose est tout à fait significative et intéressante. Le double-héritage et la dualité des influences posent un contexte d'écriture très particulier, dont les conséquences sont sensibles, tant dans le fond du propos qu'en termes de créativité. Dès la lecture des pièces disponibles et au-delà, de romans ou de témoignages, un point de convergence émerge : dans toutes les œuvres rencontrées, la récurrence de la question identitaire, comprise comme réflexion sur l'appartenance dans toutes ses acceptions et la définition de l'être, est flagrante. Les dramaturgies, tout en adoptant des formes stylistiques diverses, évoquent la mise en péril de la notion d'identité et la quête d'une place pour soi dans le monde. Traduite notamment par l'oscillation entre tradition et modernité, entre Orient et Occident, la recherche de soi semble toujours problématique et constitutive. Le célèbre romancier Orhan Pamuk, exprime cet équilibre douloureux :

La question fondamentale que se présente chez nos véritables intellectuels, [...], c'est le problème de l'abandon de notre ancienne culture. D'un côté, nos yeux sont éblouis par les merveilles de l'Occident, mais, d'un autre, ils ne peuvent renoncer aux beautés de notre culture passée et à notre propre identité. Sur ce point, loin des politiques, des historiens et des journalistes, nos penseurs, nos écrivains les plus sensibles, ceux qui s'interrogent profondément sur notre culture sont mal à l'aise. [...] Sur ce sujet, *Mon nom est Rouge*⁵ ne propose rien de précis. Il n'est que la mise en histoire de la douleur de ceux qui sont affectés par cette question⁶.

⁵Orhan Pamuk, *Mon nom est rouge*, trad. Gilles Authier, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, 739 pages.

⁶Orhan Pamuk, *Öteki Renkler* [Les Autres Couleurs], trad. Thierry Zarcone in Thierry Zarcone, *La Turquie : De l'Empire ottoman à la République d'Atatürk*, Paris, Gallimard, « Découvertes », n° 472, 2005, p.145.

Cette affirmation confirme le sentiment d'un enjeu, fondamental pour les auteurs turcs, contenu dans le questionnement de l'identité, exprimé en particulier par le positionnement par rapport à « l'ancienne culture » et par rapport à l'Occident. A l'instar de la Turquie, souvent évoquée comme pays funambule, à cheval entre deux continents et deux cultures, le théâtre turc contemporain est dans un entre-deux et en quête d'un équilibre identitaire.

Afin de saisir toutes les implications d'une telle quête dramaturgique, il est nécessaire de définir au préalable la notion d'identité. Le sociologue Claude Dubar nous aide à mieux saisir les enjeux liés à une telle problématique :

L'identité se définit comme « Les façons dont un individu ou un groupe se définissent eux-mêmes et sont caractérisés parallèlement par autrui, [donc] l'identité est autant une élaboration des intéressés que le produit de désignations communes et de catégorisations institutionnelles. D'une façon générale, l'identité (individuelle ou collective) est le produit de l'articulation entre l'autodéfinition de l'individu ou du groupe – identité revendiquée ou "identité pour soi"- et les identifications de la part des autres – identité attribuée par autrui.⁷

La notion d'identité se construit de manière multiple et l'établissement d'une identité requiert à la fois un regard introspectif, une affirmation personnelle de soi et la reconnaissance par autrui. La conjugaison de ces deux visions, intérieure et extérieure, permet d'envisager la problématique identitaire comme potentiellement source d'une grande richesse dramaturgique par les entités qu'elle convoque et met en relation, par les conflits qu'elle suscite ainsi que par la notion d'élaboration, de processus évolutif qu'elle implique. Elle suscite en effet de nombreux enjeux, cristallisés autour de la question du regard, des autres et de soi-même, porté sur soi, mais aussi de la prise en considération de la part des institutions, lesquelles, surtout dans un contexte où le poids des traditions est encore sensible, peuvent revêtir différents aspects. Il est de plus évident que, dans une Turquie en transition et en équilibre entre plusieurs influences, cette thématique trouve une résonance toute particulière. Dès lors, il s'agit d'approcher la façon dont le théâtre turc aujourd'hui s'approprie ces questions. Quels sont les conflits représentés ? Comment ces recherches et ces articulations se traduisent-elles ? Quels en sont les enjeux réels ? Sous quelles formes se présentent les fables et que racontent-elles ? Au-delà de toutes ces

⁷Claude Dubar, *La Crise des identités*, Paris, PUF, 4e éd., 2010, 239 pages, cité dans le *Dictionnaire d'économie et de sciences sociales*, Claude-Danièle Echaudemaison (éd.), Paris, Nathan, huitième édition, 2009, 576 pages, « Identité », p.244.

interrogations, nous chercherons à étudier en quoi les dramaturgies turques contemporaines se font le théâtre d'un enjeu identitaire fort.

Pour autant que les dramaturgies partagent un questionnement fondamental, il est à l'heure actuelle difficile de dresser un panorama représentatif du théâtre contemporain turc pour deux raisons principales. D'abord, il s'agit d'un théâtre jeune et donc en pleine effervescence, où beaucoup de choses se jouent, se mettent en place, tant en termes de mise en scène qu'en termes de dramaturgie. En l'absence d'une véritable tradition littéraire et de référentiel, tout est possible et chaque auteur est libre de développer son écriture sans être contraint de se positionner par rapport à tel courant ou à tel prédécesseur. De là naît une réalité dramaturgique relativement disparate qui échappe à une définition unique, dans la mesure où ne se révèlent, du moins en apparence, ni une direction commune, ni un contexte dramaturgique partagé et encore moins une esthétique unique.

Le deuxième obstacle à une étude de la dramaturgie turque contemporaine découle également de son caractère récent mais se manifeste à travers le manque de connaissances de ces écritures et la rareté des sources. En Turquie, assez peu d'auteurs dramatiques sont édités et le théâtre, a fortiori le théâtre contemporain, reste cantonné à une élite intellectuelle peu nombreuse et largement stambouliote, ce qui explique le peu d'intérêt des universitaires pour cette littérature émergente et encore relativement marginale. Même en langue turque, il existe très peu d'études sur la nouvelle scène turque et ses spécificités. La rareté des sources dans le pays même permet d'imaginer la difficulté rencontrée lorsqu'il s'agit d'entreprendre des recherches sur les dramaturgies turques contemporaines en France, laquelle n'accueille pas qui plus est une forte communauté turque, contrairement à l'Allemagne, où le théâtre turc, sans être pour autant répandu, est plus traduit et plus facilement édité. En France, seule la maison d'édition L'Espace d'un Instant, sous l'impulsion de Dominique Dolmieu, mène un réel travail pour la promotion de ces dramaturgies et rassemble la totalité des pièces turques publiées, à l'exception de *À louer* de Özen Yula et de *Sur le Seuil* de Sedef Ecer, parus respectivement chez Espaces 34 et aux Editions de l'Amandier. Si en Turquie il existe peu d'écrits théoriques, en France les données disponibles sur le sujet se limitent à quelques récapitulatifs rapides de l'histoire du théâtre en Turquie

ou des introductions générales à la thématique, souvent présentées à l'occasion de publications traitant plus largement de plusieurs pays méditerranéens, à l'instar de l'article de Timour Muhidine⁸ dans l'ouvrage dirigé par Michel Corvin. L'anthologie *Un Œil sur le Bazar*, publiée en mars 2010 aux éditions *l'Espace d'un Instant* constitue le seul ouvrage entièrement consacré aux écritures théâtrales turques. En ce qui concerne les pièces elles-mêmes, disponibles donc chez très peu d'éditeurs, la totalité des œuvres publiées se limite à une dizaine de textes, le plus souvent regroupés dans un même ouvrage : les pièces de Tuncer Cücenoglu sont publiées en recueil, comme d'ailleurs celles de Sevim Burak. Parmi les œuvres éditées, il convient aussi de noter la place conséquente réservée à Nâzım Hikmet, qui n'est pas un auteur contemporain (1901-1963), mais qui demeure pourtant un des poètes turcs les plus importants et un des seuls à être réellement connu en-dehors de la Turquie, même si les choses ont beaucoup évoluées depuis. Pour l'établissement du corpus, l'aide de Troisième bureau⁹ a été précieuse, au sens où la structure a facilité l'accès à plusieurs pièces inédites, encore sous forme de tapuscrits, transmises notamment par la Maison D'Europe et d'Orient et la Maison Antoine Vitez. Grâce aux pièces ainsi découvertes, m'est apparue la vitalité des dramaturgies turques contemporaines et l'intérêt qu'elles pouvaient présenter, intérêt renforcé par le fait qu'elles soient encore très peu connues du public français. Si le théâtre en Turquie est passionnant par les nombreuses questions qu'il pose sur le plan théâtral comme sur le rapport à la société, autant que par sa jeunesse, son évolution actuelle et son effervescence, tout reste à faire en ce qui concerne l'étude théorique et la diffusion. Les recherches n'en sont qu'à leurs balbutiements, ce qui constitue pour l'analyse une réelle difficulté, surtout en termes de références et d'appuis, mais par là même une stimulation et un défi intéressant, celui de la découverte. Il s'agit ici d'une première approche de ce répertoire peu connu et la sélection des œuvres du corpus s'est faite avant tout dans la perspective de mettre en avant des textes dont les thèmes et l'écriture sont percutants dans leur singularité et néanmoins significatifs d'une tendance théâtrale en Turquie, mais aussi avec la volonté d'offrir un aperçu de la diversité des écritures théâtrales turques contemporaines, précisément en choisissant de présenter des

⁸Muhidine Timour, « Le théâtre turc entre dans sa maturité », *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens, op.cit.* p.96.

⁹Troisième bureau, centre de ressources des écritures théâtrales contemporaines et collectif artistique, Le Petit Angle, 1 rue Président Carnot, 38000 Grenoble, www.troisiembureau.com.

pièces aux dramaturgies singulières et significatives. Aussi faudra-t-il démontrer, par-delà la diversité effective du corpus, qui présente des fables et des esthétiques différentes, la cohérence fondamentale qui les lie, et qui perce d'abord dans les thèmes de fond, comme en témoigne l'esquisse des œuvres qui suit.

*La Voix de son maître*¹⁰, de Sevim Burak, écrite en 1965 et reprise en 1982 peu de temps avant sa mort, n'est pas à strictement parler une œuvre contemporaine, d'autant que l'auteure est la seule à n'être plus en vie. Pourtant j'ai choisi de l'intégrer au corpus dans la mesure où l'écriture de Sevim Burak renvoie à des procédés résolument contemporains, bien en avance sur son époque, tout en posant des questions particulièrement pertinentes autour de la notion d'identité qui va nous occuper. Considérées encore aujourd'hui comme marginales, ses œuvres atteignent un degré de liberté et de créativité littéraire tel qu'elles marquent un moment important dans la naissance de la dramaturgie turque contemporaine. De plus, la richesse de cette écriture fait écho à la complexité de ces dramaturgies, même si *La Voix de son maître* reste peut-être la pièce de Sevim Burak où la structure générale est la plus identifiable a priori, au sens où elle se divise en deux actes, respecte les règles des adresses, et où l'intrigue suit linéairement l'évolution de Bilâl, le protagoniste, déserteur et récemment orphelin de père. Le texte montre sa fuite paranoïaque au cours de laquelle, dans sa perception tout du moins, tout son monde devient adversité et qui s'achèvera tragiquement. Pour freiner sa chute inexorable, puisque intérieure, Bilâl cherche à se raccrocher à des éléments d'identification erronés mais appartenant à un passé qu'il souhaiterait voir revenir. Ayant elle-même grandi entourée des derniers aristocrates stambouliotes, aristocratie à laquelle appartenait son père, à une époque où cette noblesse était déjà dépassée, et mêlant origines musulmane et juive, Sevim Burak parvient à évoquer avec justesse, à travers la folie et son personnage de Bilâl, la perte des repères et le brouillage identitaire liés tant à la multiplicité des appartenances qu'à la disparition progressive de celles-ci, problématique centrale de son œuvre.

¹⁰Sevim Burak, *La Voix de son maître*, in *La Voix de son maître ; Everest my lord et Voilà la tête... voilà le tronc... voilà les ailes*, trad. Marie-Christine Varol, Paris, L'Espace d'un Instant, 2006, pp. 11-124. La pièce a été créée au Théâtre National d'Istanbul en 1985, puis par Orhan Alkaya au Théâtre municipal d'Istanbul en 1996. Pour la création en France, seule une adaptation, couplée avec le texte « *Ah ! mon Dieu, Jéhova !* » a été présentée en 1989 au Théâtre de la Main d'Or-Belle de Mai, dans une mise en scène d'Alita Baldi, avec Lulu Menase, dans une production de la Compagnie de l'Orient Express en partenariat avec le Théâtre des Arts de Cergy-Pontoise.

Egalement de facture en apparence assez classique, au sens où le texte se divise en actes distincts et se compose de scènes où la parole est adressée, *L'Invité*¹¹ de Bilgesu Erenus, écrite en 1983, est plus facile d'accès pour un lecteur européen que *La Voix de son maître*, puisque la fable se déploie autour du phénomène bien connu de l'immigration et de la difficulté d'intégration. Néanmoins, le texte dépasse rapidement cette simple perspective pour s'inscrire dans une double logique de construction de l'altérité. La pièce se déroule après l'échec de l'émigration, lorsque Musa, n'ayant pas supporté d'être un étranger en Allemagne, cherche à se réintégrer dans sa communauté d'origine, où il se révèle être également un étranger. N'appartenant plus à aucun lieu ni à aucune communauté, Musa fait l'expérience de la dépossession de soi, qu'il doit surmonter en se réappropriant une place parmi les siens en Turquie, réappropriation rendue possible par le partage et la narration de toute son histoire, dans un processus de jeu et de théâtre qui permet aux hommes de la communauté de faire leur son parcours. *L'Invité*, sous couvert de retracer la douleur somme toute assez conventionnelle d'un émigré déçu par le rêve occidental, s'avère plus complexe que ce que l'intrigue laissait supposer, en particulier par le dispositif de récits rejoués, repris et mis en voix par les membres de la communauté rurale, qui apparaît comme une voie possible d'acceptation de l'Autre par l'oralité et rend hommage aux formes anciennes. Dans sa pièce, Bilgesu Erenus exprime par ailleurs de façon extrêmement sensible le rapport conflictuel à l'Occident ainsi que le poids encore important de la tradition ancestrale, ce qui peut conduire à une réflexion sur les possibilités d'évolution individuelle, en dehors des marges dressées par la communauté.

A l'inverse de cette communauté originellement réfractaire mais qui permet d'entrevoir la possibilité d'une acceptation, l'assemblée présentée par Özen Yula dans *À louer*¹² ne laisse percer aucun espoir quant à un éventuel salut par l'altérité. En dressant le portrait sombre

¹¹Bilgesu Erenus, *L'Invité*, trad. Jacques Salzer, Paris, L'Espace d'un Instant, 2009. *L'Invité (Misafir, Istanbul, 1983)*, a été créé en 1984 au Théâtre national d'art d'Ankara, dans une mise en scène de Mehmet Akan. La traduction française a été montée en 1988 au Théâtre des Amandiers de Paris, dans une mise en scène d'Işıl Kasapoğlu. Il s'agissait vraisemblablement de la première création d'une œuvre dramatique turque (pour adultes) en France.

¹²Özen Yula, *À louer*, trad. Urun Oka, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, « Théâtre contemporain en traduction », 2009, 73 pages. Le texte a été mis en lecture à la Schaubühne à Berlin en mars 2006 et mis en scène en Italie en juillet 2007, dans le cadre du festival ASTI. En France, il a été lu à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon le 19 juillet 2007, pour le festival d'Avignon.

d'une microsociété enfermée dans un cercle duquel il lui est impossible de s'échapper, Özen Yula interroge la notion de place et le besoin de s'ancrer, de se situer, dans l'espace et par rapport à ses pairs, ce qui semble être condition sine qua non pour exister, ou tout du moins se sentir exister, se donner l'impression d'être quelqu'un. Ces questions sont d'autant plus intéressantes dans *À louer* que la dramaturgie prend appui sur des axes spatiaux-temporels forts, que l'auteur utilise de manière très précise pour représenter les enjeux d'appropriation de soi. L'écriture entre ici partiellement en résonance avec l'actuelle tendance d'origine britannique du "In yer face theater", avec laquelle elle partage une violence brute et une noirceur sans appel, sans pour autant être un ersatz ni même une nouvelle occurrence de la mouvance occidentale, au sens où l'écriture de Özen Yula se fait plus subtile : il interrompt parfois l'action, pour des passages empreints d'un certain lyrisme, à l'instar des apparitions de la lune ou des monologues distanciés, qui apparaissent comme des échappatoires à la violence. La violence n'est finalement que très peu montrée sous sa forme physique et directe, mais elle est omniprésente plus implicitement. La présence sous-jacente d'une cruauté est vectrice d'une grande modernité, à laquelle notre œil de lecteur européen est désormais habitué, mais qui dénote assez fortement par rapport aux autres dramaturgies turques. Ecrite en 2002 et traduite en français en 2009, *À louer* compte parmi les écritures résolument contemporaines et l'auteur rencontre un succès considérable en Turquie.

Egalement très récente, puisque écrite en 2008, *Sur le Seuil*¹³ de Sedef Ecer est la seule pièce du corpus de langue originelle française. D'origine turque, l'auteure elle-même symbolise l'ambivalence entre Orient et Occident, puisqu'elle s'est installée depuis plusieurs années à Paris et a choisi d'écrire en français ses deux pièces les plus récentes, tout en conservant constamment ses origines et son parcours comme source d'inspiration. *Sur le Seuil* s'apparente d'ailleurs à l'expérience de l'auteure, au sens où la pièce, qui s'éloigne ici très fortement d'une construction conventionnelle, se présente comme une succession de

¹³Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, Paris, Editions de l'Amandier, 2009, 96 pages. La pièce a été mise en scène pour la première fois par Elise Chatauret en 2009 dans le cadre de la Saison de la Turquie en France. Le spectacle a été créé à la Courneuve puis représenté à La Maison des Métallos, au Centre de création de Fécamp et dans plusieurs théâtres nationaux turcs, dans une version surtitrée. *Sur le seuil* a en outre reçu les encouragements du Centre National du Théâtre et a été lauréate du concours des 12^{es} Rencontres Méditerranéennes des Jeunes Auteurs de Théâtre et dernièrement, du Prix de Guérande.

saynètes où les personnages sont en situation “d’entre deux”, confrontés à un espace spatial ou mental divisé, dans lequel ils doivent se positionner. La pièce interroge les notions de passage, d’instantanés transitoires et de recherche de soi parmi des réalités contradictoires. Dans le texte, le déchirement entre tradition et modernité d’une part, entre Orient et Occident d’autre part, est extrêmement sensible ; c’est lui qui sert de fil conducteur et de lien entre toutes les situations. L’écriture a cela de particulier que l’ensemble de la fable morcelée représente des situations à la fois très précises, à l’instar des deux femmes soldats ennemies prisonnières d’une même tranchée, et totalement décontextualisées : aucun des personnages n’a de nom, il n’y a aucune référence ni de lieu ni d’époque, de sorte que toutes les “mini-fictions” agissent sinon comme des paraboles, du moins comme des paradigmes d’une situation susceptible d’être transposée et vécue par d’autres gens, en d’autres endroits ; elles viennent ainsi questionner encore une fois la notion de place et d’identité.

Bien que formellement disparate, l’ensemble de ces œuvres trouve donc sa cohérence fondamentale dans la récurrence des interrogations autour de la place de l’individu, dans l’omniprésence de la recherche identitaire. De façon toujours différente et particulière, chacun des personnages est en proie à un problème de positionnement et d’appartenance, chaque fable amène sur le devant de la scène l’enjeu identitaire. Qui suis-je ?, qu’est-ce que je veux ?, à quel endroit est-ce que j’appartiens ?, quelle est ma place au sein de la société ?, sont autant de questions qui semblent récurrentes dans les dramaturgies turques contemporaines qui, malgré leur grande diversité, dont ce corpus se propose à son échelle de rendre compte, convergent vers ces sujets, dont l’aspect crucial est exacerbé par le contexte dans lequel ils se situent, à savoir une société en effervescence et profondément duale. Il est intéressant de noter que trois des quatre auteurs sélectionnés sont des femmes, c’est à dire tous à l’exception de Özen Yula. Cette caractéristique n’a absolument pas guidé mon choix, mais elle est révélatrice de l’importance des femmes dramaturges sur la scène actuelle turque : si la parité n’est pas parfaite, le nombre de femmes reconnues aujourd’hui dans la nouvelle génération du théâtre en Turquie est largement significatif, comme en témoigne l’anthologie *Un Œil sur le Bazar*, où, pour les pièces retenues à partir des années

1990, six sont écrites par des hommes pour quatre par des femmes¹⁴. Néanmoins, il est intéressant de remarquer que, alors que les textes ont été choisis en fonction de leur pertinence dans le traitement des questions identitaires, le corpus final fait apparaître une large majorité d’auteurs. Sans réellement pouvoir aboutir à des conclusions définitives faute de suffisamment de textes, ce résultat amène à penser les questions identitaires comme particulièrement stimulantes pour une écriture féminine, sensible à la problématique de la position dans un pays où la tradition patriarcale domine, même si elle tend à perdre de l’importance.

Malgré des divergences évidentes dans les structures comme dans les fables, les textes choisis convergent tous vers la question de la quête identitaire, qui demeure, plus ou moins explicitement, la ligne d’horizon de ces dramaturgies, dont nous verrons qu’elles se font le théâtre d’un fort enjeu identitaire. Dans cette perspective, il s’agira tout d’abord d’établir les enjeux dramaturgiques présents dans les fables de ces œuvres, en s’appuyant précisément sur la structure profonde des textes, les dynamiques en présence et le rôle primordial des personnages, en-deçà des situations particulières représentées. Nous verrons alors les résonances de la quête identitaire dans les fables et la façon dont les auteurs en font le nœud, explicite ou non, de leur pièce. Etablir la structure sous-jacente servira de base à l’analyse des procédés dramaturgiques esthétiques et stylistiques choisis pour représenter les enjeux, dont nous observerons le travail de morcellement des dramaturgies, dans un refus pratiquement systématique de l’unité. La compréhension de ces analyses permettra enfin de percevoir la portée herméneutique et heuristique du théâtre turc contemporain, à savoir son sens et son rapport au spectateur, à la fois dans ce qu’il entend lui signifier et la place qu’il lui accorde. Au-delà, il faudra s’attacher à voir en quoi les dramaturgies étudiées, avec les fables qu’elles mettent en scène et la façon dont elles le font, répondent à une problématique identitaire particulièrement sensible étant donné le contexte dans lequel elles s’écrivent.

¹⁴ *Un Œil sur le Bazar, Anthologie des écritures théâtrales turques*, sous la direction de Dominique Dolmieu et de Zeynep Su Kasapoğlu, coédition L’Espace d’un Instant et Non Lieu, 2010.

Chronologie sélective

- **1299-1923** : Empire Ottoman
- **1453** : Prise de Constantinople
- **1908-1918** : Régime des Jeunes Turcs
- **1923** : Déclaration de la République de Turquie
- **1952** : Entrée de la Turquie dans l'Otan
- **26 mai 1960** : Premier coup d'Etat militaire
- **Entre 1965 et 1982** : Ecriture de *La Voix de son maître*
- **12 septembre 1980** : Nouveau coup d'Etat militaire
- **1983** : Parution en Turquie de *L'Invité (Misafir)*
- **1999** : Acceptation officielle de la candidature de la Turquie pour l'entrée dans l'Union Européenne
- **2002** : Arrivée au pouvoir de l'AKP (retour à un certain conservatisme)
- **2005** : Débuts des négociations pour la rentrée de la Turquie dans l'Union Européenne
- **2005** : Entrée en vigueur de l'article 301 du code pénal turc concernant la condamnation de l'insulte à l'identité turque
- **2006** : Parution en France de *La Voix de son maître*
- **2006** : Mise en examen d'Orhan Pamuk après ses déclarations sur le génocide arménien (le procès sera abandonné)
- **19 janvier 2007** : Assassinat de Hrant Dink, journaliste arménien
- **2009** : *Sur le Seuil*, Sedef Ecer
- **2009** : Parution en France de *L'Invité* et de *À louer*

Résumé des pièces

La Voix de son maître, Sevim Burak

Istanbul, probablement dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Bilâl, le protagoniste, est issu de l'ancienne noblesse ottomane, dont le statut social n'est plus reconnu depuis l'avènement de la République. Devenu l'égal de ses voisins, Bilâl regrette le passé et la splendeur de la société ottomane. La pièce débute alors qu'il est en proie à un dilemme : la femme avec laquelle il entretient une relation depuis plusieurs années, Zembul, attend un enfant de lui et tous le pressent de l'épouser ; or celle-ci n'a pas les mêmes origines que lui et il y est réticent. Plus la pression des autres, voisins et amis, se fait importante, plus il se replie sur lui-même et révèle sa paranoïa et son déséquilibre mental, perceptibles notamment à travers ses rêves. Il vit en effet dans l'angoisse d'être observé et s'estime victime d'un complot général. Il est notamment persuadé qu'il est sur le point d'être dénoncé comme déserteur, puisqu'il a effectivement refusé de se rendre à son service militaire, obligatoire. Coupable et apeuré, il change d'identité et devient officiellement Muzaffer Seza, aviateur mort à la guerre dont il usurpe les papiers officiels. La modification de son patronyme ajoute encore à son trouble et il aggrave sa folie : il commence à avoir des visions de Muzaffer Seza avec lesquelles il converse. Alors qu'il s'enferme toujours plus dans son monde imaginaire, Bilâl apprend la mort de son père, son dernier repère stable, et, après l'enterrement, ressent une vive douleur au pied, comme s'il s'était fait piquer par une aiguille. Dans l'acte deux, Bilâl, de plus en plus oppressé par le passé qu'il tente de faire revivre et dont tout contribue à lui faire comprendre qu'il est révolu, sent monter en lui cette "aiguille" qui progresse peu à peu jusqu'à son cœur. La naissance de son fils, qu'il n'est pas capable d'aimer, intervient à ce moment comme un élément aggravant son désarroi. Perdu, Bilâl collecte chez lui des bidons d'essence auxquels il projette de mettre feu pour déjouer les plans de ses ennemis et initialement pour se protéger, mais qu'il finira par retourner contre lui. La pièce s'achève alors qu'il s'est retranché dans sa cave avec Zembul, leur fils et l'essence à laquelle il se prépare à mettre feu, dans un final explosif et définitif.

L'Invité, Bilgesu Erenus

La pièce s'ouvre sur le retour de Musa dans son village natal anatolien, encore très traditionnel, après l'échec manifeste de son immigration en Allemagne, où il était parti avec sa famille poursuivre son rêve d'Occident, synonyme de confort et de modernité. Aux yeux des membres de sa communauté d'origine, et notamment de l'assemblée des hommes du village avec laquelle il va devoir s'expliquer, son émigration est perçue comme une trahison, et il est traité comme un déserteur : il a été banni de la communauté et il n'est plus le bienvenu en son sein, car jugé trop éloigné de ses valeurs. Avant l'arrivée de Musa, les hommes de la communauté ont d'ailleurs des mots durs à son égard ; ils moquent son aspiration à une vie occidentalisée, dénoncée pour sa futilité consumériste et son individualisme. L'enjeu de la pièce va être la réintégration de Musa à sa communauté d'origine, et la compréhension par ses pairs de ses choix et de son vécu en Allemagne, afin qu'il ne soit plus étranger partout, ni même "invité", mais bel et bien membre d'une société et individu ancré quelque part, capable de revendiquer une appartenance. Dans cette perspective, passé le mouvement premier de rejet, les hommes acceptent de rejouer l'histoire de Musa, de sa jeunesse anatolienne à sa vie d'émigré, sous formes de saynètes où chacun interprétera les rôles nécessaires tels que la femme de Musa ou encore des travailleurs allemands. Par le biais de la représentation, les membres de la communauté font leur le parcours de Musa et parviennent ainsi à comprendre son retour, d'autant plus qu'il apparaît que la vie vécue en Occident a été extrêmement dure : Musa et sa famille ont été victimes de nombreuses discriminations, le travail d'ouvrier a été très pénible, et un des enfants a même été tué au cours d'une altercation avec un groupe de jeunes racistes. A l'issue de la représentation, les hommes décident de réintégrer Musa, soulagé de cette décision mais lucide : son immigration a été un échec, il ne réalisera pas son rêve, il a perdu un fils. Néanmoins, son périple a démontré la difficulté à se faire accepter ailleurs que chez soi et à devenir autre ; son expérience, qu'il apporte à l'ensemble de la communauté, est celle de l'altérité et, en creux, de l'identité et de ce qui la façonne.

À louer, Özen Yula

L'action de *À louer* se situe dans le cadre fermé d'un parc anonyme en périphérie d'une ville industrialisée, manifestement assez importante. Littéralement, ce sont les corps qui sont "à louer", dans ce huis-clos où tous les personnages se prostituent pour tenter de gagner leurs vies, même s'il semble parfois simplement s'agir pour eux d'occuper le temps. Les six personnages, tous marginaux, échouent dans ce lieu où se recrée une forme de fonctionnement sociétal, avec des règles, une hiérarchie et des relations codifiées. Tout y est régi par la loi du plus fort, traduite par les tentatives de meurtres qui aboutissent ou non, les menaces, les rivalités et les blessures corporelles. L'atmosphère de violence ressort dès la première scène, où Sadik, dont on apprendra qu'il est le doyen du parc et le plus haut placé dans la hiérarchie, "initie" Adnan, tout nouvellement arrivé, aux lois du parc en le violant. Après cette entrée en matière, le lecteur comprend peu à peu le fonctionnement de la société des prostitués à travers les discussions entre eux et les explications concernant le rapport aux clients ou encore le recrutement et les rémunérations. Tous semblent plus ou moins s'accorder, jusqu'à l'arrivée de Simay, seul personnage féminin de la pièce, décidée à perdre sa virginité avec un prostitué. Perdue, en quête de sensations, elle finit par devenir membre de la communauté du parc et entretient une relation amoureuse aux allures chimériques avec Adnan. Lorsque Sadik prend connaissance de cette idylle, il décide d'y mettre un terme, officiellement parce que Simay travaille sans qu'il en retire de bénéfice. Il se venge de manière extrêmement violente, en tuant Adnan. Blessée en plein cœur mais lucide, Simay vengera Adnan et la disparition de son rêve en abattant froidement Sadik. Une fois atteint ce paroxysme de la violence, la pièce s'achève avec une répétition à l'identique de la première scène, rencontre entre Adnan et Sadik.

Sur le Seuil, Sedef Ecer

Sur le Seuil est une pièce fragmentée, qui se compose de plusieurs situations, dialoguées ou non, morcelées en plusieurs scènes ou contenues en une seule occurrence. Les saynètes n'entretiennent pas de lien direct entre elles et peuvent tout à fait fonctionner de façon indépendante. Comme l'indique Sedef Ecer en préface, « *Sur le Seuil* est composé de "mini-fictions" destinées à la scène, où il est question de "franchir" : des moments où l'on est en

déséquilibre, où l'on passe des portes, avec lâcheté ou courage, ici ou là-bas »¹⁵. Si toutes les scènes se placent dans des contextes différents, elles montrent en effet des êtres à un tournant de leur existence, dans un moment transitoire qui constitue un seuil : passage entre la vie et la mort, transsexuel sur le point d'être opéré, femme enceinte qui va devenir mère... : tous sont "sur le point de" devenir autre. C'est là le point central de la pièce, rappelé d'ailleurs dans deux scènes fonctionnant comme un prologue et un épilogue. Le texte s'ouvre sur un dialogue entre Melek, gardienne de l'araf, lieu entre la vie et la mort, et Angelle, nouvelle arrivée dans ce lieu de passage, suite à son suicide. Elles s'interrogent sur la spécificité du lieu et sur la situation particulière qui sont les leurs. Elles réapparaissent pour la seconde et dernière fois lors de la dernière scène, où un avion vient de s'écraser, apportant son lot de nouveaux arrivants dans l'araf, qui se trouvent être les personnages rencontrés tout au long de la pièce.

¹⁵Sedef Ecer, préface de *Sur le Seuil*, p.9.

I/ Spécificités des fables

A. .Une problématique du décalage

1. Le leurre de l'élément perturbateur

Malgré leur grande diversité apparente, traduite notamment par des styles d'écriture différents et des situations très hétérogènes – les contrastes sont marqués, du cadre relativement précis d'un parc urbain dans *À louer*, à la décontextualisation totale de *Sur le Seuil* ; de la construction linéaire, bien qu'extrêmement brouillée, qu'utilise Sevim Burak à celle en constantes analepses de Bilgesu Erenus – les textes du corpus présentent des similarités structurelles. En effet, si nous cherchons à dégager l'ossature fondamentale de ces textes, à travers l'enchaînement des moments clés que sont la situation initiale, l'élément perturbateur, les péripéties et le dénouement, apparaissent rapidement plusieurs points de convergence.

Comme souvent dans les dramaturgies contemporaines, l'identification de ces différents moments ne va pas de soi, en particulier en ce qui concerne le commencement des textes. La situation initiale et ce qu'il est convenu d'appeler l'« élément perturbateur », dont la présence peut ici être remise en cause, sont des moments qui subissent des traitements particulièrement intéressants dans les textes du corpus. S'il est possible d'isoler des points de tension qui influent sur l'action, voire qui la légitiment, ceux-ci ne servent le plus souvent que la partie émergente d'un problème plus enfoui, dans une situation initiale qui n'est jamais purement informative mais d'emblée porteuse d'enjeux. Dans le cas du "bel animal" cher à Aristote, la pièce débute par la scène d'exposition dont la fonction est de présenter personnages et éléments dans un contexte d'origine correspondant à un certain ordre. L'intervention de l'élément perturbateur sera le point d'ancrage des péripéties en ce qu'il introduit un déséquilibre dans l'harmonie établie jusqu'alors, et la perspective de la pièce sera le plus souvent de retourner à la situation initiale, parce qu'elle est la norme, et en tout

cas de retrouver un équilibre perdu. Au contraire, dans les pièces du corpus, il n'y a pas de moment qui permette d'identifier d'emblée le rôle des personnages, le contexte et, a fortiori, les germes de la crise à venir : rien ne permet dans un premier temps de repérer Bilâl comme le protagoniste de *La Voix de son maître*, ni sa folie, dont le lecteur prendra conscience plus tard. Les contextes, lorsqu'ils sont évoqués, ne sont qu'esquissés et ne sont de toute façon jamais cruciaux pour l'intrigue : *À louer* se contente de placer les personnages dans un parc quelconque d'une ville « cosmopolite », l'abstraction invitant à se concentrer sur l'action immédiate, indépendamment des contingences environnantes. Toutes proposent des développements *in medias res*, sans accorder de réelle importance au cadre général de l'action. La situation originelle est déjà problématique en soi et rend compte d'un malaise latent qui constitue le véritable point de départ des actions qui vont suivre. A aucun moment n'est présenté un état initial qu'il faudrait s'évertuer à retrouver ; les personnages sont déjà, à l'origine, en quête d'un état satisfaisant qu'ils semblent n'avoir jamais connu. Il s'agit moins de rétablir un équilibre que d'en inventer un, qui semble n'avoir jamais existé. L'évolution vers une situation autre reste certes, à un premier niveau d'analyse, déclenchée par l'intervention d'un agent extérieur ou par la modification des données, mais ceux-ci, s'ils s'apparentent à des éléments perturbateurs, ne répondent pas parfaitement à cette fonction, au sens où ils ne justifient jamais la suite des événements à eux seuls. Ils relèvent de plus du contingent et leur intervention dans le drame est fortuite, à la différence d'un élément perturbateur essentiel et fondateur. Alors qu'il est nécessaire qu'Œdipe, dans la célèbre tragédie de Sophocle¹⁶, tue son père et épouse sa mère pour que l'intrigue se déroule – cela n'aurait pas pu advenir autrement, Adnan aurait très bien pu ne jamais venir dans le parc et la crise aurait tout à fait pu être déclenchée par un autre personnage. Les éléments présentés comme perturbateurs sont factices et dissimulent la véritable nature de la crise, qui n'est plus circonstancielle, mais fondamentale, toujours déjà là.

Une lecture superficielle de *La Voix de son maître* ferait apparaître une succession d'éléments dissonants, face auxquels Bilâl, le protagoniste, réagit : la présence envahissante de ses voisins, la grossesse de Zembul, l'accusation de désertion ou encore la mort de son père. S'il est vrai que chacun de ces micro-problèmes vient aggraver la situation de Bilâl et le

¹⁶Sophocle, *Œdipe-roi*, Paris, Le livre de Poche, 1976, 140 pages.

pousse à adopter une attitude en conséquence, il n'est pas pertinent de les considérer comme de véritables déclencheurs du retrait progressif de Bilâl par rapport au monde qui l'entoure, ni de sa paranoïa, dans la mesure où celle-ci est antérieure à tous ces événements. Comme l'indique la didascalie initiale, Bilâl fait sa première apparition armé de jumelles avec lesquelles il « [...] surveille l'extérieur [et] cherche à résoudre un problème »¹⁷. Il devient d'ailleurs rapidement évident à la lecture que les réactions de Bilâl ne sont pas liées par un lien de cause à effet logique aux événements qui se produisent. L'enchaînement des « incidents » intervenant dans le quotidien de Bilâl découle en réalité du cours naturel des choses : l'insistance de ses proches pour qu'il épouse Zembul, par exemple, ne relève pas d'un phénomène anormal ou suspect, mais paraît au contraire plutôt logique, étant donné qu'ils se fréquentent depuis presque dix ans¹⁸, qu'elle est enceinte de lui et que, la pièce se déroulant très probablement dans l'après-guerre, il n'est pas commun de vivre en concubinage. Les faits supposés problématiques sont d'ailleurs présentés comme tels uniquement à travers le discours de Bilâl et semblent relever en réalité du cours naturel des choses. Toujours dans la toute première scène, où Bilâl scrute ses voisins, il conclut que « quelque chose se trame ici à nouveau »¹⁹ seulement en voyant Ziya Bey entrer chez lui en compagnie de Anastasia, ce qui en soi n'a rien d'exceptionnel, dans la mesure où celle-ci est sage-femme, apparemment guérisseuse. Par la suite, leur venue se justifiera d'ailleurs par l'état de Zembul et la nécessité d'un diagnostic par Anastasia, autorité compétente et légitime dans cette situation. Tous les éléments incriminés ne deviennent problématiques que dans l'esprit du protagoniste et ne sont en fait que des prétextes à son comportement anormal, dont la source est à chercher ailleurs.

De même dans *À louer*, les éléments déclencheurs de l'intrigue ne sont pas univoques et clairement identifiables ; ils sont au contraire diffus et se cristallisent implicitement autour d'un personnage, Adnan, dont le mouvement vient troubler l'apparence d'ordre de la microsociété en place dans le parc. L'exemple est symptomatique d'un estompement de l'élément perturbateur, au sens où l'arrivée d'Adnan, qui semble être le point de départ du conflit qui va suivre, n'intervient à aucun moment comme une perturbation en tant que

¹⁷Sevim Burak, *La Voix de son maître*, *op.cit.*, p.15.

¹⁸*Ibid.* p.40.

¹⁹*Ibid.* p.15.

telle, mais elle s'inscrit au contraire dans une continuité, voire dans une logique, et ne constitue en aucun cas un facteur de désordre ni un obstacle au cours des choses, d'autant que dès le départ, Sadik lui indique sa place et l'intègre, de manière certes extrêmement brutale, au fonctionnement du parc. Dès sa deuxième apparition, Adnan parlera du « grand frère Sadik »²⁰, appellation qui témoigne de son appartenance nouvelle au groupe et de son acceptation des pratiques du lieu, notamment de la hiérarchie qui place Sadik au sommet. Une fois établie l'infériorité du nouveau venu, le système reste inchangé et Adnan s'intègre dans le système en place sans créer de vague, sans réellement se rebeller. D'une certaine manière, il contribue même à perpétuer l'ordre établi, sans le modifier, puisqu'il devient lui-même violent envers les autres et reprend à son compte les règles, telles que le prélèvement par les anciens de 15% d'intérêt sur les gains des recrues qu'ils amènent eux-mêmes²¹. Même si la situation évolue à partir de son arrivée, les changements qui interviennent ne lui sont pas directement imputables, ne sont pas de son fait, et là encore, son irruption relève plus d'un prétexte que d'un véritable déclencheur, d'autant que la microsociété du parc était sclérosée bien avant l'arrivée d'Adnan. Si le début de la pièce laisse envisager une confrontation entre Sadik et Adnan, ce dernier y renonce et préfère préserver son histoire avec Simay, dissimulée ; la construction est trompeuse et déceptive, le conflit constitutif attendu est avorté. De plus, lorsque la destitution de Sadik devient effective, principalement par la main de Simay, rien n'est réglé et la sclérose continue de gagner le parc. Le conflit qui se noue dans la pièce ne repose jamais sur le seul personnage d'Adnan ni d'ailleurs sur aucun personnage en tant qu'individu spécifique : un autre qu'Adnan aurait tout à fait pu remplir son rôle, le déroulement des actions n'étant lié ni à son caractère ni à ce qu'il est, mais bien plutôt à la logique du parc qui s'enraye d'elle-même, parce qu'elle n'a jamais véritablement fonctionné harmonieusement.

Les velléités migratoires de Musa, en suscitant l'incompréhension de ses pairs, incompréhension d'autant plus forte après l'échec de son intégration en Allemagne, agissent de la même manière que l'irruption d'Adnan : si le retour de Musa dans la communauté après sa longue absence ne déclenche pas à proprement parler une crise, elle oblige les

²⁰Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.37.

²¹*Ibid.* p.39.

hommes du village à verbaliser le problème et à se confronter immédiatement avec un individu dont le choix de vie n'est pas le leur et qu'ils ont rejeté pour cette raison. L'existence d'une situation initiale est néanmoins plus clairement marquée dans *L'Invité*, qui débute par la réunion d'une communauté de village, constituée uniquement d'hommes, moquant l'ancien camarade Musa, fraîchement revenu d'Occident, pour ses manières et sa nouvelle façon de se conduire. L'irruption de celui-ci dans l'assemblée déclenche une représentation collective de son expérience de l'ailleurs qui tend à invalider les critiques des hommes de la communauté et à permettre sa réintégration au sein de celle-ci. Dans ce cas, la structure paraît relativement simple. Cependant, si nous poussons plus loin la réflexion, la première scène de moquerie est déjà la conséquence du départ de Musa, vécu comme une trahison de la communauté et sans lequel l'accueil hostile réservé au migrant ne s'explique pas. Il devient alors plus judicieux d'envisager l'élément qui crée le conflit comme antérieur à l'intrigue et le contexte d'ouverture du texte comme une première conséquence du décalage entre la communauté et Musa. Plus encore, et selon la même logique que les autres pièces, le départ de Musa n'est pas un vrai problème en soi, bien que l'aspect de trahison puisse sembler légitime, dans la mesure où la communauté serait à même de poursuivre son quotidien sans Musa, qui pourrait aussi bien être mort ou disparu : le véritable problème posé par le mouvement est celui de l'irruption de l'altérité. Le problème ne peut se réduire au cas isolé de Musa, manifestation particulière d'un malaise plus général. En réalité, l'émigration de Musa puis son retour confronte l'assemblée masculine du village à une expérience de la nouveauté, de la fuite du cadre strict des pratiques habituelles et par là même de l'altérité ; c'est à cet endroit que le bât blesse. Les railleries sont certes dirigées envers Musa, mais certains détails conduisent à nuancer cette adresse : dans la chanson du départ, premier élément de critique, Musa n'est jamais nommé et son évocation est systématiquement faite par le pronom « il », ici indéfini, comme si le poète tendait à l'abstraction à partir de ce cas particulier, selon des codifications proches de l'art ancestral du *meddah*, de l'art du conteur, perceptibles également dans l'adresse directe et la langue orale du tercet de base « Yaşar, j'te dis la vérité./ En Allemagne il se reconnaît/Mais la Turquie le surprenait. » ou de sa variante « Yaşar, j'te dis la vérité./En Turquie il se reconnaît/L'étranger le surprenait... »²². Le conflit n'est pas limité à Musa et dépasse la

²²Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, p.18.

simple relation entre lui et la communauté pour se placer dans le cadre beaucoup plus large de la confrontation à l'altérité. Lors de son intrusion pourtant relativement violente dans la réunion, la réaction des hommes est gênée mais pas vraiment hostile, et le Maître lui souhaite la bienvenue, le traitant, comme l'annonce le titre de la pièce, comme un invité, même s'il le fait à contrecœur. Il apparaît donc que Musa, en tant qu'individu, n'est pas victime d'un rejet total et définitif par ses pairs, qui, malgré leur désapprobation de sa conduite, conservent une part d'affection pour celui qui a été un petit garçon lainier avant d'être des leurs. Plus que Musa lui-même, c'est son attirance pour l'ailleurs qui pose problème et surtout, avec son retour d'Allemagne, la proximité d'une altérité que la communauté traditionnelle rejette. Ainsi, Musa est dénigré et mis à l'écart non parce qu'il est détesté en tant qu'individu, mais parce qu'il devient la personnification d'une entité condamnée, d'une altérité jugée dangereuse. La crise va au-delà du personnage de Musa, comme en témoigne d'ailleurs le déplacement du conflit : au premier abord exclusivement dirigé vers Musa, l'animosité de la communauté se concentre par la suite sur l'altérité incarnée par l'Occident ; ils acceptent de parler à Musa, de l'écouter et se proposent de le comprendre, sans dresser d'opposition radicale entre eux. A nouveau, le personnage et les mouvements de Musa ne sont pas réellement problématiques en eux-mêmes, mais le deviennent parce qu'ils mettent à jour un malaise latent, ici la peur de l'altérité, du changement et de la nouveauté, ainsi que l'enfermement dans une société autocentrée et l'enlèvement dans une tradition archaïque.

Tour à tour éloigné ou estompé, le traditionnel élément perturbateur est parfois carrément effacé, comme c'est le cas dans *Sur le Seuil*, où la brièveté des saynètes ne laisse pas la place à une véritable construction dans la durée, mais en vient directement à un conflit, traduit par un moment d'hésitation, d'entre-deux, dans lequel les personnages doivent se positionner. De manière extrêmement explicite, Sedef Ecer nous fait ici comprendre que l'intérêt du propos ne réside pas dans l'enchaînement des événements qui a conduit à cet instant de déséquilibre, mais bel et bien dans le moment lui-même et dans la situation que vivent les personnages. Le texte se focalise sur ces passages de malaise, auxquels il est légitime de s'intéresser en tant que tels et indépendamment d'une logique de continuité ou de causalité. Peu importe finalement les raisons pour lesquelles le travesti veut se faire transsexuel ou comment Angelle est morte, qui elle a été avant de rencontrer Melek

dans l'arab : seul comptent leurs choix imminents, leurs réactions dans cette étape transitoire. Les possibles explications à leurs présences dans le lieu imaginaire ne sont pas les moteurs de l'action. Même si l'auteure reconnaît²³ avoir toujours à l'esprit des contextes très précis, voire une conception assez complète de la chaîne de causalité antérieure à cet instant, à l'instar de la femme enceinte, qu'elle pense violée par un serbe durant la guerre de Bosnie-Herzégovine, l'important demeure le moment présent, toujours éphémère et pourtant crucial, décisif pour les personnages. La focalisation sur l'instant, indépendamment d'une antériorité explicative et même d'ailleurs d'une quelconque postériorité, affranchit complètement le texte d'une structure évolutive. L'aspect problématique qui structure les micro-actions est inhérent aux situations, il est contenu dans les dilemmes des personnages et n'a pas à être engendré par un fait précis qui constituerait l'élément perturbateur.

Quelle que soit la forme que prend l'élément perturbateur, lorsqu'il y en a un, celui-ci n'est en réalité qu'un révélateur dans une situation déjà initialement problématique. La crise, fondamentale et parfaitement intériorisée, éclate d'elle-même, parce qu'elle ne peut plus être contenue. Il n'y a jamais à proprement parler de « perturbation », au sens où le déroulement des choses serait profondément modifié ou mis à mal par une intervention extérieure, mais bien plutôt des éléments contingents révélateurs d'une situation qui n'est plus tenable. Ces leurres, plus que des déclencheurs de réactions adaptées à un nouveau problème, sont des mises en lumière d'un problème latent dont les causes complexes et lointaines, ne peuvent se réduire à un fait unique. En l'absence d'un élément perturbateur sur lequel tout reposerait et à partir duquel tout partirait, les dramaturgies en présence font naître les actions d'un fait mineur et le plus souvent fortuit. Il apparaît donc assez rapidement que les éléments perturbateurs ne sont que des leurres : ils permettent de révéler le véritable problème, à savoir un malaise enraciné bien en amont. Les incidents proposés sont artificiels ou bien non problématiques en eux-mêmes ; tout leur intérêt réside dans le trouble qu'ils mettent à jour. Reste à déterminer l'origine de ce malaise initial, dissimulé derrière le caractère illusoire des éléments perturbateurs, pour comprendre les véritables enjeux présentés dans les œuvres.

²³Cf Entretien avec Sedef Ecer, ANNEXE B p.64.

2. L'inadaptation comme moteur dramatique fondamental

Chaque texte s'ouvre donc sur la présentation d'une situation qui est, d'une manière ou d'une autre, à une échelle plus ou moins perceptible, problématique. Evidemment, le sentiment de frottement, de résistance, qui découle de ce contexte conflictuel n'est pas sensible de la même manière d'un texte à l'autre : implicite dans *Sur le Seuil* où les personnages ne sont pas directement représentés en état de souffrance, diffus dans *L'Invité* où l'altérité ne s'impose pas immédiatement comme obstacle, il devient extrêmement violent dans *À louer*, où l'aspect conflictuel et douloureux frappe le lecteur de plein fouet dès la première scène, qui s'achève, après un dialogue d'une violence sourde et d'une grande crudité, par le viol d'Adnan par Sadik. Le malaise, compris comme une sensation pénible, un état d'inquiétude ou de trouble mal défini, revêt différents aspects, mais renvoie fondamentalement à une même réalité : celle de l'inadaptation des personnages à leur milieu.

En effet, l'état insatisfaisant, voire de crise, rencontré dès les premiers moments des pièces relève d'une inadéquation essentielle entre les protagonistes et le milieu dans lequel ils évoluent, véritable source de malaise, dont les personnages sont plus ou moins conscients, d'où la nécessité de révélateurs pour leur faire ouvrir les yeux et admettre le hiatus. Cette inadéquation revêt des formes différentes mais induit toujours la notion d'une altérité insurmontable et surtout le sentiment de ne pas appartenir au monde environnant, de ne pas se reconnaître en lui. En définitive, de ne pas être à sa place. Elle peut procéder d'une exclusion sans appel de la part de la société, qui refuse d'intégrer le personnage en question parce qu'il est jugé inadapté, mais elle est aussi parfois un refus réciproque des deux parties, lorsque ni l'individu ni l'entité posée comme norme ne se reconnaissent l'un l'autre. L'expérience ainsi vécue de l'altérité est très majoritairement hostile – à l'exception de certaines scènes de *Sur le Seuil* – et elle vient systématiquement questionner la notion d'appartenance et plus profondément, d'identité.

Si nous reprenons *La Voix de son maître*, cette thématique se dessine assez facilement. Comme nous l'avons vu précédemment, les événements que Bilâl interprète comme des incidents et, au-delà, comme des atteintes à sa personne ne sont objectivement rien d'autre que des phénomènes quotidiens, des va-et-vient de voisins, tout au plus des messes basses

de quartier inoffensives, transformés par l'état de santé psychologique de Bilâl. La folie de ce dernier est en effet perceptible dès son premier manège paranoïaque avec ses jumelles et ne fait que se confirmer par la suite, entre autres par ses réactions disproportionnées et par ses monologues descriptifs d'une extrême précision, relevant d'un besoin maladif de contrôle. Sevim Burak ne sème pas le doute quant à l'état psychologique du protagoniste, dont la fragilité mentale semble déjà remonter à quelques temps, comme le laisse supposer le discours de Zembul qui, excédée, lâche qu'elle « ne [l'] écoute plus, désormais, c'est fini »²⁴, après avoir spécifié que la discussion au sujet de leur hypothétique mariage dure « depuis dix ans »²⁵. Bilâl est devenu inapte à entretenir des relations avec les autres, à leur faire confiance, et se retire peu à peu de la société. Ici, le schéma est celui d'un rejet réciproque : à bout de patience, les personnages vont finir par éviter Bilâl, dont le comportement n'est plus rationnel et de fait en opposition avec certaines normes sociales de base, comme en témoigne sa rencontre avec Anastasia. Venue pour aider Zembul, « par amitié », parce que la jeune femme l'a « suppliée de venir » et « pour ne pas qu'il lui arrive malheur »²⁶, elle est insultée dès son arrivée par Bilâl, qui la traite de sorcière et l'accuse de comploter contre lui en utilisant la couverture de sage-femme pour obtenir des informations. Bilâl ne considère pas la société formée par ses voisins comme un milieu au sein duquel il peut évoluer et prendre place, mais au contraire comme un climat d'insécurité permanent. Il est incapable de s'intégrer dans ce quartier dont il juge le niveau social trop inférieur au sien, comme il ne cesse de le rappeler, y compris lors de son altercation avec Anastasia, à qui il demande « depuis quand une personne de [son] rang est-elle autorisée à pénétrer ici [chez lui] ? »²⁷. Le décalage entre Bilâl et ses voisins est donc d'ordre social, d'une part parce que le protagoniste ne parvient plus à entretenir les relations humaines les plus élémentaires, et d'autre part parce qu'il ne reconnaît pas ceux qui l'entourent comme ses pairs et ne peut donc pas se sentir parmi les siens. Il s'agit d'une première occurrence de l'inadaptation sociale comme origine de tout le malaise, qui resurgit dans *À louer*.

²⁴Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.40.

²⁵Idem.

²⁶*Ibid.* p.34.

²⁷Idem.

Özen Yula part de l'inadaptation sociale pour créer l'univers troublé de *À louer*. Sans que cela soit vraiment explicité, les personnages qui se retrouvent dans le parc, qui selon toute vraisemblance se situe à l'extrême limite de la ville, comme l'indique la présence limitrophe d'une route, sont des marginaux, des désillusionnés venus chercher une forme de vie à l'écart du mensonge. Leurs discours sur la vie en dehors du huis-clos du parc laissent transparaître leur déception, voire leur dégoût de la société des hommes, de Oruç, affirmant à Simay que « la meilleure façon de connaître la vie » c'est « quand tu vois les pauvres traîner dans les rues », « les vies dans les faubourgs. L'odeur des bars et des laveries... Puis, l'odeur des hôpitaux...Les gens en train de mourir... »²⁸, à Ferhan dénonçant ceux qui « ne sont là que pour dire des saloperies sur tout le monde, les gens des quartiers. C'est leur raison d'être sur cette terre ! », avant d'expliquer à Korhan que « une fois [qu'il commencera] à gagner du fric, [il s'en foutra] pas mal de ce qu'ils diront dans le quartier ou même dans toute la ville »²⁹. Le vécu des personnages ne sera jamais dévoilé, mais il est clair qu'il a accouché d'êtres désabusés, pour qui la seule chose stable et fiable semble être l'argent, moteur principal de leurs actions, qui les pousse à se dénoncer les uns les autres. Quoi qu'il en soit, ils ont atterri dans le parc par dépit, parce qu'ils ont apparemment renié toute forme de croyance en l'humanité. L'inadaptation est ici vécue de manière plus violente que dans les autres pièces du corpus, d'autant plus qu'elle concerne non plus un seul individu mais plusieurs, qui par ailleurs semblent sains d'esprit et lucides dans leur rejet de l'humain. A nouveau, l'intégration s'est soldée par un échec, les personnages n'ont pas trouvé leur place dans le monde, et la raison est ici aussi d'ordre social : ils n'ont pas accepté la société en place, parce qu'ils ne s'y sentaient pas chez eux. Nous pouvons même parler d'un double-échec, dans la mesure où la société de substitution mise en place au sein du parc ne leur permet pas plus d'exprimer leur être profond et demeure profondément insatisfaisante, compte tenu des contraintes sociales qui pèsent encore très fortement sur eux, augmentées par la violence omniprésente. Néanmoins, ils ont momentanément un endroit auquel se référer et appartenir.

²⁸Özen Yula, *À louer*, *op. cit.*, p.24.

²⁹*Ibid.* p.35.

L'inadaptation sociale est également au centre de la problématique de *L'Invité*, où il est plus précisément question de l'inadaptation communautaire, au sens où le rejet que subit Musa vient d'un groupe masculin extrêmement restreint, respectant des codes particuliers propres à leur village anatolien. La pièce se différencie aussi par l'unilatéralité du rejet par la communauté, face auquel se dresse la volonté de Musa de réintégrer le groupe et au-delà, de leur faire dépasser leur peur de l'autre. Après avoir vécu en Allemagne, dans une société totalement différente, qui l'a exclu en tant qu'individu d'origine étrangère, il revient sur ses rêves d'Occident et réalise que sa place est en Anatolie, plus représentative de ses valeurs et de son être. En revenant dans sa communauté d'origine, il aspire au repos, comme lors d'un retour après de longues aventures. De son point de vue, malgré ses choix différents et son expérience, il est toujours membre à part entière de l'assemblée de son village. Le problème n'est pas tant celui d'une inadaptation essentielle mais d'un départ vécu comme une trahison : pour se faire reconnaître par les hommes de la communauté, Musa doit refaire la preuve de son adéquation à leur mode de vie et de la concordance de leurs identités. Le Maître de l'assemblée souligne ce besoin de réaffirmer la ressemblance entre Musa et les siens, au-delà des apparences, lorsqu'il propose aux hommes de jouer son histoire car peut-être « dans les aventures de Musa, [ils verraient leurs] propres aventures. [Leurs] chemins rencontreraient ses chemins»³⁰. L'exclusion n'est donc pas définitive, du fait que l'un des partis se reconnaît en l'autre et justifie de sa ressemblance à la communauté, de sa légitimité à y être intégré, en somme du fait qu'il remplit les critères de définition communautaire. Dès lors, la représentation de l'expérience individuelle de Musa se fait lieu d'interrogation de l'altérité – « Qui est l'invité, qui ne l'est pas, sur cette terre ? »³¹ – et toute la communauté, en acceptant de vivre l'autre par procuration, fait preuve d'ouverture et envisage une éventuelle remise en cause de son identité, ou tout de moins de réfléchir à cette conception et aux critères d'acceptation de l'autre comme même. A la fin de la représentation, « *les compagnons sont gênés et attristés par leur attitude passée* »³² de moquerie et d'incompréhension, réaction témoignant de leur évolution et d'un processus réflexif d'intégration de l'altérité, initié par une redéfinition des distinctions identitaires

³⁰Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, p.35.

³¹*Ibid.* p.89.

³²*Ibid.* p.87.

entre soi et l'autre. A ce titre, l'expérience individuelle de Musa ne peut être considérée comme essentielle mais doit bel et bien se comprendre comme une amorce de la confrontation de la communauté à l'altérité et de la réflexion collective sur la notion d'identité.

Sur le Seuil joue sur un autre registre, celui de l'inadaptation identitaire introspective, sur la question du positionnement. Les personnages ne vivent pas de manière douloureuse une inadéquation essentielle, mais des situations où la stabilité de leur univers est mise en péril par des choix, comme le futur transsexuel, ou par des interventions indépendantes de leur volonté, à l'instar de la jeune fille qui apprend que son grand-père, qu'elle pensait être un héros, est en fait un criminel de guerre. Ainsi, à chaque moment, les personnages ne savent plus vraiment qui ils sont, doivent apprendre à se redéfinir, à interroger leur être. C'est la définition même de leur individualité et de ce qui la constitue qui devient inadaptée, inexacte par rapport à la nouvelle donne. Les deux femmes soldats ennemies sont certaines de qui elles sont, jusqu'à ce qu'elles soient confinées dans une tranchée dont elles ignorent la situation géopolitique. Ainsi, aucune ne peut savoir si elle est conquérante ou au contraire envahie. D'où la difficulté de se positionner l'une par rapport à l'autre et la nécessité d'inventer d'autres règles pour une autre relation, ce qui implique une redéfinition de soi : enfermées sous terre, elles finissent par affirmer « Envahi ou conquis, je m'en fiche, j'ai faim »³³ et abolir par là même leur statut de guerrière. Une fois affranchies de ces identités, elles se concentrent sur d'autres caractéristiques, nécessaires pour se définir l'une par rapport à l'autre et poursuivre le dialogue, jusqu'à ce que l'une d'entre elles s'affirme « musicienne »³⁴ et qu'elles refondent leur relation sur cette nouvelle base. Le questionnement de l'identité dans le texte de Sedef Ecer est à la fois multiple, car réitéré de saynète en saynète, et isolé dans l'instant, car toujours particulier ; il ne passe pas par une inadaptation inscrite dans la durée mais se concentre au contraire sur un élément ponctuel, qui amorce un processus de réflexion identitaire chez les personnages.

Ainsi, l'intégration des personnages est remise en question par un double mouvement de non reconnaissance à la fois de la part des intéressés et de ceux qui les entourent,

³³Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, p.61.

³⁴*Ibid.* p.88.

mouvement déclenché le plus souvent par un élément anecdotique qui met à jour l'inadaptation et le sentiment de malaise qui en découle. Profondément, le hiatus entre les personnages principaux et leur monde constitue le moteur dramatique des œuvres étudiées. Il conduit les protagonistes à se confronter à l'altérité, étape nécessaire de la construction d'une identité propre et d'un retour à une adéquation avec le milieu. En réalité, toutes les formes d'inadaptation dépendent d'une seule et même origine : l'inadéquation essentielle entre l'être réel du personnage et ce que son milieu lui impose d'être. En conséquence, il ne peut s'ancrer dans le monde supposé sien, d'autant plus que, dans la dynamique de double construction de l'identité par soi et par autrui, il convient de remarquer que le milieu lui-même révèle souvent une incapacité à s'ouvrir à la différence. L'être même des individus représentés ne s'accommode pas à la réalité qui lui est proposée. Dès lors, il s'agit pour les personnages agissants de sortir de l'état de malaise en partant à la recherche d'une réalité adaptée à leur être. Dans cette perspective, la définition de ce qu'ils sont devient un enjeu primordial.

B. Une dynamique ontologique

1. Poursuite d'un idéal

La prise de conscience de l'inadaptation intervient très rapidement dans les différents textes et motive les actions qui vont suivre. Si nous envisageons la construction dramatique selon le modèle du schéma actantiel développé par Anne Ubersfeld et décrit par Jean-Pierre Ryngaert dans *Introduction à l'analyse du théâtre*³⁵, les pièces étudiées présentent déjà des ressemblances importantes.

Il s'agit tout d'abord de repérer l'axe principal qui traduit la dynamique de l'œuvre, en isolant le sujet et l'objet de l'action et ce qui les réunit, la flèche de la quête, de la volonté, du désir.³⁶

Le sujet agissant se confond, comme souvent, avec les personnages principaux, et l'objet, comme nous venons de le voir, avec l'identité, la place adéquate dans le monde. La relation

³⁵Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, « Le schéma à six cases », p.60.

³⁶*Ibid.* p.60.

stimulante unissant les sujets et leur objet est alors la quête ontologique par laquelle les personnages espèrent parvenir à établir qui ils sont et quelle est leur place dans le monde.

La dynamique résultant de la volonté de se connaître et de s'intégrer en tant qu'être naît de la prise de conscience d'une inadéquation essentielle, et elle est renforcée par la projection d'un idéal à atteindre. Face au malaise constitué par leur impossible intégration, les personnages, loin de se résoudre à adopter malgré eux une attitude conforme aux normes ou de se laisser aller au repli sur soi, envisagent tous à leur manière une possible sortie de leur situation ; et le développement d'un tel projet d'échappatoire tient au fait qu'ils n'abandonnent jamais l'idée d'une réalité dans laquelle ils pourraient être acceptés et se trouver enfin. Pour pallier l'omniprésence de l'hostilité et l'insatisfaction liée à celle-ci, les sujets dramatiques aspirent à une potentielle intégration dans un ailleurs fantasmé. La projection hypothétique ainsi créée est posée comme but à atteindre et apparaît comme synonyme de résolution de l'inadaptation, de l'avènement d'une identité en harmonie avec le monde. A partir d'elle se dessine une trajectoire à suivre : elle légitime la dynamique, et le mouvement poursuivi par les sujets vers l'objet se justifie donc par la considération d'un idéal jugé atteignable.

Insatisfait de la situation qui est la sienne, plus précisément des nouvelles normes sociales émergentes, où la hiérarchie de classes tend à s'effacer et où la petite bourgeoisie gagne en importance, Bilâl se raccroche avec vigueur aux anciens usages et revendique le respect des valeurs ancestrales et de la tradition. Profondément en désaccord avec l'avènement du nouvel ordre social dont ses voisins, Ziya bey en tête, se font les représentants, le protagoniste s'efforce d'engager un retour en arrière, au nom d'un idéal, celui des anciennes valeurs. Il est mu par sa conviction de la supériorité et de la légitimité de l'aristocratie ; sa croyance en la tradition et en sa possible résurgence motive son comportement. Son acte final de folie, qui le précipite selon toute vraisemblance dans la mort, peut se percevoir comme une conséquence de la compréhension du caractère irrévocable de la disparition de l'ordre social, même s'il ne l'explique à aucun moment. Avant cela, lorsqu'il commence à comprendre qu'il ne parviendra pas à maîtriser les agissements de ses voisins, trop nombreux contre lui, ou plutôt trop nombreux à incarner le nouvel ordre social, Bilâl envisage d'ailleurs de partir pour la France, sous prétexte d'en avoir « assez de [son] travail à l'université [...] », et souligne que « comme [il connaît] très bien le français, [il a] toujours

dans l'idée d'obtenir un poste vacant de secrétaire ou de traducteur au consulat turc de Paris »³⁷. Cette envie soudaine d'émigration à Paris, dans un tel contexte, est particulièrement révélatrice, au sens où la France a très longtemps été considérée en Turquie comme le pays de référence dans les domaines intellectuel, politique et social, et tout spécialement dans les cercles de la noblesse ottomane stambouliote, comme en témoignent Halil Gökhan et Timour Muhidine :

Ils [les auteurs turcs] viennent authentifier les « icônes » d'une indétronable capitale de la culture, y chercher refuge et consolation. Paris est ainsi parée de toutes les vertus, offrant à l'étudiant ou au réfractaire – on a presque envie de dire au disciple – tous les gages de la modernité³⁸.

Bilâl, en tant que descendant déclassé d'une grande famille ottomane, espère lui aussi trouver « refuge et consolation » dans un Paris qu'il perçoit comme encore préservé du marasme. Cependant, jamais il ne cessera de croire en sa supériorité sociale, qu'il rappelle très fréquemment, en la brandissant comme une bannière censée imposer le respect, comme une autorité légitime. Ainsi, lorsqu'il accueille les policiers venus le chercher pour désertion, alors qu'il a déjà pris le nom de Muzaffer Seza, aviateur décédé dont il usurpe le nom précisément pour échapper aux autorités, il explique qu'une telle accusation est aberrante par le fait que « Bilâl bey était toujours en Europe... Sa mère aussi est une amie. Elle a accouché de Bilâl en Europe. La maison de son père se trouve à Fatih. Bilâl Bey n'habitait pas souvent dans ce quartier... Il vient d'une très grande famille »³⁹, comme si le simple fait d'appartenir à la classe sociale dominante invalidait l'hypothèse de la désertion. Bilâl refuse de renoncer à cet état du monde qu'il a connu, dont il est le dernier représentant et qui lui semble juste ; il l'élève en idéal à atteindre. A ce titre, l'apparition de Muzaffer Seza, qui devient en quelque sorte son double, avec qui il entretiendra des relations ambiguës, n'est pas anodine, dans la mesure où l'aviateur représente à la fois sa nouvelle identité et la permanence d'un motif glorieux du passé, puisqu'il est un héros de guerre admiré. Muzaffer Seza relie par là le présent, en existant à nouveau à travers Bilâl et un passé ressuscité. La foi dans le retour d'un ordre social conforme à ses vœux justifie son attitude agressive envers les personnes considérées comme de rang inférieur, à l'instar

³⁷Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.65.

³⁸Halil Gökhan et Timour Muhidine, *Paristanbul*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2000, p.10.

³⁹Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.49.

d'Anastasia, et sa paranoïa, dans la mesure où il estime que les nouveaux arrivants ne respectent plus rien, sont responsables de la destitution des siens et sont donc les obstacles au retour de l'ordre. Il semble aussi que son refus d'épouser Zembul soit lié à ce respect d'une ancienne hiérarchie, qui ne l'autorise pas à se marier à une personne de rang inférieur, dégoût exprimé pour lui-même lorsqu'il explique sa volonté de partir :

[Son] environnement, dégradé au point de porter atteinte à [sa] famille, le fait d'être entouré par des gens de sac et de corde qui prennent prétexte de cette histoire de mariage avec Zembul pour profiter de [lui]⁴⁰.

Il évoque juste ensuite les parents de Zembul comme « des gens de bas étage » et répète à l'envi leur nom de famille, leur rappelant ainsi qu'il les considère comme inférieurs. D'une certaine manière, même sa mort traduit le besoin de faste, de grandeur : la première évocation de la mort par combustion d'essence, racontée par l'aviateur mort Muzaffer Seza, entre chez Bilâl en résonance avec une sorte d'imaginaire héroïque et grandiose. Comme le souligne la didascalie, il est « étonné, presque fasciné », puis « halluciné par cette révélation » et déclare que la mort de Muzaffer est « vraiment grandiose ». Remis de sa surprise, Bilâl devient même dithyrambique :

Ce que je veux dire, c'est que l'essence a explosé...Vous avez dit que le réservoir d'essence avait explosé, ça aurait pu brûler, je ne sais pas, peut-être cent, ou deux cents personnes...Tout à coup je me suis représenté la scène, les gens en train de brûler, dévorés par les flammes. *Il s'arrête*. Cette vision...comment dire...elle m'a restitué d'un coup tout le courage que j'avais perdu.⁴¹

Dans la fin tragique de l'aviateur dont il a usurpé l'identité, Bilâl voit ainsi un faste digne d'une fête grandiose, comme en atteste les superlatifs « cent, ou deux cents personnes », de même que l'emploi du terme « scène », comme s'il s'agissait d'un spectacle, d'une démonstration. Cette vision lui restitue une énergie perdue, car cette échappatoire constitue une possible fin grandiose, un acte fascinant et superbe, héroïque et noble. Ainsi, Bilâl agit toujours en conformité à son idéal de grandeur, qu'il croit être sa position sociale légitime, jusque dans les moments les plus critiques.

De manière plus diffuse, les personnages de *À louer* tendent aussi vers un idéal social. Désillusionnés, ils ont trouvé momentanément refuge dans le parc et reporté leurs attentes vers un autre objet, un autre espace où il leur serait possible d'évoluer ; le lieu plus clément

⁴⁰*Ibid.* p.66.

⁴¹*Ibid.* p.59/60.

prenant dans leurs imaginaires les formes d'un modèle occidental. A de nombreuses reprises, les personnages enfermés dans l'enceinte close du parc évoquent en effet un ailleurs idéal, toujours lointain, inconnu et inaccessible, reproduisant en partie le rêve occidental déjà esquissé par Bilâl. Une fois encore, l'ailleurs apparaît comme le lieu où tout peut se réaliser, où chacun serait libre et capable de réussir sa vie, avec argent et bien-être. La perspective d'une telle existence, l'illusion qu'elle est possible, permettent aux personnages de poursuivre leur rêve et même s'ils ne croient pas vraiment qu'ils quitteront leur pays, ils espèrent s'échapper du parc. Après l'échec de leur insertion dans la société, c'est encore une fois la vision fantasmée d'un ailleurs qui les motive et qui les pousse à agir, ici à se battre contre le désespoir ambiant pour peut-être avoir la chance de parvenir à connaître la vie rêvée. Cet espoir d'un ailleurs resplendissant qui aide à surmonter la situation actuelle est porté en particulier par Simay, le seul personnage féminin de la pièce et le plus jeune, peut-être aussi le moins désillusionné. La vie dont elle rêve est matérialisée dans « les vieux films en noir et blanc » où jouent Gene Kelly et Judy Garland, qu'elle « [regardait] la nuit... Purs... Innocents... »⁴². Elle déclare d'ailleurs à Adnan qu'elle l'aime de cette façon, « comme [s'il l'aimait] dans un film en noir et blanc »⁴³ et cette forme d'amour copiée sur le cinéma hollywoodien semble être la plus belle expression possible des sentiments. Leur tentative de construire une relation amoureuse repose tout entière sur la volonté de créer quelque chose, de s'extraire de la noirceur environnante sans jamais y apporter de solutions ni leur offrir une situation privilégiée et fonctionne pleinement comme un fantasme dont la réalité importe moins que l'espoir qu'il apporte. De toute évidence, leur histoire, menacée de toute part, est vouée à l'échec et ne peut en aucun cas aboutir sur quoi que ce soit de concret ni perdurer dans le temps, étant donné le regard omniprésent d'autrui, l'impossibilité d'une réelle intimité, et au-delà, l'enlisement dans une lutte quotidienne pour survivre. De ce fait, la sincérité de leur amour peut être interrogée, au sens où, dans d'autres circonstances, il est probable que jamais Simay et Adnan n'aient entretenu une telle relation. Ils ont besoin de l'amour pour ne pas sombrer, et leur histoire est en grande partie une construction, appuyée une fois encore sur la projection d'un idéal. Lorsque Simay évoque les films en noir et blanc, elle fantasme un amour salvateur. L'idylle

⁴²Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.42.

⁴³*Ibid.* p.44.

est artificielle aussi parce qu'elle ne se construit pas spontanément mais autour d'une idée préconçue de l'amour comme sentiment supérieur garant du bonheur. Bien que sincère, lorsque Simay songe à Adnan et à ses sentiments, elle demeure dans des topoï tels que « Le printemps, la saison de l'amour... Il y a de l'amour au printemps... C'est beau... Mais l'amour fait mal... »⁴⁴. Plus encore que la réussite de cet amour, Simay espère partir, sans destination précise, affirmant que « les lointains [lui] ont toujours paru beaux... Beaux mais terrifiants »⁴⁵, à l'instar de Adnan, qui, lors de son monologue, évoque le fait que « tous [les clients] voulaient partir quelque part »⁴⁶ et que lui-même, « si partir était possible, [il partirait] », il voudrait « prendre [Simay] et partir dans un endroit lointain... »⁴⁷. Ces réflexions sont partagées par l'ensemble des personnages qui tous aspirent au départ pour l'ailleurs, toujours synonyme d'une vie meilleure. Cependant, partir requiert de l'argent. C'est pourquoi tous les personnages acceptent la prostitution et les conditions de vie terribles qui sont les leurs dans le parc : il s'agit d'un moyen de gagner relativement bien leur vie et d'amasser assez d'argent pour concrétiser un départ. Se prostituer est une solution pratique, et si les sujets mènent cette vie marginale et agissent comme ils le font, en se faisant les représentants d'une société cruelle et sans réelle morale apparente, c'est parce que l'argent semble être le seul moyen d'atteindre leur objet, une vie meilleure, où ils pourront s'épanouir en tant qu'individus. Ils ont rompu, volontairement ou non, avec une société insatisfaisante, avec leur monde d'origine, pour vivre dans le parc, mais le passage par la vie de prostitué n'est, à leurs yeux du moins, que temporaire et constitue une sorte de tremplin pour l'accomplissement de leur rêve. Même Sadik, apparaissant comme le personnage le plus cruel, le moins humain et le véritable garant des règles strictes du parc, admet brièvement, lors d'un dialogue avec Ferhan qui lui demande quelle utilisation il compte faire de son argent, son espoir, voire sa croyance, en autre chose, son attachement à un rêve.

⁴⁴*Ibid.* p.58.

⁴⁵*Ibid.* p.70.

⁴⁶*Ibid.* p.63.

⁴⁷*Ibid.* p.64.

Je ferai ce boulot encore pendant cinq ans maximum. [...] Si je n'ai pas commencé à me droguer, c'est grâce à ce boulot. [...] Moi... je veux une vieillesse tranquille. Une petite maison avec un jardin dans un village au bord de la mer... [...] Oui, je me ferai plaisir !⁴⁸

S'ils s'accrochent tous à un rêve, les personnages de *À louer* n'en font pas une obsession. Ils se concentrent plutôt sur leur quotidien et s'appliquent, en attendant le moment où le départ sera réalisable, à recréer une société interne au parc, afin de se construire une appartenance à un lieu, dans lequel ils sont reconnus et acceptés. Dans un premier temps, c'est l'objectif de gagner de l'argent et de perpétuer leur société marginale, de la faire exister qui prend le dessus sur la construction de projets à long terme. L'enjeu prédominant est la survie et le positionnement dans la hiérarchie du parc. La motivation fondamentale d'une vie meilleure en vient même à être éclipsée par la concentration des personnages sur la stratégie de substitution, à savoir la prostitution, supposée temporaire et tremplin vers la concrétisation de l'idéal, mais qui devient première. En inversant les priorités, en se laissant happer par l'immédiateté de la survie dans le microcosme, les personnages entretiennent la permanence de ce qui devait être passager et qui se dresse au final comme obstacle à la réalisation de leurs rêves : la prostitution, les règles contraignantes et les enjeux de pouvoir qui les poussent à vouloir monter dans la hiérarchie les ancrent toujours plus dans le parc alors qu'ils voudraient fuir. L'éloignement de l'idéal, remplacé par l'immédiateté de la prostitution induit un statisme, au sens où ni les personnages ni la situation n'évoluent, rien ne se transforme et même le dénouement n'en est pas un. Tout est enfermé dans un cycle perpétuel, où la possibilité d'un ailleurs, d'une échappatoire, est réduite, puisque le champ d'action est limité au parc et au présent immédiat.

Bilgesu Erenus introduit également dans son texte la tension vers un idéal, même si cette caractéristique est moins structurante. Musa a dans un premier temps émigré parce qu'il voulait accéder à une vie occidentale, suivant un rêve de modernité et de confort offert par l'Europe. Revenu de cette ambition, il aspire à réintégrer la communauté qu'il a quittée, en définitive plus apte à lui offrir un mode de vie qui lui correspond et un endroit où s'ancrer, venu se substituer à son idéal premier. Il parle de son retour en Anatolie comme du moment

⁴⁸*Ibid.* p.51/52.

où « enfin, nous allons nous reposer »⁴⁹, réévaluant ses désirs et posant la tranquillité et la paix comme nouveau but.

Etant donné la construction éclatée de *Sur le Seuil*, il est plus difficile de déterminer exactement un schéma actantiel, puisque toutes les micros-fictions possèdent leur propre enjeu. Néanmoins, un modèle commun domine toutes les situations : les personnages, dans un moment transitoire, aspirent à la réconciliation de leur être et à un équilibre intérieur, conciliant les différentes parties d'eux-mêmes dans un tout unifié. Ainsi, la femme enceinte doit apprendre à vivre avec un enfant qu'elle n'a pas désiré et dépasser sa haine, liée à une histoire que nous ignorons, pour devenir une nouvelle femme et aimer son enfant, sans pour autant nier celle qu'elle a été. Le schéma, bien que moins explicite, se retrouve donc, dans la mesure où les personnages aspirent à une unité intérieure, pensée comme une véritable ataraxie, condition sine qua non d'un accord avec soi-même. Elle n'advient qu'avec la fin de la transition, comme l'exprime le transsexuel dans la phrase : « L'original, c'est celle que je deviens. »⁵⁰, annonçant l'avènement de l'authentique, d'un ordre des choses correspondant aux aspirations de l'individu, enfin rasséréné.

Ainsi, chaque personnage, quelle que soit sa situation, agit selon une dynamique initiée par la projection d'un idéal à atteindre, pour lequel il se bat et se meut.

2. Manifestations spatio-temporelles de la quête

Perdus dans un flou identitaire et dans un monde dont ils ne possèdent plus les clés ni les repères, les sujets sont dépossédés d'eux-mêmes et sont avides d'ancrage, d'éléments sûrs auxquels se rattacher. Dans cette dynamique, l'inscription dans l'espace et dans le temps s'impose comme une condition sine qua non d'existence et d'accomplissement des personnages. Pour aboutir à l'objectif posé, les personnages se soucient très concrètement d'occuper l'espace, qu'il s'agit d'investir et de dominer pour être ; l'enjeu spatial détermine dès lors le fonctionnement dramaturgique. De même, se situer et prendre place dans une chronologie, dans un temps collectif devient un moyen de s'ancrer dans une temporalité et

⁴⁹Bilgesu Erenus, *L'Invité*, op.cit., p.33.

⁵⁰Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, p.28.

de gagner en consistance. La quête entreprise par les personnages va reposer majoritairement sur ces aspects spatio-temporels, vecteurs d'une possible intégration ou d'une possible évolution.

Ceci est particulièrement manifeste dans *La Voix de son maître*, comme nous avons commencé à l'évoquer. Parmi les expédients auxquels Bilâl a recours pour agir et donc pour concrétiser son but, le retour à un faste digne de son rang de noble ottoman, la convocation de la tradition comme autorité légitime occupe une place prépondérante. Le protagoniste utilise un discours visant à rétablir l'ordre, discours qui, en se fondant sur un rappel permanent du passé pris comme modèle, dramatise le référentiel temporel. Le passé est en effet constant dans la parole de Bilâl, qui ne semble pas toujours le distinguer du présent et crée un espace temporel à part entière, dans la mesure où il mêle les différentes temporalités tellement étroitement dans son discours qu'il fait naître une nouvelle réalité, hybridation d'éléments actuels et anciens ; la cohabitation est telle qu'il est parfois difficile de distinguer ce qui est de l'ordre du souvenir de ce qui advient réellement. L'évocation du temps révolu s'apparente d'ailleurs parfois à une hypotypose, comme lorsqu'il évoque les noms des représentants illustres de sa famille sur un mode de proximité temporelle – « le héros de Plevne, lui aussi, c'est mon oncle... Vous le connaissez ? » –, alors que, comme le lui rappelle Muzaffer Seza, « ce sont des noms passés qui appartiennent à l'Histoire »⁵¹. De son propre aveu, Bilâl désire trouver un mode de vie tel « qu'il annule le présent et le confonde au passé »⁵², traduit par l'omniprésence de cet autre temps dans son discours, pour lui rendre consistance, le réhabiliter et nier le changement.

La dramatisation inhérente aux enjeux temporels est redoublée dans *La Voix de son maître* par les enjeux spatiaux, enjeux et échos de la problématique identitaire traversée par les personnages. Bilâl insiste beaucoup sur les noms des quartiers qu'il parcourt et chaque lieu évoqué renvoie à une réalité spécifique et significative, à l'instar du quartier où il habite, dont la traductrice nous précise qu'il s'agit d'un « faubourg du Bosphore sur la rive asiatique, Kuzguncuk, qui reflète le cosmopolitisme de la ville et les nombreuses minorités qui

⁵¹Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.55.

⁵²*Ibid.* p.44.

coexistent à Istanbul »⁵³. Concrètement, cela explique la diversité de la population, mais signifie aussi le déclasserement de Bilâl, qui réside dans ce quartier plutôt que dans celui de Fatih, dont la traductrice nous dit qu'il s'agit d'un quartier « traditionnaliste et religieux d'Istanbul où se trouvent une grande mosquée et des cimetières »⁵⁴, et que Bilâl évoque donc pour signifier son attachement aux anciennes valeurs. L'enjeu spatial transparait également à la fin du texte, lorsque Bilâl, déjà décidé à brûler le quartier, développe une obsession pour le nombre de pas qui le sépare des maisons voisines, dans une crise de folie qui effraie Zembul.

Où en étions-nous ? Après la maison de la sage-femme Sultana et du ferblantier Izak vient celle de « mademoiselle » Kalo, la fille de votre tante chérie, Donna hanım la mendiante, une des anciennes beautés de ce quartier, qui n'a jamais été mariée. Donna hanım habite à Ortaköy, le calcul est plus long, nous entrons dans la catégorie des longues distances. [...] Je ne dois négliger ni les distances selon leurs noms, ni leurs noms selon les distances qui les séparent de moi.⁵⁵

Le rapport obsessionnel à l'espace s'accompagne d'un attachement tout aussi maladif au passé, qu'il ne cesse de rappeler à tout instant, et aux noms, posés comme garants infaillibles de l'identité. En définitive, il se rattache à des éléments concrets mais obsolètes pour asseoir ses convictions. A ce stade de sa folie, Bilâl envisage spatialement ses relations avec ses voisins et les distances acquièrent une grande importance dans sa façon même de concevoir le monde. La conception spatiale définit son rapport à autrui mais concrétise également son isolement volontaire, puisqu'il se met littéralement à distance de toute forme humaine environnante. En calculant les distances qui le séparent de ses voisins, il exprime en réalité l'écart social qui les éloigne ; c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il se concentre en parallèle sur les noms et sur les distances et lie les deux données apparemment sans rapport.

L'appui sur la tradition lors de l'entreprise de réappropriation de soi amorcée par le sujet revient également dans *L'Invité*, dans la mesure où Musa compte sur les valeurs ancestrales d'écoute et de compréhension pour sa réintégration. Le passage par la mise en scène, la représentation collective et donc par l'oralité dénotent aussi une confiance placée en la tradition orale pour se faire comprendre et accepter par ses pairs. Sa quête a pour but

⁵³Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., note de la traductrice, p.121.

⁵⁴*Ibid.* p.122.

⁵⁵*Ibid.* p.108/109.

ultime de le réinscrire dans le cercle des hommes de son village anatolien et, de ce fait, ses actions et en particulier ses discours sont pensés en fonction de la communauté, et sont autant de réaffirmations de son appartenance à celle-ci. Afin d'atteindre son objectif, Musa doit se défendre et argumenter ; c'est par l'approbation de la communauté qu'il parviendra à s'affirmer en tant qu'individu membre, c'est donc en s'imposant dans le temps et dans l'espace communautaire qu'il achèvera sa quête. Dans cette perspective, il joue dès son arrivée sur le registre temporel, pour justifier son droit à réintégrer l'assemblée. Ainsi, lors de sa première prise de parole, il fait de nombreuses allusions au temps passé et aux pratiques qui ont changé depuis son départ : « De mon temps, on se levait pour saluer l'invité », allant même jusqu'à lancer aux membres en présence : « Votre tradition n'est plus ce qu'elle était »⁵⁶. En invoquant le passé, il se fait ainsi le garant d'une tradition ancestrale et, par les reproches qu'il leur adresse, tous liés à un non respect des valeurs dont ils se prétendent les gardiens, il les renvoie, selon une stratégie de rétorsion, à leur propre imperfection, à leurs manquements dans la conservation du patrimoine. De fait, le discours de reproche adressé à Musa, fondé sur son abandon de la communauté et de ses valeurs pour celles d'un Occident perversi, perd toute crédibilité. Le rappel d'un passé commun confirme sa portée stratégique dès les premiers moments de la représentation : avant de retracer l'expérience de Musa en Allemagne, les hommes choisissent de rejouer l'entrée du jeune homme dans la communauté, « comme [il] le [fit] il y a dix-neuf ans »⁵⁷. Le passage par le passé permet à Musa de rappeler sa connaissance des pratiques du lieu et aussi l'élaboration de son projet de migration, pratiquement encouragé par le Maître, qui lui a expliqué ce qu'était un passeport et lui a parlé de l'existence de « copratives »⁵⁸ qui permettent de partir. A partir de la réinscription dans un temps commun, le jeu se développe et l'expérience de Musa s'intègre dans une logique temporelle qui n'est plus radicalement distincte mais en continuité avec la temporalité de la communauté. Le protagoniste invalide donc la principale raison de son rejet par le renvoi au non respect de la tradition, par l'inscription de son histoire dans une continuité temporelle, mais aussi par le rappel récurrent de son appartenance originelle à leur groupe. Son fils, resté en Turquie,

⁵⁶Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, p.27.

⁵⁷*Ibid.* p.35.

⁵⁸*Ibid.* p.43.

étant membre de l'assemblée, il leur rappelle qu'ils ont parmi eux « quelqu'un qui fait partie de notre descendance »⁵⁹, l'utilisation de « notre », donc d'une forme inclusive, marquant bien l'inscription de Musa dans la communauté, par filiation. Enfin, en déclarant : « Vous ne voyez ni combien je suis différent ni combien je vous ressemble », il réaffirme sa différence et le fait que celle-ci ne soit pas un facteur excluant, mais bel et bien une marque de son individualité au sein du groupe, qui n'efface pas ses origines communes ni le partage d'un certain nombre de valeurs et d'éléments qui le légitime dans la communauté. Pour parvenir à son objet, le sujet, ici Musa, s'appuie sur le partage d'un passé et sur le rapport à la tradition, c'est-à-dire sur le rappel d'un en-commun. Le discours permet à Musa de se faire admettre dans la communauté par le recours à la réflexion et à l'empathie de ses interlocuteurs, mais il le double en se positionnant fermement dans l'espace physique de la salle où se déroule la réunion de l'assemblée. Son entrée en scène se fait progressivement, sans parole, alors que les hommes le tournent en dérision et ils mettent du temps à remarquer sa présence ; il n'est pas attendu, pas annoncé, il s'impose à eux physiquement. Alors qu'on tente de lui refuser l'entrée, il continue de parler sur le même ton mais « avance vers le centre de manière agressive »⁶⁰ faisant par là preuve de sa détermination et d'un sentiment de légitimité dans l'espace, où il n'a pas à se faire discret mais peut au contraire s'affirmer. Par la suite, lors des saynètes, il sera d'abord malhabile et réservé, pour devenir de plus en plus présent au fil du jeu, ce qui est encore une manière d'affirmer concrètement et corporellement son existence. Il joint le geste à la parole et, avant même de convaincre son auditoire par son discours, il s'inscrit dans l'espace auquel il revendique d'appartenir.

La notion d'appartenance à une communauté liée au partage de valeurs communes est également présente dans *À louer*, via notamment le respect des règles inhérentes à la microsociété du parc, créatrice d'un référentiel commun à tous les occupants. L'espace, en cela qu'il est également commun, devient un véritable enjeu, dramaturgiquement très souligné et véritable moyen de s'affirmer en tant qu'individu pour les personnages ; la position dans l'espace du parc relève en effet de l'affirmation de soi au sein de la société recréée et constitue un véritable enjeu dans la recherche de son identité, qui passe d'abord

⁵⁹*Ibid.* p.30.

⁶⁰*Ibid.* p.27.

par le positionnement par rapport aux autres. Ainsi, les personnages sont constamment en train de rappeler leur appartenance à un lieu, la première question posée à un nouvel arrivant est presque systématiquement « D'où viens-tu ? » et même l'écriture souligne l'importance de la dimension spatiale. Le texte multiplie les déclarations telles que « J'ai mes racines, ici... »⁶¹, « Il est de notre quartier »⁶² ou encore les références à la terre, à laquelle retournent très concrètement les corps pour un ultime ancrage, dans les monologues de Simay et d'Adnan⁶³. L'appartenance à un endroit semble être pour les personnages, dont la définition est floue, le monde instable, un élément crucial, au sens où elle les fixe et leur confère un équilibre qui, d'une certaine façon, les ancre dans le monde, rend leur existence plus concrète. Par exemple, Korhan, dernier arrivant du parc, une fois qu'il a intégré les règles de fonctionnement du microcosme, fait partie des lieux, appartient véritablement à l'espace du parc, comme l'indique la didascalie d'ouverture de la scène 9, où il est précisé que l'on « *peut comprendre à son comportement qu'il est maintenant un homme de cet endroit, de cet univers* »⁶⁴. Son attitude entre en adéquation avec les lieux et permet aux individus de s'ancrer dans un espace, d'où le soin qu'ils mettent à ne pas se laisser déposséder de leur place dans le lieu.

Le rapport entre situation spatiale et identité est intensifié par l'attention portée aux placements et aux mouvements des personnages, attention repérable en particulier dans les didascalies. Toutes les scènes débutent par une didascalie spécifiant la position des personnages dans l'espace, structuré par trois bancs : celui de droite, de gauche et du milieu. Il apparaît à l'analyse que chacun des bancs est lié à une action ou un état particulier des personnages⁶⁵. Le banc de gauche n'accueille d'occupant qu'à un seul moment, lorsqu'Oruç entre en scène pour la première fois : il ne travaille pas alors dans le parc, il est étranger à ce monde. Quand il remplace Sadik, lors de sa seconde apparition, il se place sur le banc de droite, réservé aux admis, aux prostitués du parc. Le banc de gauche, qui ne sera jamais réutilisé, est alors périphérique, fonctionnant à la manière d'un sas d'entrée dans la société

⁶¹Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.11.

⁶²*Ibid.* p.50.

⁶³*Ibid.* p.61 et 64.

⁶⁴*Ibid.* p.65.

⁶⁵Cf. Annexe A, p. 168.

en place et le fait que personne ne l'atteigne apparaît comme significatif de l'absence de sortie, voire d'impossibilité de s'échapper. Il convient d'ailleurs de remarquer que, dès la première scène, Oruç rejoint Simay sur le banc du milieu et initie par là un mouvement d'intégration, en créant un rapport à l'autre, et que le fait qu'il se place sur le banc de droite lorsqu'il affirme avoir « pris cet endroit sous [sa] protection »⁶⁶ renforce le poids de son discours et lui confère une certaine légitimité. Simay occupe toujours quant à elle le banc du milieu ; elle s'inscrit donc en opposition aux autres personnages qui ne demeurent jamais en un même endroit mais sont perpétuellement en mouvement. Cette caractéristique révèle sa prise de distance par rapport à la réalité du lieu, dont elle suit les règles sans vraiment s'y plier, de manière un peu frivole. Elle reflète de plus sa situation d'entre-deux, appartenant à ce monde sans pour autant y être totalement intégrée. Nous ne saurons jamais de manière certaine qu'elle se prostitue, ni pour qui elle travaille si tel est le cas et Adnan est le seul lien réel qui la rattache au monde du parc. De fait, elle y appartient tout en y étant étrangère : elle est « à moitié étrangère »⁶⁷, comme la définit Oruç à la scène 2.

L'utilisation de l'espace comme enjeu dramaturgique est encore plus poussée dans *Sur le Seuil*, où plusieurs des micro-fictions présentées trouvent leur dynamique dans la situation spatiale des personnages. Le texte débute par la rencontre de Melek et Angelle dans l'arraf, lieu légendaire issu de la culture orientale, « passage obligatoire entre la vie et la mort, bien qu'il ne fasse référence à aucun sens religieux connu »⁶⁸. Le lieu imaginaire symbolise ici l'entre-deux ontologique que vont traverser tous les personnages de la pièce ; en les plaçant d'emblée dans un tel espace, Sedef Ecer signifie leur état mental et le problème qui se pose à eux, à savoir celui de leur positionnement identitaire. Ils sont en passe de quitter un état qui a été le leur jusqu'à présent et sont dans l'attente d'un futur qui va modifier leur vie et leur être de manière considérable. Le changement est d'abord illustré par le passage dans l'endroit très particulier qu'est l'arraf. Par la suite, la situation dans l'espace conserve son importance, comme nous l'avons déjà vu dans l'exemple des deux femmes soldats, dont la remise en question identitaire est initiée par leur position sous la ligne frontière. De même, l'épisode de la voyageuse indécise retrace les doutes d'une jeune femme qui, prête à

⁶⁶Özen Yula, *À louer*, op.cit., p.67.

⁶⁷*Ibid.* p.19.

⁶⁸Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, préface, p.9.

embarquer à l'aéroport, ne sait plus si elle doit partir ou rester. Le lecteur comprend qu'elle s'apprête à quitter son pays natal pour émigrer, et cela apparaît comme un choix à faire quant à son appartenance, à son identité, comme le lui rappelle la voix de l'annonce lui disant « Oui mademoiselle parfaitement il faut se décider maintenant entre deux pays l'aéroport est le seuil on va vers l'un de l'autre on en fait le deuil »⁶⁹. L'aéroport est d'ailleurs un espace très particulier, défini par l'anthropologue Marc Augé comme un « non-lieu »⁷⁰, au sens où il est un lieu où les frontières sont abolies et qui dans lequel il n'est pas possible de s'inscrire dans une durée ; il s'agit uniquement d'un lieu de passage, dont la fonction est de relier deux autres endroits. La voyageuse indécise fait donc très concrètement l'expérience dans l'espace de sa position dans un entre-deux, écho de son indécision quant au choix à faire. Le dialogue initial entre Melek et Angelle résume bien l'enjeu :

ANGELLE. On est dans l'éternité là ?

MELEK. Pas vraiment.

ANGELLE. Comment ça ? On l'est ou on ne l'est pas ?

MELEK. Pas encore. Il y a d'abord là où nous sommes.⁷¹

Tout est en train de se jouer, dans cet instant et dans ce lieu précis, le passage d'un endroit à un autre symbolisant l'évolution, ou plutôt la transition entre un moment où l'individu, qui était sûr de ses repères et de son identité, les a perdus pour entrer dans une phase de flou et de brouillage, susceptible d'aboutir à la recréation de son être, symbiose entre l'ancien et le nouveau, entre l'ici et l'ailleurs.

Ainsi, dans les dramaturgies turques contemporaines, l'enjeu spatial acquiert une importance toute particulière, en tant qu'il se fait la traduction de la quête identitaire des personnages, en une sorte de réponse physique à la volonté de positionnement social, communautaire, hiérarchique et finalement toujours ontologique. En s'affirmant dans l'espace, les sujets veulent d'abord affirmer leur existence et amorcent un processus d'affirmation d'eux-mêmes qui dépasse le simple cadre spatial.

⁶⁹ *Ibid.* p.62.

⁷⁰ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 2010, 195 pages, chapitre « Nouveaux mondes », pp.127 à 175.

⁷¹ *Ibid.* p.21.

3. L'Autre comme obstacle

La dynamique des dramaturgies étudiées est donc créée par le lien unissant les sujets, généralement les personnages principaux, à leur objet, ici l'acceptation de soi et l'intégration ontologique dans le monde. Elle trouve sa légitimité dans la projection d'un idéal que les personnages cherchent à atteindre. La quête alors entreprise s'appuie notamment sur l'inscription dans un espace donné, première marche à gravir pour accéder à la découverte de soi, et dans un temps ancien, qui légitime l'existence et entame le processus de positionnement dans le monde. Initiée par la prise de conscience d'une situation problématique, la quête ontologique va susciter, avant d'aboutir – ou non – à une résolution du malaise originel, une multiplicité de conflits, liée à la confrontation concrète à l'inadéquation et à son dépassement. Les sujets subissent un choc qui, comme le rappelle le *Lexique du drame moderne et contemporain*⁷² dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, est le sens étymologique premier du terme conflit. La confrontation, souvent violente, avec la réalité, induit la quête ontologique et lui confère tout son intérêt dramaturgique. Ainsi, pour situer les personnages dans le monde les définir, les dramaturgies procèdent d'abord à la mise en examen de l'individu par des instances extérieures, correspondant, selon le principe de définition identitaire établi à partir des réflexions de Claude Dubar, à la partie de l'élaboration de l'identité « attribuée par autrui », « produit de désignations communes et de catégorisations institutionnelles »⁷³. La catégorisation extérieure introduit ainsi dans la structure dramaturgique une altérité et crée un phénomène de collision au centre de la notion de conflit⁷⁴. La collision en question intervient à chaque fois que l'identité de l'individu est mise à mal par une entité antagoniste qui peut résulter, toujours selon le *Lexique*, de la mise en présence de « deux individus, mais aussi de deux pays en guerre ou de

⁷²*Lexique du drame moderne et contemporain*, SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), nouvelle édition révisée et augmentée, Belval, Circé, « Circé Poche », 2005. Nb : par la suite, les références à cet ouvrage seront abrégées par l'appellation « le Lexique ».

⁷³*Dictionnaire d'économie et de sciences sociales*, Claude-Danièle Echaudemaison (éd.), Paris, Nathan, huitième édition, 2009, 576 pages.

⁷⁴Laurent Gaudé, Hélène Kuntz et David Lescot, « Conflit », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, op.cit., p.49.

deux désirs au sein d'une même conscience »⁷⁵. Concrètement, l'altérité apparaît comme l'entité antagoniste par excellence dans les dramaturgies turques contemporaines. Le conflit se concentre sur l'impossibilité de communiquer avec l'altérité ou même de cohabiter avec elle, dans des conflits d'espace.

Toute éventualité de communication entre Musa et la communauté du village semble au départ presque inenvisageable, les deux parties apparaissant trop diamétralement opposées, sans terrain d'entente possible. Si le sentiment d'incompatibilité s'estompe à partir de l'arrivée de Musa dans l'assemblée, qui rappelle d'emblée leurs similitudes et leur en-commun fondamental, il est dense et semble insurmontable dans les premières scènes du texte, lorsque les hommes singent le migrant, dans une démonstration de mépris particulièrement prégnant. Ils moquent tour à tour ses façons occidentales, sa suffisance, son éloignement spirituel symbolisé par l'ingestion de porc alors qu'il est musulman, ou encore sa supériorité. Le jeu dérive à plusieurs reprises, interrompu par des critiques directes, et prend des allures carrément injurieuses dans la bouche de certains des participants, qui vont jusqu'à « [cracher] sur ses quatre roues »⁷⁶, le traiter de « Fils de chien de Musa ! », pour conclure qu'il « ne respecte plus rien... Aucune tradition »⁷⁷. La victime des moqueries virulentes, déjà offensée par le refus des hommes face à son invitation, arrive au cours de la représentation et, dans un premier temps, en réaction à l'agression dont il est victime, monte le ton et paraît sur le point de réellement s'emporter, comme l'exprime sa réplique à l'adjoint : « Ne m'emmerde pas ! Enfant de malheur ! Je suis déjà assez en colère contre toi. Ne m'emmerde pas ! »⁷⁸. Les choses semblent proches de dégénérer et les deux parties sont apparemment irréconciliables, se vouant une animosité insurmontable. Le conflit initial entre Musa et la communauté constitue une première occurrence de la confrontation à l'altérité, incarnée en la personne de Musa. Par la suite, le conflit se déplace, une fois établi que la différence n'est pas si fondamentale et qu'en réalité, l'altérité problématique est représentée par l'Occident, en particulier par l'Allemagne où a vécu Musa lors de son périple. Plusieurs niveaux de conflits peuvent ainsi être isolés dans *L'Invité* : le

⁷⁵*Ibid.* p.49.

⁷⁶Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, p.24.

⁷⁷*Ibid.*, p.25.

⁷⁸*Ibid.* p.27.

premier se dessine entre Musa et les membres de la communauté villageoise, le second entre Musa et le monde occidental auquel il est confronté en Allemagne et enfin le troisième entre la communauté et l'ailleurs européen, qui se révèlent au final être les termes les plus antithétiques. A travers toutes les strates, l'altérité se présente comme la source de tous les conflits, au sens où elle est véritablement l'élément qui provoque la collision entre deux entités.

A la différence de *L'Invité*, où l'altérité repose sur des entités véritablement distinctes – l'Orient et l'Occident présentent effectivement de réelles dissemblances – dans *À louer*, l'altérité à l'origine du conflit se matérialise plus simplement en l'autre, quel qu'il soit et sans qu'il présente nécessairement de flagrantes différences ; celui qui pourrait être le même devient autre. En effet, dans la pièce de Özen Yula, le rapport le plus élémentaire à l'autre devient conflictuel ; aucune des relations humaines qui se nouent n'est véritablement honnête, d'égal à égal ou exempte de méfiance. Tout est régi par les règles inhérentes au parc, que les personnages ne perdent jamais de vue et qui réapparaissent toujours et dans les discours et dans les motivations derrière les actions ; néanmoins, la loi du chacun pour soi domine et tous sont prêts à tout, sans déroger aux règles, pour renverser les rôles et s'élever dans la hiérarchie. La vie dans le huis-clos du parc est comparable à celle d'une jungle ou d'un territoire sauvage et animal, comparaison mise en mots à deux reprises, d'abord par Oruç, expliquant à Simay que « C'est plein de chacals ici. Quand ils trouvent de la viande fraîche ils ne la lâchent pas. Du sang partout »⁷⁹, et ensuite Sadik, qui trace un parallèle entre leur société et celle des chiens sauvages, métaphore de ce qu'il redoute pour lui-même.

Ils se nourrissent en se faisant un putain de plaisir. Quand l'un d'eux vieillit, ils le jettent de la meute.
[...] En l'attaquant l'un après l'autre, en lui mordant les jambes, le corps. Fou de douleur, le vieux chien essaye de leur échapper mais la rage des autres est terrible.⁸⁰

Derrière toutes les conversations se cachent un intérêt, un moyen de gagner de l'argent ou de prendre du grade dans la hiérarchie, mais surtout la volonté d'asseoir sa domination sur les autres, parce que le maître du parc est celui à qui l'on doit le respect, celui qui récupère

⁷⁹Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.22.

⁸⁰*Ibid.* p.52.

les pourcentages les plus importants sur les passes des prostitués ; il est la personne la plus importante du parc, donc celle dont l'existence semble la plus palpable. En réalité, toutes les relations se plient aux règles mais sont dépendantes des enjeux de pouvoir. Dès que Sadik disparaît, le système, loin de s'effondrer, se poursuit et reste inchangé, puisque Oruç s'approprie la tête de la pyramide, s'autoproclame gardien du parc et remplace l'ancien doyen, finalement dévoré par la meute. La totalité des dialogues se fonde sur le mensonge ou l'intérêt ; les relations humaines se teintent d'une noirceur exceptionnelle. Même la relation qui se tisse entre Adnan et Simay, supposée être amoureuse, structure les conflits et engendre la violence. En effet, l'unique tentative de conciliation avec l'autre apparaît comme profondément perturbatrice pour l'ordre précaire établi. Élément en décalage et inédit dans l'organisation du parc, Simay suscite la désapprobation, voire la jalousie, en particulier de Ferhan, qui va dénoncer le rapprochement de l'adolescente et d'Adnan pour plaire à Sadik. La révélation entraîne alors les représailles du gardien, la mort d'Adnan puis celle de Sadik. En définitive, la relation amoureuse n'a pas su être une alternative viable à la cruauté du parc et elle a même précipité l'escalade de la violence, agissant en véritable moteur dramatique.

De même dans *La Voix de son maître*, le rapport à l'autre n'est jamais simple et Bilâl ne parvient pas à entretenir avec autrui une relation saine, y compris avec Zembul, qui est la seule à le soutenir, et avec son propre fils, qu'il refuse de reconnaître et qu'il met longtemps à aller simplement voir. Son aversion pour autrui est extrême, personne ne trouve grâce à ses yeux : dans sa haine de toute forme humaine environnante, il est prêt à détruire la totalité du quartier : « Personne ne pourra réchapper de cet incendie »⁸¹. Il est absorbé par une logique destructrice : plutôt que d'accepter le changement et d'apprendre à partager l'espace avec les nouveaux représentants de l'ordre social, il préfère tous les anéantir. Pourtant, s'il est évident que les autres sont sources de malaise insurmontable pour Bilâl, étrangers en cela qu'ils ne partagent ni sa condition sociale ni ses rêves aristocratiques, il est encore plus flagrant que le bonheur du sujet et son acceptation identitaire se heurtent avant tout à sa propre conscience. Sevim Burak dramatise un conflit interne, où le sujet est porteur

⁸¹Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.115.

d'altérité en lui-même, et son propre obstacle dans la quête ontologique qui l'anime. En cela, elle traduit un élément récurrent des dramaturgies turques contemporaines.

C. Intériorisation tragique des enjeux

1. Le « je » comme centre gravitationnel

L'altérité met toujours en péril la quête des personnages puisqu'elle est le plus souvent, dans un premier temps du moins, un obstacle à l'affirmation de soi dans le monde et implique un positionnement du sujet : par rapport à ce qui n'est pas lui (suis-je hostile ou sympathique avec cet autre ?), mais aussi à l'intérieur de l'individu lui-même (suis-je semblable ou différent de cette entité ?). En réalité, la deuxième interrogation acquiert une importance prépondérante dans les dramaturgies étudiées, au sens où il s'agit avant tout pour les personnages de se trouver. Les dramaturgies du corpus reposent intégralement sur des motivations subjectives. La position du « je » comme élément central dans les pièces se comprend parfaitement si nous reprenons les outils d'analyse du schéma actantiel. Nous avons déjà établi que le sujet se confondait avec les personnages principaux et que l'objet à atteindre était l'adéquation avec soi-même par la constitution d'une identité dans laquelle le sujet se reconnaisse et soit reconnu par autrui. Cette donne de départ initie la dynamique de la quête ontologique entreprise pour construire cet être. Qu'en est-il alors du « troisième couple, celui qui oppose destinateur et destinataire, [...] le plus intéressant parce qu'il fait entrer dans le schéma les enjeux idéologiques »⁸² ? Dans tous les cas, les sujets agissent à cause de leur inadaptation ressentie, donc en raison du hiatus existant entre ce qu'ils sont actuellement et ce qu'ils aspirent à être : le destinateur, « ce qui fait agir le sujet », n'est donc pas une raison extérieure, mais bel et bien un problème interne, intime et inhérent au sujet ; en réalité, c'est le sujet, par son déséquilibre intérieur, qui initie l'action et se pousse lui-même à agir. Motivée donc par le sujet lui-même, la dynamique globale de la quête s'oriente vers la construction d'une identité et, sur le plan idéologique, cela revient à poser comme destinataire, « ce pour qui agit le sujet », à nouveau le sujet lui-même. Le propos de

⁸²Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op.cit., p.61.

la quête étant le retour à un accord avec soi-même, c'est dans la perspective de trouver son moi qu'agit le sujet, qui se pose ainsi lui-même comme enjeu et comme finalité.

Ainsi se dévoile une structure globale uniquement centrée sur le sujet : le sujet agit pour lui-même, par lui-même et en direction de lui-même. L'extrême concentration sur le sujet, devenu l'enjeu central des dramaturgies, est particulièrement sensible chez Sevim Burak. *La Voix de son maître* n'accorde en effet pas de réelle importance à d'autres éléments qu'à Bilâl, véritable centre de gravité du texte. Profondément égoïste dans sa folie, le protagoniste s'isole totalement et n'agit que pour lui, seul contre tous, en vue de son propre bien-être. Même des événements comme la mort de son père ou la naissance de son premier enfant apparaissent comme satellitaires, secondaires par rapport à lui : lorsque le docteur Jak Barbut confirme le décès de son père, Bilâl songe avant tout à demander à se faire appeler Muzaffer Seza⁸³, et lorsqu'il apprend l'existence de son fils, son réflexe est de se plaindre du dos⁸⁴. Il est rapidement évident que son but, c'est-à-dire la réhabilitation sociale qu'il appelle de ses vœux, est hégémonique et supprime toute autre action susceptible de nuire à son projet ou même de l'en détourner. La place centrale du sujet Bilâl est telle qu'il est possible de qualifier la pièce de Sevim Burak de monodrame, selon le concept défini par Joseph Danan dans le *Lexique*. Le monodrame, écrit-il, « s'affranchit du monologue et devient "drame d'un seul" mais à plusieurs voix » et met en scène un personnage principal « désigné par " je" et nettement distinct des autres personnages »⁸⁵. Il poursuit en citant Nicolas Evreinov, qui développe dans son *Introduction au monodrame* l'idée qu'il s'agit du « type de représentation dramatique qui [...] montre sur la scène le monde [...] tel qu'il est perçu par le personnage à tout moment de son existence scénique »⁸⁶. Effectivement, *La Voix de son maître* présente à tout moment les choses du point de vue de Bilâl, dont il convient par ailleurs de noter qu'il est présent dans la totalité des scènes, et donne à voir la réalité uniquement d'après ses perceptions. Ainsi, les mouvements du quartier ne sont jamais décrits autrement que par Bilâl et il est parfois difficile de déterminer ce qui est de l'ordre de la projection mentale malade et ce qui est

⁸³Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.74.

⁸⁴*Ibid.* p.98/99.

⁸⁵*Lexique du drame moderne et contemporain*, op.cit., p.122/123.

⁸⁶Cité dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, op.cit., p.123.

réel. Sevim Burak procède à un brouillage des repères et entremêle les niveaux de la fiction et du fantasme de Bilâl, à tel point que la réalité perçue par le lecteur ne peut être que celle du protagoniste. Par exemple, lorsque Muzaffer Seza apparaît, il n'est indiqué nulle part qu'il s'agit d'un rêve, la didascalie se contente de préciser que « *dans la pièce est entré un jeune homme séduisant, portant les vêtements des aviateurs de l'époque. Il fait un léger salut militaire, les pieds joints, au garde-à- vous devant Bilâl* »⁸⁷, ce qui inscrit l'apparition dans le monde vécu de Bilâl, alors qu'il est avéré que l'aviateur est mort et qu'il ne peut exister ailleurs que dans le cerveau malade du sujet. L'écriture rend concomitantes deux strates de fictions qui ne devraient pas l'être et ramène ainsi la totalité de la perspective à celle de Bilâl, dans une dramaturgie monodramatique.

Sans que tous les auteurs aillent aussi loin dans le monodrame, tous font graviter la perspective globale du texte autour des sujets principaux. Par une décontextualisation radicale à l'origine d'un resserrement sur les personnages et leurs pensées, Sedef Ecer place la focale sur le « je » dans *Sur le Seuil*, la seule instance qui demeure et par laquelle nous avons accès à la réalité perçue. La star déchue par exemple, parle parce qu'elle a besoin de raconter son histoire, pour exister et comprendre ce qui lui est arrivé, et elle présente ses états d'âme et son expérience dans une perspective personnelle, où il est impossible de démêler le vrai du faux, d'autant plus que le journaliste va en permanence dans son sens.

D'une manière encore différente, Bilgesu Erenus construit *L'Invité* et les enjeux de la pièce autour du personnage de Musa. Les personnages secondaires de l'assemblée sont à peine des esquisses, sur lesquelles nous n'avons aucune précision, et surtout tous sont mis dans l'écriture au service du protagoniste, dans la mesure où ils représentent son histoire et la commentent. Ils développent ainsi la perspective de Musa dans un procédé polyphonique où ils vont jouer le rôle de celui-ci sans avoir ni répété ni entendu de sa bouche les événements passés, comme si les péripéties narrées étaient logiques ou partagées dans un savoir commun. Même si la représentation a une utilité pour tous, c'est avant tout l'histoire de Musa qui est racontée ; chacun devient, par le prisme du jeu collectif, une sorte d'avatar du protagoniste, élevé au rang de paradigme de l'expérience de l'étranger. C'est par ses yeux que tout se comprend, à partir de son vécu que tout advient.

⁸⁷Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.51.

L'omniprésence du « je », qui est à la fois sujet, objet, destinataire et destinataire, conduit véritablement à en faire le centre de gravité des textes, d'autant que le « drame d'un seul », en cela qu'il exprime la perspective d'un individu donné, possède plusieurs caractéristiques qui l'ancrent dans une dramaturgie de l'intime.

2. Dramaturgies de l'intime

Le recours presque systématique à un « je » ultra central et à partir duquel tout se crée est révélateur d'une hypertrophie du moi et, au-delà, du caractère avant tout intérieur du questionnement identitaire. A l'instar de Bilâl, dont le cas est paradigmatique, les sujets sont surtout confrontés à eux-mêmes et leur inadaptation originelle ne découle pas tant d'un rejet de la part des entités extérieures que d'un manque de stabilité intérieure ; les sujets agissants sont en prise avec une identité brouillée ou trop complexe, qu'ils doivent repréciser ou se réapproprier afin d'espérer entrer en adéquation avec leur être et, par la suite, avec le monde. Dès lors, les dramaturgies s'orientent vers la sphère de l'intime, puisque la tension qui sous-tend toutes les pièces est celle entre « le moi et le monde », tension dont Catherine Treilhou-Balaudé rappelle dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* qu'elle est « caractéristique du théâtre intime »⁸⁸ tel que le définit Jean-Pierre Sarrazac. Toujours selon ses termes, la parole du personnage, dans le théâtre intime, « fait état de son incapacité à relier entre eux les fragments de son moi, et son moi au monde »⁸⁹, ce qui correspond tout à fait aux dialogues – souvent à tendance monologique d'ailleurs – que nous avons pu étudier, où les personnages ne parviennent pas à établir de véritable lien entre eux et le monde extérieur. Jean-Pierre Sarrazac insiste sur l'aspect douloureux porté par les sujets dans ces dramaturgies, où les conflits sont internes et, a fortiori, l'être morcelé ; « l'intime subsiste, mais hors de toute intimité, dans la privation d'une reconfortante union – ou unité – avec l'autre, avec le monde, avec soi-même »⁹⁰.

⁸⁸*Lexique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.99.

⁸⁹*Ibid.* p.99.

⁹⁰*Ibid.* p.113.

Il convient également de remarquer que les sujets sont pour la plupart bien en peine d'émettre une opinion qui s'inscrirait dans la durée ou de prendre des décisions, ce qui dénote leur absence de confiance en eux et au-delà, leur caractère protéiforme, responsable d'une incapacité à s'affirmer en tant qu'individu autonome et cohérent. *Sur le Seuil* illustre parfaitement l'impossibilité constitutive à s'exprimer de manière cohérente dans la durée, cause directe d'un état de « déséquilibre »⁹¹, d'absence de certitude et d'unité intérieure. Les personnages sont dans un état d'instabilité particulièrement prononcé et sont souvent sujets à l'inversion des contraires, à des palinodies radicales, à l'instar de « L'optimiste devenue pessimiste »⁹² et inversement, ou encore de la sniper amoureuse condamnée à perpétuellement mourir pour revenir à la vie, incapable de se résigner ni à mourir ni à perdre son amour, de se figer dans une attitude, que ce soit celle de la morte ou celle de l'ennemie.

La focale est ainsi recentrée sur le sujet et son intériorité, et plus précisément sur son questionnement identitaire, enjeu crucial dans les pièces. Toute l'action se concentre autour du ou des individus dont l'identité vacille, de leurs agissements et de leurs recherches. L'accent est mis sur ce que les personnages ressentent, ce qu'ils voient ou ce qu'ils vivent.

A ce titre, nous pouvons affirmer que les dramaturgies du corpus adoptent une focalisation interne, toujours selon la définition donnée dans le *Lexique* :

La "focalisation interne" soumet l'ensemble de la pièce à la *perspective* d'un personnage et la donne à voir comme une "dramaturgie subjective" (Szondi). [...] La focalisation s'impose comme foyer du *point de vue* et comme principe de hiérarchisation de la pluralité des perspectives⁹³.

En effet, dans toutes les pièces, la perception, le point de vue des sujets prennent le pas sur la présentation objective des choses, habituellement transmise par une focalisation externe, dans les didascalies, par exemple, ou par la multiplication des perspectives, qui, en se recoupant, permettent au lecteur d'établir une vision globale de la situation. Ici, tout semble relatif à la vision d'un ou des personnages, sans pour autant que cela assure une unité de perception. Dans les textes du corpus, l'ensemble des actions, des personnages secondaires ou encore du décor, en somme la totalité des composantes de la pièce, est issue d'une

⁹¹Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, préface, p.9.

⁹²*Ibid.* p.32.

⁹³*Lexique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.163.

perception individuelle. *La Voix de son maître* et *L'Invité* sont des exemples percutants de la subjectivation du point de vue: Bilâl monopolise les scènes et tout est perçu à travers ses yeux, comme en témoigne l'hostilité apparente du monde, découlant de son interprétation, et le lecteur parvient à discerner la réalité derrière cette perception seulement parce que la folie de Bilâl devient évidente ; Musa quant à lui se fait le véritable sujet de la pièce dès lors que l'assemblée se met à jouer son histoire, puisqu'il s'agit de comprendre le migrant, littéralement de prendre sa place et d'éprouver ses sentiments, d'entrer en empathie totale avec lui. L'attention portée à l'intimité des personnages, c'est-à-dire à ce qu'ils pensent ou ressentent, est particulièrement accrue dans les dramaturgies du corpus, ce qui est un deuxième aspect caractéristique du théâtre intime tel qu'il est défini dans le *Lexique*, mais aussi dans l'essai de Jean-Pierre Sarrazac *Théâtres intimes*⁹⁴, où l'auteur insiste sur l'ubiquité des personnages, à la fois sujets épiques – observateurs – et sujets dramatiques – acteurs. Effectivement, les sujets sont à la fois en action, puisqu'ils mènent leur quête ontologique, et en réflexion permanente sur eux-mêmes, dans un double mouvement d'avancée et de prise de recul simultanées par rapport à la situation dans laquelle ils se trouvent. Le procédé est profondément constitutif dans *Sur le Seuil*, où l'intérêt se concentre sur les situations, décontextualisées, mais surtout sur les états d'âme des personnages à un instant crucial de leur existence. Le discours du Travesti futur Transsexuel ne s'attarde pas sur l'opération qu'il est sur le point de subir ni même sur les raisons de son geste, mais sur son état d'esprit, sur ce qu'il ressent, lorsqu'il déclare « Je n'ai pas peur. / Je serai restaurée ma forme politique sera politique et encore plus authentique »⁹⁵. Il ne s'agit plus tant d'un *theatrum mundi* que d'un *theatrum mentis*⁹⁶. Les dramaturgies glissent de la sphère intersubjective, centrée sur les actions et les relations entre les sujets, vers « une nouvelle sphère, intrapersonnelle et intrasubjective »⁹⁷, dans laquelle, comme l'exprime Dennis O'Sullivan en commentaire de l'essai *Théâtres intimes*, « le moi « en perpétuelle contradiction avec lui-même », s'émiette »⁹⁸. Loin des dialogues ou des discours performatifs, la parole donne accès à

⁹⁴Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 1989.

⁹⁵Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, p.28.

⁹⁶Dennis O'Sullivan, compte-rendu de lecture, <http://id.erudit.org/iderudit/28256ac>.

⁹⁷Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, *op.cit.*, p.81.

⁹⁸Dennis O'Sullivan, <http://id.erudit.org/iderudit/28256ac>.

l'intimité des personnages, à leur être profond, en dévoilant leurs états d'âmes, à travers les fragments de Sedef Ecer, mais aussi les monologues de Özen Yula, les délires oniriques de Bilâl chez Sevim Burak et la représentation-réappropriation de l'expérience de Musa chez Bilgesu Erenus. Il convient de remarquer cependant que le recours à la focalisation interne n'est en aucun cas synonyme d'une vision unifiée. Bien au contraire, elle permet de mettre en relief les contradictions intérieures des personnages qui ne parviennent déjà pas en eux-mêmes à être totalement cohérents ni à se définir dans la durée.

Le passage par l'intimité, par l'exploration intérieure des personnages, dont l'être est le véritable sujet des pièces, se comprend complètement au regard du questionnement identitaire : comment retranscrire mieux le déchirement identitaire qu'en le montrant à l'œuvre au sein même de l'individu ? Chaque personnage se fait le théâtre du conflit identitaire et la monstration de sa réflexion témoigne de la douleur que constitue la perte des repères ; en l'absence d'identité stable, l'individu est privé de son caractère permanent et fondamental. En tant que dramaturgies de l'intime, les pièces étudiées explorent « cette dimension de l'intime – du moi divisé errant dans sa propre obscurité »⁹⁹.

Dans l'écriture de Sedef Ecer, le recours à la métaphore pour exprimer la pensée des personnages est régulier, à l'instar de Melek qui évoque sa mort, certainement due à la sédentarisation, comme « la maladie de l'armoire »¹⁰⁰ et développe l'image en expliquant que l'armoire qui l'a tuée lui est tombée dessus, devenue trop lourde par l'amas de valises, de morceaux de vie. Le passage par la métaphore permet à l'écriture d'explorer l'inconscient des personnages, au sens où elle se détache d'une pure rationalité objective pour se placer, via l'imaginaire, dans un registre plus proche de l'expression de la subjectivité.

La mise en jeu de l'inconscient des sujets va plus loin dans certaines pièces du corpus, qui exploitent la dernière caractéristique des dramaturgies de l'intime exposée par Jean-Pierre Sarrazac, à savoir la présence d'une dimension onirique. Le rêve, ou du moins l'emprunt à un registre onirique, se présente comme voie privilégiée d'expression de l'intime, dans la mesure où il révèle les pensées profondes et enfouies des sujets, en particulier au regard de

⁹⁹Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, op.cit., p.98.

¹⁰⁰Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, op.cit., p.16.

la psychanalyse, et se fait le lieu d'évacuation par excellence de l'inexprimé, de l'indicible, de l'inavouable, voire de l'inconscient. Selon le commentaire de Dennis O'Sullivan, « dans cette dramaturgie de la subjectivité, la vie humaine n'est plus représentée par une action dramatique suivie, elle est évoquée « à travers une série d'associations subjectives et fragmentaires où l'onirisme prend une large part » »¹⁰¹. Nous pouvons en effet percevoir le basculement d'un discours purement rationnel à une parole où l'irruption de la subjectivité et de l'inconscient se fait récurrente. Özen Yula use de l'onirisme en contrepoint à la violence et la crudité de son texte, dans le monologue d'Adnan et les deux de Simay, où les personnages laissent libre cours à leurs sentiments, dans une langue qui diffère totalement de celle employée dans les dialogues. Tout participe à créer un passage qui semble hors du temps de la pièce, un moment de beauté à l'apparence irréaliste dans la rudesse du parc, au-delà de tout souci de réalisme ou de cohérence, jusqu'aux didascalies, dont celle d'ouverture de la scène 7 :

*Simay a beaucoup vieilli. Les rides sont visibles sur son visage ; ses cheveux sont blanchis et ses yeux sont très fatigués. Une heure indéfinie, dans le parc. Pendant qu'elle parle, le soleil se couche, la lune se lève, puis de nouveau il fait jour. Non seulement des jours et des nuits, mais des semaines et des mois s'écoulent. Le passage de la fraîcheur du printemps à la chaleur de l'été. C'est l'histoire d'une vieille femme qui, des années plus tard, se souvient des saisons passées, joue « un vieux soi-même ».*¹⁰²

L'auteur se libère ici des conventions réalistes, pourtant dominantes dans le texte, pour mieux laisser Simay donner libre cours à sa pensée, pour permettre au lecteur d'avoir accès à son intimité. Ce n'est qu'à ce moment, et dans son autre monologue, que nous comprenons vraiment son attachement à Adnan et nous découvrons une nouvelle facette de sa personnalité: forte tête face aux autres, elle redevient une jeune femme blessée, trop vite devenue grande, et en proie à ses doutes, à son besoin maladif d'amour et à ses envies d'ailleurs ; la subjectivation du point de vue place le texte dans une dimension véritablement intime et met ainsi en lumière le déchirement de Simay, « errant dans sa propre obscurité ».

La présence de l'onirisme est encore plus évidente dans *La Voix de son maître*, à la fois dans les rêves, immédiatement annoncés comme tels par le truchement des didascalies dont

¹⁰¹Dennis O'Sullivan, <http://id.erudit.org/iderudit/28256ac>, citant lui-même Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, op.cit., p.71.

¹⁰²Özen Yula, *À louer*, op.cit., p.58.

certaines annoncent clairement que « *le rêve prend corps dans la pièce* »¹⁰³, et dans les paroles délirantes de Bilâl, qui ne parvient plus à être rationnel et projette son éclatement intérieur dans la réalité. L'apparition de Muzaffer Seza est la démonstration paroxysmique de la crise du protagoniste, presque schizophrénique d'ailleurs puisque l'aviateur n'est autre que Bilâl lui-même. L'auteure distille ainsi plusieurs éléments irrationnels et oniriques à travers son texte, parmi lesquels il faut noter celui qui servira de trame au déroulement des événements, à savoir l'aiguille. A la fin du premier acte, immédiatement après la mort de son père, Bilâl se pique avec une aiguille à coudre, qui disparaît mystérieusement dans son corps. Au cours de la pièce, l'aiguille monte progressivement dans ses jambes, puis dans son dos, jusqu'à son cœur, sans qu'aucune explication rationnelle ne soit donnée à cette progression ni même à l'origine ou la nature de cette aiguille, qui relève de la métaphore et du rêve. Dans une perspective psychanalytique, il serait possible d'envisager l'aiguille qui ronge Bilâl comme une réalisation progressive du caractère irrévocable du changement, qu'il nie et contre lequel il se bat, qui le tue à petit feu. L'utilisation de l'onirisme renforce la monstration de l'errance intérieure des personnages et inscrit définitivement le corpus dans le théâtre intime. La focalisation interne et subjective appelle aussi un mode d'expression particulier, à la première personne du singulier, qui permet aux textes de développer une dimension tragique.

3. Dimension tragique

Les dramaturges étudiés investissent leurs œuvres d'un tragique moderne, qui, loin du tragique à l'œuvre dans les tragédies antique puis classique, procède à un déplacement de l'entité transcendante, comme l'analyse Michel Corvin en soulignant qu'« au lieu que le personnage se heurte à quelque commandement quasi divin qui n'est autre que sa propre exigence la plus intime, il luttera contre les forces de la société dont il fait partie »¹⁰⁴. Effectivement, nous ne retrouvons pas dans ces dramaturgies le personnel classique composé de rois et de guerriers valeureux, et le texte s'éloigne surtout du genre dans la mesure où les sujets ne défendent pas des valeurs universelles dont ils se feraient les

¹⁰³Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.17.

¹⁰⁴Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, « In Extenso », 1998, p.1651.

représentants, ni de nobles causes. Tout au contraire, les personnages n'ont rien en eux de véritablement héroïque et rejoignent les anti-héros du tragique moderne. Ils n'accomplissent rien d'extraordinaire mais sont des êtres plutôt quelconques, ils ne font pas preuve de courage et ne luttent pas pour une cause extérieure, mais pour eux-mêmes. Là où la tragédie fait intervenir une transcendance, souvent divine, comme adjuvant ou comme opposant, le tragique dans le corpus se noue autour d'une altérité à dépasser mais aussi, comme nous l'avons vu précédemment, par la confrontation à soi-même et à un déséquilibre constitutif. La force contre laquelle se brisent inéluctablement les personnages est d'abord, plus encore que les forces de la société dont parle Michel Corvin, leur propre incapacité à s'affirmer dans le monde, résolument humaine. Si la société est un obstacle réel, les personnages sont avant tout aux prises avec des forces agissant en eux-mêmes. La dimension tragique est restituée par la permanence d'une difficulté en apparence infranchissable à laquelle le personnage est confronté et face à laquelle il semble impuissant et désemparé. L'aspect d'inéluctabilité, de fatalité demeure, notamment dans *À louer* et dans *La Voix de son maître*.

Sevim Burak use du tragique au sens où la progression de Bilâl dans sa folie ne peut trouver d'issue : sa désunion intérieure est trop importante pour être résolue et il ne peut la surmonter, d'où la fin irrévocable. Incapable de faire face à l'échec de sa quête, puisqu'il réalise, même inconsciemment, que l'ordre social qu'il regrette n'adviendra pas de nouveau, et qu'il n'acquerra donc pas le statut susceptible de lui restituer une paix intérieure. En définitive, la trajectoire de Bilâl se heurte à un mur ; incapable de s'adapter à la nouvelle situation ou de redéfinir son identité, il choisit de ne plus être, faute d'avoir su être. La dimension tragique réside alors évidemment dans le dénouement catastrophique, où Bilâl décide de mettre feu au quartier entier mais ne parvient même pas à accomplir ce dernier geste et meurt, selon toute vraisemblance : cela n'est jamais explicité par les didascalies ni posé de manière certaine par un personnage fiable, mais il décline rapidement, plusieurs personnages évoquent sa mort dans une polyphonie incohérente qui peut être lue comme l'apogée de la folie de Bilâl et aucune autre issue ne semble de toute façon envisageable. La disparition du protagoniste, qui reste au stade de la supposition, dénote un tragique contemporain, au sens où Bilâl ne parvient même pas à mourir de la mort grandiose qu'il souhaitait, il n'achève aucun de ses rêves. En outre, Sevim Burak introduit dans son texte

d'autres éléments participant à l'élaboration d'une dimension tragique, tel l'isolement progressif dans la folie et surtout le syndrome de l'aiguille dont souffre le protagoniste. Au cours de la pièce, il se plaint régulièrement de la présence de l'aiguille en lui, qui gagne peu à peu du terrain en direction du cœur. Proche de la fin, dans un des communiqués qu'il fait régulièrement pour noter et garder trace des événements sous forme de monologues descriptifs, Bilâl énonce la progression inéluctable de l'aiguille :

Malgré tous nos soins et toute notre attention, contrairement à tous nos espoirs de gagner du temps et de nous sauver, l'aiguille qui s'était enfoncée en causant une douleur violente a quitté la cage thoracique et s'est mise en marche.¹⁰⁵

Le phénomène s'apparente à la description que fait Cocteau de l'appareil tragique dans *La Machine infernale*, déroulement inéluctable vers un dénouement douloureux, à partir d'un problème insoluble :

Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel¹⁰⁶.

Hormis la présence manipulatrice des dieux, la définition correspond aux dramaturgies étudiées puisqu'elles présentent effectivement quelque chose d'un mécanisme lancé vers sa fin, impossible à arrêter, flagrant dans le cas de Bilâl, où l'aiguille poursuit sa route imperturbablement et lentement jusqu'au cœur, sans que les actions des personnages n'influent sur sa course.

La manifestation du tragique est différente dans *À louer*, où les personnages ne rencontrent pas véritablement de mur : l'impossibilité de surmonter les problèmes et de parvenir à s'affirmer en tant qu'être est signifiée par la structure cyclique. En effet, le texte s'achève exactement comme il a commencé, en « bouclant la boucle » : nous retrouvons la pleine lune, qui « éclaire tout l'espace » dans la scène 1 et « éclaire partout » dans la scène 10 ½, et Sadik qui prononce la même phrase « Est-ce que je peux m'asseoir ? », à laquelle Adnan lui répond avec le même « air indifférent » : « Ça m'est égal »¹⁰⁷. Le cours des choses

¹⁰⁵Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.113.

¹⁰⁶Jean Cocteau, *La Machine infernale*, Paris, Le Livre de poche, « Littérature et documents », 1992, 126 pages, Acte premier, p.36.

¹⁰⁷Özen Yula, *À louer*, op.cit., p.7 et p.73.

reprend au début, sans nuance, sans évolution, comme si l'état du parc était immuable, voué à rester éternellement le même, sans possibilité pour ses occupants d'en sortir.

Moins flagrant dans les deux autres textes, le tragique se manifeste pourtant d'une façon ou d'une autre, dans la mesure où, même lorsque le texte ne porte pas l'impossibilité totale de résoudre les conflits, les sujets connaissent toujours l'échec. Si *Sur le Seuil*, et c'est la volonté affirmée de Sedef Ecer¹⁰⁸, ne ferme pas irrémédiablement l'hypothèse d'une réconciliation de soi – aucune des micro-fictions ne se clôt définitivement d'un côté ou de l'autre du seuil –, la pièce s'achève néanmoins sur l'arrivée dans l'arabesque de 423 nouvelles personnes, victimes d'un accident d'avion causé par une passagère, « une femme qui a changé d'avis au lieu de changer de vie. En plein changement de vie »¹⁰⁹. La voyageuse indécise n'a pas réussi à surmonter le dilemme identitaire et son indécision la précipite à la mort, faute de n'avoir pu choisir son appartenance, son identité, même si la tournure des choses est moins noire que dans *La Voix de son maître*, puisque l'arabesque ne correspond pas à une véritable mort. En ce sens, il n'y a pas de résolution du conflit, pas de réconciliation identitaire, mais un abandon de la quête, et a fortiori un échec. Tous les personnages subissent l'échec, y compris Musa, pour qui le dénouement peut pourtant paraître heureux, dans la mesure où il réintègre la communauté. Si le texte aboutit à une réflexion sur l'altérité et une relativisation du caractère systématiquement néfaste de cette dernière, celles-ci ne naissent qu'à un prix élevé, via l'expérience de l'échec vécu par Musa en Allemagne. Il est en effet impensable de qualifier le parcours de Musa de réussite, même s'il réintègre le groupe : il renonce à sa vie rêvée en Occident pour se résigner à revenir dans son village natal, ce qui est loin de son ambition première ; il a subi en Allemagne de multiples humiliations, s'est fait amputer d'un doigt et a été rejeté par la société. Son expérience de l'immigration confère même à la tragédie, puisqu'il a perdu un fils, qui « essayant d'échapper aux jeunes Allemands dans la nuit, [...] s'est fracturé la tête contre un mur... [...] les policiers allemands ont recouvert le corps d'une couverture [...] »¹¹⁰. Le retour de Musa est une conséquence directe d'un échec cuisant, qu'il portera toujours en lui. De plus, l'être qu'il aspirait à devenir, en Occident, loin du village anatolien, n'advient jamais, et sa

¹⁰⁸Voir Annexe B, p. 64.

¹⁰⁹Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, op.cit., p.93.

¹¹⁰*Ibid.* p.82.

réintégration ressemble plus à une résignation qu'à l'accession à une véritable plénitude intérieure, à une identité réellement satisfaisante. Déçu par ce qu'il croyait être son idéal, il revient au pays et effectue par là un retour en arrière, au point de départ qu'il doit accepter comme aboutissement alors même qu'il l'a fui. Il exprime lui-même sa conscience de l'échec : « Je vois que dans ce monde il n'y a plus de place pour moi. Et la mort ne me fait pas peur. Mais peut-être que si l'on me met en terre, la terre elle-même ne voudra pas me recevoir »¹¹¹. A la fin de la pièce, il rappelle l'échec qu'il a vécu et qui domine, malgré sa réintégration, en résumant sa situation et celle de sa famille dans des mots qui pourraient être prononcés par la plupart des personnages de l'ensemble du corpus : « Ce que nous avons compris, maintenant, c'est qu'il n'y a plus de place pour nous, dans ce monde sans racines »¹¹².

Tous les sujets sans exception connaissent l'échec lors de leur quête et tous sont aux prises avec une difficulté, certes humaine, mais qui les dépasse. Antihéros, leur volonté se brise contre l'altérité et contre eux-mêmes, dans une dimension tragique qui se situe avant tout à l'intérieur même du sujet, fermé sur lui-même. Si l'autre est un obstacle, les protagonistes se heurtent également à la complexité d'un monde qui se dérobe sans cesse et où tout semble illusoire, complexité traduite à travers les écritures elles-mêmes, qui sont placées sous le signe du morcellement permanent et qui contredisent toute tentative de globalisation, voire d'unité.

¹¹¹*ibid.* p.33/34.

¹¹²*ibid.* p.88.

II/ Des Esthétiques composites

A. Morcellement de l'écriture

Les dramaturgies du corpus témoignent, chacune à leur manière, d'une tendance générale à l'éclatement, en écho aux déchirements intérieurs des personnages. L'identité de ces derniers n'est jamais stable, et elle l'est d'autant moins que la forme dramaturgique choisie pour montrer les errements des protagonistes est celle du morcellement, de la fragmentation, voire de la déconstruction généralisée ou encore du montage. Cependant, bien que les auteurs aient recours à une même logique d'écriture, celle-ci se manifeste différemment dans chaque œuvre, sans créer une vraie homogénéisation esthétique entre les dramaturgies.

1. Fragmentation

Déjà résolument contemporaines par les décalages introduits dans les fables, comme nous l'avons vu précédemment, les dramaturgies turques étudiées rompent définitivement avec le modèle du "bel animal" aristotélicien défini dans la *Poétique*¹¹³ par la fragmentation des textes. A l'inverse d'un texte tenu par un squelette solide, proportionnellement équilibré dans ses parties et dont le déroulement suivrait une continuité logique dans les actions, les pièces du corpus s'affirment dans leur difformité, dans leur absence d'enchaînement formel. Elles exhibent leurs ruptures, comme cela est déjà perceptible dans le traitement des personnages, dont le caractère hybride témoigne d'un rejet de l'unité. A ce titre, *Sur le Seuil* est l'exemple le plus évident de l'affirmation de la fragmentation, d'abord dans la mesure où il n'y a pas d'action à proprement parler : il s'agit plus de situations présentées, sans enchaînement de péripéties. Au contraire, les personnages sont pratiquement statiques, au sens où ils n'évoluent pas dans l'espace et rarement dans le temps et se contentent de

¹¹³ Aristote, *Poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 1990.

relater leur expérience dans un monologue qui s'adresse au spectateur. *Sur le Seuil* ne propose pas tant une ou plusieurs actions qui auraient des conséquences observables, mais plutôt des témoignages relativement distancés du contexte ou des actions qui les ont vus naître. Il n'y a donc pas d'action qui se déroule de son commencement vers une fin. Ensuite, la progression du texte se fait comme par à-coups ; la structure dramatique juxtapose les saynètes sans chercher à établir de véritables liens entre elles, créant ainsi une instabilité chez le lecteur, amené à envisager pour chaque fragment une situation nouvelle, comme s'il débutait une nouvelle lecture. Les scènes n'ont pas de commencement à proprement parler – nous les appréhendons ex abrupto – et elles ne s'achèvent pas non plus, qu'elles réapparaissent ou non par la suite. Concentration de l'action, brièveté des scènes, impression de prise sur le vif et d'extraction depuis une situation plus large, tous ces éléments permettent d'envisager les "micro-fictions" de Sedef Ecer comme des « tranches de vies », telles qu'elles sont définies dans le *Lexique*¹¹⁴, c'est-à-dire comme le prélèvement d'une « section sur le vif du réel ». Lorsque nous suivons, dans plusieurs scènes, la voyageuse et la rêveuse, leurs vies semblent se poursuivre entre les pages. Nous sommes seulement spectateurs de quelques bribes de leurs conversations ; alors que nous les avons laissées à un café¹¹⁵, nous les retrouvons en train de danser à une fête et de discuter, d'autre chose, à un autre moment¹¹⁶. Pourtant, l'écriture permet au lecteur de toujours suivre le fil du texte et que, malgré la continuité invisible de l'action, les situations présentées fonctionnent en autonomie.

La particularité de ce fragment-là, c'est qu'il prétend néanmoins, en renforçant sa position de clôture sur lui-même, constituer en soi sinon une totalité du moins un ensemble, un objet dramatique homogène. [...] Homogènes, [les fragments] le sont dans l'écriture, par ce dont ils parlent ou ce à quoi ils se réfèrent. Ils proviennent dans ce cas d'un même tissu. La fragmentation concerne un secteur limité ; le référent commun garantit une logique d'ensemble.¹¹⁷

Les fragments autonomes sont en effet liés par une même interrogation sur le moment transitoire et par une même esthétique dans l'écriture, qui confère à l'ensemble une cohérence. Dans la pièce de Sedef Ecer, la fragmentation permet de faire communiquer le

¹¹⁴ *Lexique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.91/92.

¹¹⁵ Sedef Ecer, *Sur le Seuil, op.cit.*, p.65.

¹¹⁶ *Ibid.* p.69.

¹¹⁷ *Lexique, op.cit.*, pp.92 et 93.

fond et la forme du texte, au sens où la brièveté de la saynète entre en écho avec la représentation de l'instant du choix, qui pour être décisive n'en reste pas moins très éphémère. Par exemple, les quatre apparitions de la voyageuse indécise sont réduites à l'extrême, puisqu'elles ne font pratiquement qu'une réplique et tiennent sur une page¹¹⁸, à l'exception de la dernière, légèrement plus longue ; la condensation de la forme permet à l'auteur de faire ressortir le sentiment d'oppression de la protagoniste et valorise l'impérieuse nécessité de choisir entre partir et rester, qui ne tolère plus de délibérations ni de temps de réflexion. La remarque peut se généraliser à l'échelle de la pièce, puisque la succession des scènes induit un rythme rapide, qui ne permet pas de moment de pause ni de prise de recul mais crée au contraire un sentiment d'urgence, similaire à celui que vivent les personnages. Néanmoins, la brièveté des scènes et la rapidité du rythme global ne doivent pas faire penser à une accélération du temps, au contraire très étiré. En effet, les saynètes, même courtes, sont des étirements de la temporalité, au sens où elles donnent à voir des moments qui correspondent en réalité à des réflexions ou des émotions qui sont de l'ordre de l'instantané et ne seraient pas saisissables sans une élasticité temporelle, car trop brèves et comme invisibles à l'œil nu. Afin d'en saisir toute la richesse, il faut faire une entorse au temps et faire d'une seconde une minute, rendre à l'échelle de la compréhension humaine ce qui lui échappe dans l'instant. Ainsi, la descendante qui apprend le passé criminel de son ancêtre ou le transsexuel en attente de son opération mettent des mots sur des sentiments éprouvés dans un instant, instant décortiqué par l'écriture qui le déplie pour l'analyser et le saisir.

La construction par fragments, en plus de souligner le caractère éphémère des situations, isole chacune d'entre elles et renforce ainsi la solitude des personnages, renvoyés à eux-mêmes. Dans chaque scène, le personnage, ou le duo de personnages, évolue en autonomie, comme dans une pièce indépendante. Il est le seul acteur possible du choix qui va déterminer son destin. L'isolement concret de chacun dans sa scène sert ici le propos, puisque la forme semble indiquer que, dans la quête de son identité propre, chacun ne peut compter que sur lui-même ; il s'agit véritablement d'une recherche personnelle, qui doit donc se dérouler en soi, avec soi et requiert une focalisation égocentrée. Sedef Ecer, en

¹¹⁸ Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, pp.33, 45 et 62.

plaçant ses personnages dans des fragments, met en réalité le lecteur en position d'observer leurs expériences intimes. Momentanément coupés du monde, les personnages sont isolés et le lecteur se concentre sur la relation du soi à soi, dont la complexité est rendue par la juxtaposition et le foisonnement des situations.

2. Morcellement spatio-temporel

Si la fragmentation n'est fondamentalement structurante que dans *Sur le Seuil*, le morcellement du texte œuvre également de manière significative en déconstruisant le temps et l'espace dans l'ensemble des pièces, et en particulier dans *La Voix de son maître*. Bien loin de proposer une unité d'espace et de temps, les pièces travaillent à démonter les repères qu'ils pourraient constituer pour aboutir à nouveau à une complexité dont il s'agira plus tard de comprendre le sens.

L'imbrication de différentes temporalités est très complexe dans *La Voix de son maître*, où le temps, perçu (comme l'ensemble des événements) à travers l'expérience de Bilâl, subit des distorsions subtiles qui rendent les repères temporels incertains. Le phénomène est d'abord perceptible dans le discours de Bilâl, constellé de références au passé, qui occupe plus de place dans ses pensées et sa réflexion que le présent. Mais au-delà, profondément délirant et malade, le protagoniste en vient à confondre les époques et à parler indifféremment du passé ou du présent, annihilant progressivement la distinction entre les deux : il se meut dans un monde hybride. Il appartient à un temps qu'il récuse et dont il refuse d'accepter la réalité, sur lequel il projette par intermittence des éléments du temps ancien fantasmé, construisant ainsi une temporalité nouvelle dont lui seul est le dépositaire. En donnant corps à ses visions, Sevim Burak provoque un retour du passé dans le présent et l'écriture fait, sous la bannière de la folie du protagoniste, coexister deux temporalités logiquement distinctes. A ce titre, les apparitions de Muzaffer Seza sont tout à fait significatives : l'aviateur est mort récemment dans un accident, mais il remplit pour Bilâl un rôle d'interlocuteur, donc situé dans le même espace-temps. Il est intéressant de remarquer que, malgré leur proximité d'âge – puisque Bilâl usurpe l'identité de Muzaffer, il faut que l'année de naissance de l'aviateur puisse correspondre à l'âge du protagoniste – le soldat est présenté comme appartenant à un temps beaucoup plus ancien, dans la mesure

où, comme le souligne Bilâl, il appartient non pas à sa génération mais "à la race des héros!"¹¹⁹. La définition creuse un écart considérable entre les deux personnages et éloigne temporellement Muzaffer Seza, qui, glorifié, devient le symbole du soldat sacrifié et par là-même le garant des anciennes valeurs auxquelles Bilâl est si fortement attaché. De plus, aucune coordonnée spatio-temporelle n'est donnée, y compris concernant l'aviateur, qui semble pourtant participer à une opération militaire importante : rien n'est dit de l'époque de sa mort, ni des circonstances contextuelles dans laquelle son avion prend feu. Au contraire, les indications restent très vagues, le soldat évoquant « de nouveaux ordres de mission » qu'il devait avoir remplis « en septembre au plus tard »¹²⁰, sans que nous en sachions plus ni sur la datation exacte ni sur la nature de la mission ni sur la localisation de celle-ci. A l'instar des moments d'échange avec son "double" décédé, plusieurs scènes de *La Voix de son maître* semblent échapper au temps ou du moins créent une atmosphère atemporelle, difficile à rattacher à la chronologie de la fable. Ainsi, lorsque Bilâl discute avec sa sœur Şahende de son changement d'identité, le contexte décrit par la didascalie éloigne la scène et lui confère un aspect vieilli, lointain et de ce fait presque irréel :

*La lumière s'éteint. Bilâl et sa sœur Şahende hanım s'assoient. Bilâl boit un verre. On dirait qu'ils jouent une scène romantique. Pendant un moment, Şahende hanım agit tout à fait comme une jeune fille qui se souvient des jours anciens. Elle doit frapper les touches du piano, produisant ainsi des sons bizarres.*¹²¹

Par la suite, ils se vouvoient l'un l'autre et Bilâl danse en formant des pas « *de danse de l'époque* » ; tout concourt à créer un tableau du temps regretté par Bilâl, qui le rejoue avec sa sœur en agissant comme dans les salons aristocratiques de l'époque, où, du moins selon l'idée que s'en fait le protagoniste, l'on buvait du cognac en écoutant du Chopin au piano¹²², ce qu'ils font sans que cela ne semble être habituel ni naturel. Bien qu'il ne s'agisse pas littéralement d'analepses, Sevim Burak insère ainsi dans son texte des passages qui mélangent les époques et les référents, sur un mode onirique qui les rend difficilement identifiables : le moment vécu par Bilâl et Şahende est inséré dans le fil du texte, d'autant plus qu'ensuite Bilâl explique à sa sœur sa transformation en Muzaffer Seza, mais sans se

¹¹⁹Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.55.

¹²⁰*Ibid.* p.58.

¹²¹*Ibid.* p.44.

¹²²*Ibid.* p.44.

situer exactement au même niveau de réalité que la scène avec Zembul, immédiatement précédente. Le déroulement dialectique de l'action est sans cesse mis à mal par des changements d'énonciation et surtout par la juxtaposition presque immédiate de scènes n'appartenant pas du tout au même degré de réalité, parfois sans transition et en tout cas avec des glissements difficiles à identifier, d'autant plus que les changements de scènes ne sont pas indiqués et que les didascalies entretiennent le flou, sans jamais préciser s'il s'agit de projections mentales ou non. Il ne semble pas y avoir de continuité temporelle mais plutôt des sauts d'un moment à l'autre, la logique de l'enchaînement existant uniquement pour Bilâl. Le brouillage des repères est à l'œuvre en permanence dans *La Voix de son maître*, du fait d'abord de la folie de Bilâl mais aussi de l'irruption des moments rêvés dans le texte et des passages où se font entendre des voix, sans qu'il soit toujours possible de définir exactement si celles-ci appartiennent à la réalité de la fiction ou si elles relèvent uniquement de la fantasmagorie de Bilâl. La scène avec Şahende, comme d'autres par la suite, semble isolée et produit sur le lecteur un sentiment étrange d'hybridation des temps, d'élasticité temporelle. Le sentiment d'étrangeté qui dissocie les scènes est d'autant plus frappant qu'il est accentué par le changement d'éclairage, renfort à l'onirisme. Ainsi, le passage de la scène de dispute avec Zembul à la conversation mondaine avec Şahende est appuyé par des indications de lumières, qui indiquent que « *la scène s'assombrit* », puis que « *la lumière s'éteint* »¹²³. De la même manière, l'apparition des rêves est accompagnée d'une modification de l'éclairage, toujours tamisé dans ces passages : tour à tour, « *la lumière commence à baisser* », « *une lumière bleue s'allume* »¹²⁴ ou encore « *la scène s'assombrit* »¹²⁵. Même l'éclairage participe à l'onirisme et par là même à la création de différents niveaux de réalité, introduisant une ambiguïté ontologique.

Dès lors, le lecteur, pour qui la chronologie des faits n'est a priori pas évidente, est perdu dans cet entre-deux, dans cette temporalité hybride qui ne peut lui apporter aucun repère exact. L'effacement de la distinction entre passé et présent contribue non seulement à montrer l'état psychique de Bilâl mais aussi à rendre compte de la complexité des références du texte et au-delà, de la permanence de certains éléments anciens au sein de la

¹²³ *Ibid.* p.44.

¹²⁴ Les deux citations, *Ibid.* p.17.

¹²⁵ *Ibid.* p.29.

contemporanéité ; la temporalité devient un élément subjectif, qui dit quelque chose du protagoniste. Le temps est à nouveau utilisé comme un matériau élastique, susceptible de s'étirer et de se mélanger, mais en aucun cas pour ancrer la fable dans la réalité extérieure.

La volonté de rompre avec l'unité de temps est également manifeste dans la pièce de Bilgesu Erenus, qui construit *L'Invité* sur d'incessants allers-retours entre passé en Allemagne et présent en Anatolie, par le biais de la représentation commentée. Le passage par le jeu permet en effet à l'auteure, à partir d'une situation spatio-temporelle donnée, à savoir la salle d'assemblée des villageois et le retour de Musa, de raconter d'autres lieux et d'autres temps et de les donner à voir, de la jeunesse de Musa à son départ en Occident jusqu'à sa vie en Allemagne. Le brouillage des temps s'accompagne donc d'une déconstruction spatiale qui accentue le morcellement : elle œuvre ici en gommant les repères, et ce à plusieurs niveaux. Tout d'abord, le lieu initial, d'où les personnages de la pièce ne bougeront d'ailleurs jamais réellement, est une pièce dans « *la maison du maître lainier, où se réunit l'Assemblée* »¹²⁶, d'emblée posée comme décor de la pièce. La pièce est d'ailleurs décrite en didascalie initiale avec quelques détails : une télévision, une affiche et les photos des membres de l'assemblée. L'espace, a priori défini, va pourtant se transformer avec la représentation pour devenir une véritable scène, que les scènes successives vont rendre protéiforme. Lors des différents moments de la narration, la pièce de la maison du lainier s'efface en effet pour laisser place au décor invoqué par le récit. Dès le début de la pièce, avant même l'arrivée en scène de Musa, alors que les compagnons le moquent en jouant, il est spécifié que « *le centre de l'espace est laissé libre pour les acteurs* »¹²⁷ : le milieu de la pièce est donc en réalité d'emblée laissé vacant, comme un non-lieu, un endroit non défini susceptible d'être investi par le récit et la représentation. En effet, la scène improvisée au sein de la maison du lainier permet de substituer au décor initial d'autres endroits qui investissent l'espace au gré de la narration. Ainsi, au moment de décrire la vie émigrée en Europe, « *l'adjoint a installé sur scène le décor de la maison en Allemagne* »¹²⁸, tandis que

¹²⁶Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, p.15.

¹²⁷*Ibid.* p.19.

¹²⁸*Ibid.* p.78.

plus tôt dans le texte, il « *recrée le village dans l'espace* »¹²⁹. Lorsque Musa raconte sa première arrivée à la ville et sa rencontre avec l'assemblée, la présence des membres, devenus acteurs, et d'une scène offrent à son récit une dimension visuelle et performative :

Je suis arrivé et j'ai vu les quatre grands du Conseil : le Maître était déjà le chef. La chambre était pleine de monde. Huit à droite, huit à gauche, seize compagnons.

En s'exprimant ainsi sur la scène improvisée, la parole de Musa transforme la pièce en « chambre pleine de monde », d'autant plus que tous les participants adhèrent au dispositif et participent à reproduire ce qui est dit. Par ce processus, le récit prend vie et la parole agit comme une hypotypose. Les images et les espaces apparaissent d'autant plus que le lieu est évolutif, non seulement grâce à son indétermination de départ, mais aussi parce que, toujours dans la logique de la représentation, interviennent des éléments concrets d'appui de jeu, à l'instar de déguisements sommaires, toujours improvisés, tel le tapis « *en guise de cape* »¹³⁰. La mise en scène est parfois plus complète :

*L'adjoint prépare l'espace de la maison. Il donne leurs accessoires aux compagnons : des gilets, des tabliers et des écharpes. L'adjoint tend à compagnon Ali un coussin qu'il emmaillote comme s'il s'agissait d'un bébé. Toute la famille est à table, tendue, sauf compagnon Ali et Musa*¹³¹.

Le lecteur assiste ici véritablement à la création d'un nouvel espace, surgi de la scène. Il est d'ailleurs intéressant de noter, dans la didascalie, le glissement du vocabulaire de la représentation assumée comme telle, avec l'évocation des accessoires nécessaires à sa concrétisation, à la description d'une nouvelle réalité : la famille « est » à table, elle n'est plus présentée seulement comme une figuration de famille. La représentation possède la capacité de faire surgir les espaces, et ne se contente pas de les décrire par la parole. A ce titre, il convient d'ailleurs de remarquer la richesse potentielle du texte pour un metteur en scène, qui peut choisir d'effacer progressivement le cadre initial de la maison du lainier ou au contraire de le laisser en permanence en arrière-fond, à moins qu'il ne fasse jouer l'ensemble de la pièce dans un décor non figuratif, mais crée les espaces au fur et à mesure du texte grâce à des éléments recyclables.

¹²⁹*Ibid.* p.44.

¹³⁰*Ibid.* p.41.

¹³¹*Ibid.* p.46.

La permanente évolution de l'espace contribue à brouiller les repères spatiaux, dans la mesure où le centre de la maison du lainier est à la fois un lieu entièrement défini et une scène, donc un lieu mouvant et indéfini. Plus, la maison du lainier, parce qu'elle se transforme en scène, devient une hétérotopie, selon le terme de Foucault qui nomme ainsi « ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons »¹³², dont l'une des caractéristiques principales, en plus de sa dimension éminemment symbolique est de « juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, devraient être incompatibles ». Devenant ainsi un lieu autre, la maison du lainier devient se lieu particulier où tout peut advenir et où ce qui à l'origine paraissait stable et parfaitement identifiable s'avère au fil du texte mouvant et multiple. Le caractère insaisissable et évolutif de l'espace permet d'approfondir la compréhension du morcellement de l'espace, en faisant ressortir la division symbolique. En effet, Musa, dans le récit, structure l'espace en distinguant les lieux qu'il a connu selon la signification qu'il y associe. L'impossibilité de définir concrètement le lieu dans la durée va de pair avec la problématique de l'appartenance à ce lieu. S'il est déjà difficile de déterminer si l'espace évoqué représente l'Allemagne ou l'Anatolie, il est d'autant plus périlleux de se prononcer sur l'identité des personnages en fonction de l'espace. Les rôles évoluent avec l'espace et chacun prend une identité différente selon les changements de décor, dans un nouvel effacement des repères. Au-delà, en ce qui concerne Musa, il est important de noter l'évolution de ce qu'il est possible d'appeler les espaces symboliques. De la même manière que Sevim Burak entreprend une subjectivation de la temporalité, l'auteure souligne ici la dimension symbolique associée à l'espace par la subjectivation de celui-ci : les espaces cités dans le récit de Musa deviennent symboliques parce qu'associés à des expériences significatives pour lui et qui subissent donc une réappropriation par le narrateur qui leur confère une valeur subjective. Consciemment ou non, le protagoniste lie dans son discours les lieux à des valeurs : lorsqu'il est jeune prêt à émigrer, l'Allemagne est perçue comme un endroit accueillant où « tous les jeunes aimeraient aller »¹³³, où il lui serait facile de travailler et où il pourrait exercer un métier moins pénible que celui de lainier ou de paysan. Pourtant, dès

¹³²Michel Foucault, *Les Hétérotopies* in *Le Corps utopique, les Hétérotopies*, Editions Lignes, Paris, 2009, 64 pages, pp.25 et 28.

¹³³Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, p.43.

que le récit parvient au moment de la vie de Musa en Allemagne, le langage associé au lieu change du tout au tout et devient négatif ; il traduit une expérience douloureuse et renvoie ainsi l'image, toujours par le biais d'une forme d'hypotypose, d'un espace inhospitalier, où les gens pleurent et « il y a de quoi »¹³⁴, où les émigrés sont des « moutons »¹³⁵ et où les allemands sont des « zigotos »¹³⁶. A l'inverse, alors qu'au début de la pièce son discours laisse à penser l'Anatolie comme un monde hostile, où les conditions de vie et de travail sont particulièrement dures, les propos postérieurs à son expérience d'émigré l'associent à un espace symboliquement riche de valeurs communautaires et morales. La symbolique liée aux espaces décrits acquiert une grande importance précisément grâce à la création des lieux par la parole, forcément subjective : Musa et, dans une moindre mesure, les hommes de l'assemblée, cherchent à transmettre leur expérience personnelle et donc à décrire non seulement des lieux visités mais surtout des espaces vécus. Il est donc nécessaire que les espaces créés soient empreints d'une dimension symbolique, dimension qui se traduit également par l'interrogation qui porte sur la définition du "chez-soi", en opposition au lieu d'accueil, qui se décline lui-même en plusieurs versions, selon s'il est hostile ou non. Dans *L'Invité*, les espaces se comprennent moins par leurs caractéristiques concrètes, comme l'indique d'ailleurs la présence minimale d'éléments pour figurer un décor, que par les sentiments qui y sont associés, la question sous-jacente dans l'ensemble du texte étant de savoir ce qui caractérise l'appartenance à un lieu : "Où est-on chez soi ?", "Où sommes-nous des invités ?". A ce niveau d'analyse, les repères sont à nouveau fluctuants, puisque Musa subit le rejet de l'Allemagne, qu'il envisageait comme un chez lui potentiel, et découvre ensuite que sa terre d'origine lui refuse désormais également le statut de résident. Toute la quête repose sur la question de l'appartenance symbolique à un espace, et sur ce qui fait le chez soi. La rétractation, le changement de statut permanent agissent comme des éléments de déconstruction de l'espace qui justifient la quête en démontrant la complexité et la nécessité de ces questions. A nouveau, le morcellement initie la réflexion en posant comme impossibles l'ancrage et la définition dans la durée.

¹³⁴ *Ibid.* p.60.

¹³⁵ *Ibid.* p.60.

¹³⁶ *Ibid.* p.62.

La logique de déconstruction et de rupture provoque systématiquement, sinon la perte, du moins le brouillage des référents, notamment spatiaux-temporels. Le brouillage est à l'œuvre même dans *À louer*, dont la structure établit des repères de temps et de lieu à priori stables, au sens où les scènes s'enchaînent globalement dans un ordre chronologique facile à saisir et surtout où l'ensemble de l'action se situe dans le parc, avec une vraie unité spatiale. Malgré la première impression de fixité, l'écriture joue encore avec les codes et Özen Yula utilise lui aussi la temporalité comme un matériau malléable. Si l'espace, bien qu'organisé et circonscrit et fortement chargé en dimension symbolique, comme nous l'avons déjà vu avec l'enjeu lié au placement sur les bancs, demeure fixe, le temps d'*À louer* se révèle, comme dans les autres pièces, très élastique, en particulier dans les monologues de Simay et d'Adnan, qui se déroulent respectivement à « *une heure indéfinie* » et en « *un temps indéfini* »¹³⁷. L'ensemble de la pièce suit une chronologie logique, à partir de la scène 7 – exception faite de la scène 8 –, ce qui n'empêche pas le texte de malmenier le temps, qui subit des accélérations extrêmes comme des étirements. D'une scène à l'autre, Simay, jusque là présentée comme une adolescente, est présentée comme « *[ayant] beaucoup vieilli* », avant de réapparaître « *très jeune* »¹³⁸. Les monologues sont des moments en-dehors de l'action, presque des commentaires de l'action qui se déroule ou s'est déroulée dans le parc. Alors que tout va très vite, que les échanges sont vifs tout au long du texte, dont le rythme est rapide, du fait que la majeure partie des dialogues sont constitués de répliques brèves, les monologues interviennent comme des pauses dans l'enchaînement des faits, où soudainement les personnages prennent le temps de s'exprimer et de développer leur pensée. D'où le sentiment d'étirement du temps : brusquement, tout s'arrête et ce qui n'était qu'esquissé est maintenant longuement décrit, à l'instar de l'amour d'Adnan pour Simay : alors qu'au cours de la pièce il ne l'avoue à demi-mot et en termes très vagues, de manière presque expéditive, le jeune homme exprime son sentiment pour elle, et d'ailleurs ses sentiments plus généralement, de manière poétique et posée, en prenant le temps de les analyser et de les développer, en mettant des mots sur son attachement et, entre autres, son désir de « la prendre et partir dans un endroit lointain... La protéger... Lui montrer que

¹³⁷ Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.58 et p.62.

¹³⁸ *Ibid.* p.58 et p.69.

pas seulement une fois mais toujours ils peuvent être verts, [ses] yeux... »¹³⁹. Les étirements du temps se conjuguent avec des entorses faites au réalisme temporel en vigueur tout le début de la pièce : alors que tout s'enchaînait dans une unité de temps, Simay devient subitement une femme âgée qui se remémore sa jeunesse et qui, « *des années plus tard, se souvenant des saisons passées, joue "un vieux soi-même"* »¹⁴⁰. Simay est présentée comme très vieille mais elle parle au présent et semble encore très affectée par ce qu'elle raconte, ce qui crée une impression de proximité paradoxale avec les événements. Il est impossible de situer les passages monologués dans le temps, non seulement parce que les didascalies soulignent leur caractère indéfini, mais aussi parce qu'ils comportent des éléments qui perturbent toute tentative d'inscription logique : Adnan parle au passé et il s'exprime depuis l'au-delà : il prend la parole alors qu'il a déjà été tué par Sadik, dans une nouvelle entorse au réalisme, qui voudrait que Adnan ne fasse plus partie des personnages présents. Le discours de Simay comme celui d'Adnan prennent du recul sur les événements et semblent ainsi appartenir à un temps bien postérieur à celui des actions de la pièce, dans la mesure où les narrateurs sont particulièrement lucides dans leurs analyses et dans le regard qu'ils portent sur leur vie dans le parc. Les monologues ne sont pas ancrés dans une temporalité spécifique, ils constituent des sortes de bulles hors du temps, ou qui pourraient être de tous les temps, et hors de l'action, et rompent de manière brutale avec le reste de la pièce en introduisant une perte totale de repères, alors que ceux-ci s'étaient construits et maintenus tout au long de la pièce . La malléabilité du temps et la destruction des repères sont complètes à la clôture du texte : la dernière scène montre Simay, qui continue le monologue entamé précédemment, tandis que Adnan, supposé mort, entre à nouveau en scène, suivi de près par Sadik, dont la mort a également été annoncée dans la scène précédente, et tous deux rejouent à l'identique la scène d'ouverture. L'action ne se déroule plus selon un axe linéaire, mais devient cyclique, dans une négation totale de l'unité temporelle.

¹³⁹ *Ibid.* p.64.

¹⁴⁰ *Ibid.* p.58.

3. Montage

L'irruption des monologues dans *À louer* découle d'une volonté de rupture dans le référent temporel, mais dénote également la présence d'une esthétique relevant du montage, tant les passages d'Adnan et de Simay rompent la continuité de la pièce.

Au lieu de présenter une action unifiée et constante, une "œuvre naturelle, organique, construite comme un corps qui se développe" (BRECHT, 1967, vol.19 :314), la fable est brisée en unités autonomes. [...] La coupure et le contraste deviennent les principes structuraux fondamentaux. Les divers types de montage se caractérisent par la discontinuité, le rythme syncopé, l'entrechoc, les distanciations ou la fragmentation.¹⁴¹

Le choix d'Özen Yula d'interrompre la pièce pour y insérer les monologues, forme qui n'apparaît d'ailleurs que dans ces passages, dont le ton et le rythme sont totalement différents du reste du texte, donc d'introduire un contraste et une hétérogénéité forte, relève de la définition du montage proposée ici. La technique du montage n'est pas structurante pour tout le texte, elle intervient pour plaquer les deux monologues dissonants et les mettre en lumière, ce qui radicalise la rupture: les monologues sont perçus comme des corps totalement étrangers parce que le montage n'est pas une esthétique d'ensemble mais au contraire très ponctuelle, qui n'intervient qu'à la fin du texte, alors que le lecteur s'est habitué à un rythme et à un ton. *À louer* installe d'abord des éléments stables pour mieux provoquer leur perte à la fin, lorsqu'on ne s'y attend plus. Puisqu'il ne s'agit pas d'un procédé systémique, il s'agit plus d'un montage spécifique que total. Il semble ici que le choix du montage ne résulte pas d'une volonté de déconstruire complètement le sens, mais de montrer que, malgré le sens global, les choses sont plus complexes qu'il n'y paraît : Adnan et Simay révèlent une partie d'eux qui ne serait pas apparue si nous étions limités au statut d'observateurs du parc. De plus, en utilisant le montage de manière très ciblée, Özen Yula attire l'attention sur les monologues et leur donne une résonance particulière, insinuant que l'important est probablement contenu dans ces passages. Enfin, le décalage temporel, qui participe pleinement à créer un effet de montage, sort la pièce du domaine du particulier et en augmente la portée. Alors que tout se déroule en huis-clos, les monologues s'affranchissent du temps et du lieu du parc, donnant à penser que l'expérience des personnages ne concerne pas qu'eux et peut avoir une résonance plus universelle, car susceptible de se répéter ou se situer ailleurs.

¹⁴¹Patrice Pavis (dir.), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, 447 pages, « Montage », p.218.

Le principe du montage, même s'il n'est jamais totalement structurant, se retrouve en plusieurs occurrences dans les textes du corpus. L'imbrication des temps et des espaces dans *L'Invité* relève en partie de la technique de montage, même si le ton reste le même et que la pièce conserve une cohérence esthétique. En ce qui concerne *La Voix de son maître*, même si le texte est effectivement disparate, il est plus difficile de l'envisager comme 'un montage, du moins dans les termes du *Lexique*, dans la mesure où l'écriture de Sevim Burak est probablement moins imprégnée des procédés cinématographiques que les dramaturgies immédiatement contemporaines. La fragmentation de *Sur le Seuil* participe quant à elle à la logique de juxtaposition de matériaux en tension et opérant de manière autonome, au sens où chaque saynète possède une cohérence intrinsèque et un cadre spatio-temporel qui lui est propre.

Dans cette œuvre théâtrale, tout se passe comme si un projecteur éclairait tour à tour différents personnages, sans autre lien entre eux que la contiguïté de leurs lieux d'habitations. La continuité de la pièce ne repose pas sur le fil rouge d'une action tendant vers sa fin, mais les divers éléments dont elle se compose s'organisent autour d'un même thème.¹⁴²

Effectivement, les saynètes sont liées par une thématique mais ne partagent pas de contexte général. En promenant son projecteur tour à tour sur des situations différentes, Sedef Ecer intègre la technique du montage dans son texte, comme elle le revendique elle-même dans le prologue « Des pays et des hommes sur le pas de la porte », où le montage est directement associé à la rupture :

J'ai voulu entrecouper l'élan dramaturgique pour que le spectateur ne s'installe jamais confortablement dans l'une des histoires, en les entremêlant. Mon expérience cinématographique m'a guidée, je crois, comme à une table de montage où j'ai voulu faire se rencontrer ces vies et ces morts, comme autant de *shortcuts*.¹⁴³

Le montage n'aboutit pas à un lissage, à créer une homogénéité mais travaille au contraire à accentuer le morcellement. A ce titre, la technique du montage permet de souligner la complexité des choses et l'impossible unité, toujours mise à mal. Le recours au montage n'est d'ailleurs jamais étranger à la volonté de souligner les ruptures, comme l'explicitent Florence Baillet et Clémence Bouzitat dans leur définition du montage :

¹⁴²*Ibid.* p.132.

¹⁴³Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, Prologue « Des pays et des hommes sur le pas de la porte », p.10.

Le montage est alors à la source d'une dramaturgie non aristotélicienne, fondée sur la rupture. Il permet d'interrompre le flux dramatique, invite le spectateur à la réflexion, l'empêchant de se laisser bercer par l'illusion et digérer l'œuvre comme une production culinaire. [...] Leur pratique [au montage et au collage] est porteuse de sens, elle a une portée symbolique, voire idéologique : longtemps associés à un théâtre révolutionnaire, remettant en cause l'ordre bourgeois, le montage et le collage semblent avoir un rôle de contestation, de critique, peut-être parce qu'avant de "coller" ou de "monter", il s'agit de démonter ou de mettre en évidence les raccords censés assurer une certaine unité de l'œuvre : le collage et le montage extraient certains éléments de leur contexte, les détournent de leur sens premier pour les réorganiser et présenter du Nouveau.¹⁴⁴

Procéder par réassemblage de souvenirs commentés dans *L'Invité*, entrecouper le texte de passages rêvés par Bilâl dans *La Voix de son maître*, intercaler du lyrisme dans la brutalité de *À louer* ou encore juxtaposer des saynètes sans contexte commun dans *Sur le Seuil* sont ainsi autant de manière d'introduire de la rupture et de morceler le texte.

Le morcellement est formellement à l'œuvre dans toutes les pièces du corpus, par la fragmentation, la déconstruction du temps et de l'espace ou encore par des techniques de montage, chaque procédé étant plus ou moins présents dans les textes. La logique commune est celle de la mise à mal de l'unité, qui ne semble jamais envisageable dans la durée, à aucun niveau. Au contraire, le morcellement cherche à mettre en lumière la complexité du monde, à dire l'impossibilité de comprendre les choses sans nuance et de manière définitive. Dans le fond comme dans la forme, tout est en évolution permanente et les certitudes, lorsqu'elles existent, sont le plus souvent trompeuses et dénoncées comme mensongères. Le montage comme la déconstruction procèdent d'un geste auctorial fort, dans la mesure où la matière textuelle est présentée telle qu'elle, dans toute sa malléabilité. Loin de s'effacer, les auteurs font acte de monteurs, en proposant des points de vue sur les pièces et en jouant avec leur matériau. En ce sens, ils font déjà par là un geste épique, en rompant structurellement la continuité du texte, et ils poursuivent ce geste par une véritable épicisation du drame.

¹⁴⁴*Ibid.* p.133, 134.

B. Epicisation du drame

Le refus de l'unité traduit par le morcellement des textes produit des dramaturgies du multiple et de la rupture. La tendance à la pluralité est confirmée par les fréquents changements de registres d'énonciation au sein d'un même texte, en particulier par l'intervention de passages narratifs relevant du genre épique, qui entérinent la volonté de rupture, et qui sont non négligeables étant donné l'importance qu'ils prennent, tant en termes de présence que de signification. De l'introduction dans la fable de personnages dont le statut s'apparente à celui de conteur à la présence de voix chorales, de nombreux éléments sont insérés dans les dramaturgies étudiées afin de briser le cours de l'action et d'introduire de l'épique au sein des textes.

1. Avatars de conteur

L'aspect le plus évident de la présence d'une forme de parole épique, qui n'est pas sans lien avec l'héritage de la tradition orientale, se manifeste dans la position particulière de certains personnages, dont la fonction se rapproche de celle des conteurs, transmetteurs privilégiés du récit à travers la narration orale. Sans qu'il y ait jamais de véritable personnage-conteur, présenté comme tel et dont le seul rôle serait celui de commenter l'action ou d'apporter des précisions sur celle-ci en adresse directe au lecteur ou au spectateur, nombreux sont ceux qui, ponctuellement et de manière biaisée, remplissent cette fonction. Les monologues d'Adnan et de Simay déjà évoqués relèvent en partie du phénomène d'introduction de l'épique dans le cours du drame : les personnages sont seuls sur scène, donc en adresse au public, et se racontent. Les didascalies d'ouverture des scènes monologuées stipulent d'ailleurs que les acteurs sont assis dans le parc et qu'ils bougent très peu, l'essentiel étant dans la parole, non dans le mouvement. Le texte théâtral s'émancipe alors du registre dramatique, au sens où il n'est plus la représentation d'actions se déroulant sous les yeux du spectateur, pour gagner le registre épique, au sens où les personnages n'agissent pas mais racontent et analysent les actions présentées auparavant. Le dernier monologue de Simay, scène 10, va même plus loin : par le récit, la jeune fille annonce le meurtre de Sadik et relate les événements qui l'ont poussée à le commettre :

J'avais appris que c'est lui qui... Il m'a demandé quand je commencerais à travailler... "En douceur" a-t-il dit... "Cette nuit !" ai-je dit... Il m'a dévisagée... "La lune va se lever sur ton visage" a-t-il dit, "Habille-toi bien cette nuit !" ... Je l'ai fait, bien sûr...¹⁴⁵

Le passage au discours rapporté marque bien la narration entreprise par Simay, qui retrace à demi-mots sa prise de conscience de la responsabilité de Sadik dans la mort d'Adnan et la naissance de son désir de vengeance, en restituant par le récit le dialogue qui s'est déroulé hors scène, loin du regard du spectateur, mais qui est pourtant nécessaire à la compréhension. Alors qu'il pourrait s'agir à ce moment d'un discours rapporté objectif, plusieurs éléments stylistiques le rattache à l'expérience individuelle de Simay : l'omniprésence des points de suspension et l'aposiopèse – d'ailleurs récurrents dans l'ensemble de la pièce. En refusant systématiquement de finir ses phrases, et en laissant de fait au lecteur le soin de les compléter, le personnage de Simay fait œuvre d'oralité et va à l'encontre d'une parole objective où tout serait dit sans détour. Ici, au contraire, le plus important est contenu dans le sous-texte, qu'elle s'approprie en le taisant, le rendant intime. En ce sens, la jeune fille se fait conteuse, même si elle souligne qu'elle « n'arrive pas à la raconter [son histoire] comme il faut »¹⁴⁶. Cependant, le récit rejoint l'action dramatique, puisqu'à la fin du monologue, les gémissements, dont le lecteur comprend qu'ils sont ceux de Sadik agonisant dans un buisson, se font entendre et que Simay se met à lui parler directement. La part de récit présente dans *À louer*, portée par les monologues, reste suspendue et éphémère, mais, contenue dans des passages en nette rupture avec le reste du texte dans le ton, elle revêt une grande importance, puisqu'elle permet de transmettre au lecteur ou au spectateur les sentiments des personnages principaux et de dire la brutalité de l'acte final de Simay sans la montrer immédiatement sur scène.

Très ponctuelle dans *À louer*, la présence de la narration et surtout d'un avatar de conteur est quasi-constitutive dans *L'Invité*, où tout se construit autour de la représentation, en l'occurrence ici de la restitution d'événements passés à un public. Bilgesu Erenus invente un dispositif tel que la narration est intrinsèquement en lien avec le dramatique : l'énonciation se fait le plus souvent par le dialogue au présent, y compris lors du jeu, mais la forme même du drame sert à restituer des actions passées, qui relèvent donc plus d'un

¹⁴⁵ Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.70.

¹⁴⁶ *Ibid.* p.71.

fonctionnement épique. La fonction de Musa est précisément de revivre et de faire revivre aux hommes de l'assemblée, mais également (et surtout) au public ou au lecteur, son histoire, son vécu. En ce sens, la majeure partie du texte repose sur une forme de narration : les scènes n'appartiennent pas au présent, nous n'assistons pas à des actions en train de se produire, mais au contraire à des actions déjà terminées, dont il s'agit de comprendre le sens par le jeu et l'analyse. Le régime d'énonciation n'est d'ailleurs pas univoque : alors que la représentation par le jeu est la forme choisie au départ, elle est interrompue en permanence, soit par des commentaires des hommes de l'assemblée, soit par des précisions apportées par Musa, relevant plus explicitement du genre narratif. Ainsi, après une scène où Musa joue le rôle de sa femme Elfide, se plaignant de leurs conditions de vie en Allemagne et exprimant notamment ses craintes concernant leurs enfants, l'ancien émigré sort du jeu pour commenter la scène :

C'est comme cela, compagnon Osman. Je me plaignais toujours de ma femme comme si je ne savais pas pourquoi elle n'arrêtait pas de parler.¹⁴⁷

Musa s'exprime à l'imparfait, marquant ainsi un glissement vers la narration directe ; il raconte ici explicitement ses souvenirs. Le texte propose dans le passage qui suit la scène des mouvements constants entre les registres. Revenant dans le jeu, le personnage d'Elfide recommence à se plaindre, cette fois au sujet de leurs économies, ce qui amène le couple à évoquer le remboursement de l'emprunt fait pour leur voyage en Allemagne. Le compagnon Osman interrompt alors la représentation pour avoir des précisions concernant le remboursement, ce à quoi Musa répond directement, toujours à l'imparfait¹⁴⁸. Le balancement entre explications du "vrai" Musa au style direct et représentation de son expérience d'immigré perdure tout le long du texte et souligne non seulement le caractère de restitution du jeu – où la part d'improvisation reste toujours soumise à la concordance à la réalité, mais aussi la volonté de compréhension de l'histoire de Musa et de sa famille, à l'origine de toute la mise en scène. L'intervention des membres de l'assemblée pour commenter la représentation ou les précisions de Musa sont autant d'éléments qui viennent à la fois rompre le rythme du jeu et opérer un rapprochement avec le passé de Musa, directement retranscrit ; il y a donc bien une épification du drame, au sens où celle-ci

¹⁴⁷ Bilgesu Erenus, *L'Invité*, op.cit., p.75.

¹⁴⁸ *Ibid.* p.75.

permet d'« incorporer des éléments épiques [...]. L'épiciation implique donc le développement du récit sans être une simple narrativisation du drame »¹⁴⁹. Le texte ne comporte qu'en une seule occurrence le passage à une narration plus conventionnelle, lorsque Musa raconte la mort de son fils Kamer, dans un monologue qui, lui aussi en rupture avec le reste de la pièce, constitue un moment d'une intensité particulière¹⁵⁰. Le récit et les moments plus narratifs n'opèrent cependant pas comme des instants de surplomb où le point de vue serait unifié : s'ils permettent de comprendre l'histoire de Musa, ils participent également à l'aspect composite du texte, au sens où ils insèrent des changements d'énonciation et ne suivent pas une chronologie exacte. En réalité dans *L'Invité*,

L'action, le conflit, la contradiction, l'échange interhumain au présent demeurent mais ponctuels, médiatisés, régulièrement filtrés par une narration au passé, qui les met à distance : qu'on ne prenne pas ce qui se fait ou se dit sur scène pour le vrai mais pour une *interprétation* du vrai.¹⁵¹

L'analyse est applicable à la pièce de Bilgesu Erenus, à ceci près que même la narration se fait par le biais d'une interprétation, dans un jeu de mise en abyme du processus de représentation qui brouille encore un peu plus les repères.

Dans la perspective de jeu sur la représentation et dans le souci de donner toute sa valeur au récit, tous les personnages de *L'Invité* sont plus ou moins des conteurs, puisqu'ils restituent oralement, pour un public, une histoire. La plupart des membres de la communauté ne se posent pourtant pas comme des conteurs et se contentent de jouer le rôle qui leur est assigné, mais Musa et le Maître deviennent des sujets épiques, en assumant leur position plus ou moins aboutie de narrateurs. La fonction du Maître est à ce titre particulièrement intéressante à étudier. D'emblée, sa position hiérarchique dans l'assemblée le désigne comme chef d'orchestre ; c'est à lui qu'appartient l'organisation de la communauté et la gestion du problème lié au retour de Musa. C'est d'ailleurs lui qui propose de rejouer l'histoire de leur ancien compagnon afin de le comprendre et c'est lui qui crée les conditions du récit. Par la suite, sans être véritablement le narrateur, il conserve son rôle essentiel de maître de cérémonie : il donne le rythme, indique souvent aux acteurs ce qu'ils doivent faire et scande véritablement la représentation, par exemple en commandant

¹⁴⁹ *Lexique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.73.

¹⁵⁰ Bilgesu Erenus, *L'Invité, op.cit.*, pp.81, 82 et 83.

¹⁵¹ *Lexique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.76.

« Repos » lorsque le besoin s'en fait sentir. A l'instar du conteur, il encadre également la représentation, qu'il justifie et motive :

Si vous me demandez pourquoi nous sommes fautifs, c'est que nous regardons Musa maintenant, en oubliant pourquoi et comment il en est arrivé là. [...] Allez, venez et écoutez la voix du plus grand. Si on allait tout au début des aventures de Musa, on verrait d'autres chemins et d'autres vallées. Et notre colère ne serait plus pareille. Dans les aventures de Musa, nous verrions nos propres aventures. Nos chemins rencontreraient ses chemins.¹⁵²

Le Maître rassemble ici son auditoire et le met en condition d'écoute, en posant dès le départ l'intérêt du récit pour l'ensemble du public. La formule « Allez, venez et écoutez » correspond à l'introduction à la narration et insiste sur le caractère oral de ce qui va suivre, tout en intégrant le public. Il est aussi intéressant de relever dans la réplique de mise en condition l'emploi des répétitions des mots "aventures" et "chemins", ainsi que la formulation très imagée, qui retient l'oreille : en cela, le Maître témoigne de sa qualité d'orateur et de son désir de capter l'attention des auditeurs, procédés qui sont traditionnellement l'apanage du conteur. Au cours de la représentation, les hommes, et Musa en particulier, s'émanent et prennent confiance en eux, le Maître est donc moins présent que dans les premières scènes, où remplit presque un rôle didactique, en indiquant les directions à prendre par des questions ou des remarques très orientées¹⁵³. Il reprend ses fonctions de superviseur à la fin du récit des aventures de Musa, dans une conclusion qui propose de tirer des enseignements de ce qui a été dit, en s'adressant un par un et nommément à chacun des camarades présents, le renvoyant à sa propre conduite et la questionnant:

Toi, compagnon Bahri, l'entrepreneur. Désireux de prendre aux Allemands, comme Musa, les sous ramenés au pays, tu leur as fait miroiter la construction de fabriques de poussins. Ils attendent toujours en regardant le cul des poules... Toi, compagnon menuisier Osman, ce n'est pas toi qui l'as décoré, ce petit palais du village dont tu te moques ?¹⁵⁴

Le Maître reprend des éléments du récit et invite les participants à les mettre en relation avec leur propre expérience ; il confère par là au récit un sens plus large que la simple restitution à titre informatif de l'expérience individuelle de Musa, il invite à la comprendre dans une dimension communautaire et signifiante pour tous. Il affirme que tout auditeur

¹⁵²Bilgesu Erenus, *L'Invité*, op.cit., p.35.

¹⁵³*Ibid.* p.37, par exemple.

¹⁵⁴*Ibid.* p.83.

peut apprendre quelque chose de ce qui a été dit, faisant là encore acte d'instance didactique aidant à la bonne compréhension des enjeux du récit. Enfin, il appelle les hommes de l'assemblée à retransmettre le récit à l'ensemble du village, afin que chacun puisse profiter de l'enseignement tiré de la représentation en insistant sur l'importance de respecter, pour raconter au mieux l'histoire de Musa, certains principes :

Rappelons les règles du jeu, au cas où il y en aurait qui les auraient oubliées. Vous répéterez ce que je dirai et ferai.¹⁵⁵

A la fois observateur et acteur, le Maître a une fonction très particulière qui rejoint en partie celle du sujet épique dont Jean-Pierre Sarrazac nous dit qu'il intervient

Au moment même où la forme dramatique cesse d'être primaire ("événement interpersonnel au présent") pour devenir secondaire, où le microcosme se scinde en deux, où *l'homme dramatique* se divise en sujet (regardant) et objet (regardé)¹⁵⁶.

La scission du personnage du Maître participe bien de sa dimension épique, même si Musa demeure en définitive celui qui transmet le récit dont il est porteur.

2. Présence de l'oralité

L'Invité accorde à travers l'écriture, une grande importance au parler, au caractère oral du texte de théâtre, qui a vocation à être dit, prononcé face à un public. S'il m'est impossible d'analyser l'éventuel jeu sur les sonorités dans le texte d'origine, en turc, plusieurs indices abondent dans le sens d'une grande attention portée à l'oralité, telle que la définit Henri Meschonnic lorsqu'il la différencie du simple parlé.

On peut appeler *oral* le mode de signifier caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens. [...] *L'oralité* est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite.¹⁵⁷

Ainsi, l'écriture contient en elle-même une forme d'oralité, perceptible notamment dans le rythme – toutes les pièces accordent une importance particulière au rythme général, comme

¹⁵⁵ *Ibid.* p.89.

¹⁵⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 2004, 141 pages, p.46.

¹⁵⁷ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, « Lettres Sup », Paris, 1998, 242 pages, pp.45 et 46.

l'indiquent par exemple les nombreuses ruptures –, et dans des formes stylistiques telles que les répétitions, les interruptions de phrases ou encore les reprises de discours. Plus précisément, en ce qui concerne *L'Invité*, la question posée à la fin par le Maître participe à créer de l'oralité dans l'écriture : reprise par les membres de l'assemblée, la question, plusieurs fois répétée, « Qui est invité, qui ne l'est pas, sur cette terre ? »¹⁵⁸ agit comme une formule-refrain, qui interpelle le spectateur et fait écho au titre ainsi qu'au début de la pièce, lorsque Musa est présenté comme un invité, la posant à la fois comme conclusion et ouverture. Etant donné les indications didascaliques, qui indiquent que les acteurs, tout en chantant leur refrain, « *pénètrent dans la salle, passant parmi les spectateurs* » puis « *se dispersent* » parmi eux, tandis que « *l'adjoit appuie ces paroles en battant le rythme sur le chaudron* »¹⁵⁹, il est même possible d'envisager une invitation faite au public à reprendre avec les acteurs la formule. L'élément le plus significatif de la volonté de Bilgesu Erenus d'inscrire son texte dans l'oralité est la présence de la musique, qui accompagne les compagnons dans cette dernière scène, mais qui intervient en plusieurs occurrences dans le texte, ponctué de chansons¹⁶⁰, elles-mêmes accompagnées le plus souvent par des instruments traditionnels. Les chansons interviennent comme des intermèdes musicaux à l'action mais elles la servent toujours ; tout comme les paroles du Maître, les chants sont des moments de réflexion qui appellent à considérer l'universalité de l'expérience de Musa, et à se l'approprier. Ils témoignent même de l'évolution de l'état d'esprit des hommes envers Musa. La première chanson, qui ouvre pratiquement le texte, est virulente envers Musa, même sans le nommer directement : « Il se vante de ses valises pleines / Il te regarde de près, en te regardant de haut / Il ne savait plus respecter / Que le mark allemand qu'il adorait »¹⁶¹. A la fin de la représentation, la chanson est reprise, toujours dans une dynamique de répétition de formules, mais dans un deuxième temps, les paroles sont modifiées. L'idée centrale reste inchangée, passant de « En Allemagne il se reconnaît / Mais la Turquie le surprenait » à « En Allemagne il est sincère / Surpris par la Turquie, il ne sait

¹⁵⁸Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, p.89.

¹⁵⁹*Ibid.* pp.89 et 90.

¹⁶⁰*Ibid.* pp. 18, 39, 86 et 89.

¹⁶¹*Ibid.* p.18.

que faire »¹⁶², mais dans la seconde version, il est intéressant de noter l'apparition du pronom "nous" :

Nous cultiverons notre jardin / Nous sommes partis invités / Donner ce qu'on pouvait / Sans savoir où on allait¹⁶³

Le passage au "nous" témoigne de la solidarisation des hommes avec l'histoire de Musa, qui est désormais la leur. Grâce à cette expérience, ils ont suivi le même chemin de Musa et ont pleinement intégré l'enseignement qui en découle.

Le recours au chant et à la musique pour comprendre et dépasser le récit de Musa est intéressant à plusieurs points de vue : il met en avant une pratique communautaire, au sens où tous participent aux chants, devenant partie prenante du développement de la réflexion. A ce titre, la présence de l'oralité, en particulier via les interludes chantés, peut se lire comme une réminiscence de la tradition théâtrale orientale et notamment turque dans la dramaturgie contemporaine de Bilgesu Erenus. Plusieurs éléments appuient cette lecture. D'abord, comme nous l'avons vu, la présence de l'oralité est une manière de prendre compte le public qui n'est pas totalement distinct de l'action, qui est interpellé. Or, La capacité de la parole à transmettre, à travers des récits particuliers, des enseignements universels où chacun est amené à se reconnaître est centrale dans l'art du *meddah*¹⁶⁴, c'est-à-dire du conteur turc traditionnel apparu à l'époque médiévale qui remplissait, en racontant, la fonction d'enseignant et d'informateur du monde extérieur, auquel le public villageois – en Anatolie particulièrement – n'avait pas forcément accès. *L'Invité* propose une situation parallèle, dans la mesure où les hommes du village n'ont que des idées toutes faites sur l'Allemagne dont ils ignorent en réalité pratiquement tout ; d'où la nécessité d'un récit pour amener à eux ce qu'ils ne pourront peut-être jamais connaître empiriquement. Les chansons, élément traditionnel, n'interviennent que dans les passages représentant la vie en Anatolie, ou en dehors de la stricte représentation, mais jamais pendant la période allemande de l'histoire de Musa : elles appartiennent à la culture turque et sont absentes d'Occident. Plus frappant encore, le Maître, pour accompagner la représentation,

¹⁶²*Ibid.* pp. 18 et 86.

¹⁶³*Ibid.* p.87.

¹⁶⁴Inscrit au patrimoine immatériel de l'Unesco depuis 2008, voir <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00037>

commence par « [accorder] son saz »¹⁶⁵ ; or le saz est un instrument turc traditionnel proche du luth, mais il est surtout le compagnon inséparable et emblématique du *meddah*. Il n'est donc pas anodin que Bilgesu Erenus mette précisément cet instrument dans les mains du Maître, qui est ainsi paré de tous les attributs du conteur et en devient véritablement la figure. Le rôle rempli par les interruptions chantées les rapproche en partie des *songs* brechtiennes, intermèdes également chantés qui participaient pleinement de la volonté d'épiciation de la dramaturgie en cela qu'ils étaient, comme le sont les chants dans *L'Invité*, « autant de lieux d'interruption de l'action et de commentaire »¹⁶⁶. Néanmoins, les *songs* ne relevaient pas d'une tradition ancestrale, qui donne ici toute sa force aux chants, ni même à revendiquer la pertinence de l'oral, centrale dans *L'Invité*. L'assimilation forte d'un des personnages principaux à une figure de conteur traditionnel témoigne de la volonté d'inscrire la pièce dans l'oralité : *L'Invité* a profondément vocation à être lu et entendu. La présence de l'oralité, conjuguée à la dimension parabolique de l'histoire de Musa, dont les personnages se rappellent les uns les autres et surtout rappellent au spectateur qu'elle est universelle et peut parler à chacun, ancre la pièce de Bilgesu Erenus dans une forme en partie épique, compris ici comme une forme contemporaine de récit, raconté partiellement par un conteur à son auditoire. L'auteure réinscrit ainsi la narration dans une tradition – un récit ne se transmet pas n'importe comment –, et dans un art de l'oralité.

Des réminiscences de formes traditionnelles, entretenant un lien fort avec l'oralité, sont également perceptibles dans d'autres textes, *Sur le Seuil* en particulier. Dès la première scène, la didascalie indique que « *des images provenant de vieilles miniatures orientales nous montrerons de temps en temps des créatures fabuleuses, comme par magie* »¹⁶⁷ ; posant d'emblée la référence orientale et soulignant surtout que la représentation de la pièce ne doit pas chercher le réalisme, mais doit au contraire être perturbée par des éléments qui sortiront le texte de son endroit pour l'inscrire dans une dimension "magique", a fortiori plus universelle, dans la mesure où la compréhension s'effectue par le sentiment et ne nécessite pas de connaissances pré requises, et plus parabolique. Avant même d'étudier cet aspect du texte, la projection de miniatures orientales relève d'un autre genre de théâtre

¹⁶⁵ *L'Invité*, *op.cit.*, p.35.

¹⁶⁶ *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op.cit.*, p.76.

¹⁶⁷ Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, p.15.

turc traditionnel officiellement reconnu au XIXe siècle mais vraisemblablement apparu dès le XVIe siècle, l'*ortaoyunu*, sorte de théâtre d'ombre, aussi connu comme le karagöz. Karagöz est une marionnette du théâtre d'ombre proche de notre Guignol, mais avec une portée plus politique ; le karagöz était un moyen de dénoncer des dysfonctionnements, politiques en particulier, par le prisme de la représentation et de l'humour¹⁶⁸. Sans reproduire le dispositif, Sedef Ecer introduit l'idée de projection et spécifie que les images seront orientales ; elle inscrit donc son texte dans la lignée héréditaire du karagöz. Le rappel de l'ascendance turque est de plus également marqué par la présence de la musique ou des sonorités particulières, qui apparaissent en de nombreuses occurrences dans les scènes : la Mangeuse de patates et l'Odalisque devenue purée sont accompagnées par des percussions, qui sont même plus précisément des « *percussions orientales* »¹⁶⁹ pour la première ; la Travailleuse parle « *dans le vague, avec un accent et un débit étrange* »¹⁷⁰, tandis que les Descendantes s'expriment « *parfois ensemble, parfois en canon, parfois en chantonnant des mots, parfois en se volant des sons, parfois en vomissant des phrases, parfois en toussotant des paroles* »¹⁷¹. Enfin, la dernière scène entre l'Envahie et la Conquérante est rythmée par la musique, qui est d'ailleurs le centre même du propos. Les deux femmes jouent et chantent, en s'accompagnant d'un « *kaval* », puis d'un « *darbuka, un oud, un kanun* », pour reproduire tout « *un orchestre oriental* », avant d'imiter le fameux « *saz* »¹⁷². Les instruments choisis, tous traditionnels et appartenant à la culture turque, soulignent l'importance de la musique dans le théâtre, tout comme l'ensemble des didascalies citées précédemment témoignent de l'importance accordée au rythme et aux sonorités. Sedef Ecer invite à écouter le texte et confère une place de choix aux sons. A ce titre, elle aussi accorde un intérêt particulier au caractère oral de la pièce, comme le révèle également la présence de plusieurs monologues au sein de *Sur le Seuil*, qui posent la question de l'adresse et œuvrent à l'aspect composite des pièces.

¹⁶⁸Metin And, *Drama at the crossroads: Turkish performing arts link past and present*, Istanbul, Isis press, 1991.

¹⁶⁹Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, p.34 et p.67.

¹⁷⁰*Ibid.* p.55.

¹⁷¹*Ibid.* p.84.

¹⁷²*Ibid.* p.88 et 89.

C. Questions de points de vue

1. Spécificités du monologue

Les monologues de l'Odalisque, de la Travailleuse ou encore du futur Transsexuel posent la question de l'énonciation et de l'adresse : à qui parlent ces personnages, pourquoi prennent-ils la parole ? Les monologues d'Adnan et de Simay portent les mêmes interrogations, et la présence de tels passages est significative, d'abord parce qu'il s'agit toujours, comme nous l'avons déjà vu, de moments proches de la narration, où les personnages prennent le temps de se raconter, devenant pratiquement des conteurs, en changeant de manière de s'exprimer ou de temps d'énonciation et en s'éloignant du cours de l'action pour y apporter un point de vue plus en retrait. Au-delà, la forme du monologue constitue une rupture dramaturgique, puisqu'aucune des pièces du corpus n'est entièrement monologique, et participe a fortiori à l'hybridation des textes. En lien avec la position des personnages, en proie à eux-mêmes, le monologue, en tant que « parole étrangement solitaire », revêt une fonction dramaturgique spécifique.

Le monologue marque un arrêt dans la chaîne dialectique de l'action dialoguée qu'il prépare, commente ou résume. Il se charge ainsi de fonctions épiques et lyriques pour communiquer des informations qui échappent soit à l'ici et maintenant de l'acte énonciatif, soit à la sphère "inter-humaine", en mettant à jour l'état intérieur du personnage.¹⁷³

En lui-même, le monologue est toujours un moment de rupture dans le déroulement de la fable, aux fonctions multiples : il permet notamment de mettre l'accent sur l'expression de soi. Dans les pièces du corpus, les apparitions monologuées des personnages sont effectivement toujours des accès privilégiés à leur "état intérieur", qui ne peut s'exprimer dans les dialogues, la communication étant problématique et le conflit essentiellement interne. Pourtant, les monologues n'offrent pratiquement jamais de point de vue unifié sur l'action en cours ; les monologues ne produisent jamais dans ces moments une réelle compréhension du monde et des choses, d'abord parce que la parole est systématiquement celle d'êtres tourmentés, donc « une parole désarticulée, fragmentaire et convulsive où se

¹⁷³ *Lexique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.125.

dévoile la psyché de ceux qui restent seuls avec leurs problèmes et leurs angoisses »¹⁷⁴. Mais au-delà, les monologues ne sont jamais univoques : nous avons accès simultanément à plusieurs de ces consciences tourmentées, chacune exprimant son point de vue. D'abord le monologue de Simay, puis celui d'Adnan, puis à nouveau celui de Simay. D'abord la perspective du Travesti, puis de la Mangeuse de patates, dont les expériences sont très différentes. La multiplication des monologues contredit immédiatement leur potentiel de vérité sur le texte ; ils ne peuvent pas donner un point de vue global sur la fable, puisqu'ils sont multiples et le plus souvent contradictoires, ou tout du moins divergents. Aucune des paroles individuelles n'a plus de poids qu'une autre, et il est impossible de distinguer un véritable "narrateur épique" qui apporterait un point de vue surplombant sur la fable ; chaque personnage remplit tour à tour ce rôle, et chaque narrateur traduit sa propre position dans l'instant, sans qu'un point de vue fixe ne soit jamais délivré. Dans le cas du Maître de *L'Invité*, même s'il n'a aucun passage monologué, le problème est le même, c'est-à-dire que, malgré son statut similaire à celui du conteur, il ne profère pas une parole savante, ne surplombe pas l'action – il découvre d'ailleurs en même temps que les autres l'histoire de Musa. Il ignore tout de l'expérience allemande et appelle seulement à l'écouter, en faisant respecter quelques règles afin que tout se passe au mieux. Il n'a pas de connaissance particulière, ni de message à transmettre, sa parole ne vaut pas plus que celle de Musa, voire que celle des autres membres de l'assemblée, il régule simplement les discours de chacun et la représentation. A nouveau, la multiplication des narrateurs, particulièrement sensible à travers les monologues, nuit à ce qui pourrait être une parole univoque et cohérente.

L'absence de narrateur épique et de point de vue surplombant par rapport auquel se repérer se retrouve dans *La Voix de son maître*, quand bien même l'ensemble de l'action est perçue à travers le point de vue de Bilâl, comme nous l'avons vu en première partie. En effet, si nous avons connaissance de tout à partir de Bilâl, la folie de celui-ci le disqualifie en tant que point de vue fiable. Le lecteur est conscient à tout moment – la folie du protagoniste devient évidente dès le début du texte – que ce qu'il observe est biaisé, déjà modifié par la maladie. Afin de comprendre le déroulement exact de la fable, c'est-à-dire les

¹⁷⁴*Ibid.* p.126.

faits tels quels et non interprétés par Bilâl, le lecteur devrait, et il le sait, faire un travail de réinterprétation, impossible à réaliser sans un autre point de vue. Plus globalement, l'unité est formellement étrangère à la pièce, où Sevim Burak travaille elle aussi à la multiplication des repères, comme nous l'avons déjà souligné, et à l'hybridation formelle du texte. L'impression de flou se retrouve dans les longues répliques de Bilâl qui apportent des informations non seulement sur son état d'esprit mais aussi sur les événements passés, des plus quotidiens aux plus importants, et sont aussi le lieu d'analyses et de commentaires que fait Bilâl par rapport à la situation et qui permettent de comprendre son cheminement. En cela, ces passages comportent un aspect narratif important et nécessaire : puisque Bilâl, s'enfermant dans un isolement de plus en plus complet, ne peut d'épancher auprès d'un interlocuteur, ce n'est qu'en se parlant à lui-même qu'il peut développer ses idées et surtout les faire entendre au lecteur comme au spectateur. Dans un même passage, Bilâl développe donc des faits importants comme des actions quotidiennes dépourvues de tout intérêt, sans faire de distinction :

J'ai raconté à Esat pacha quelles étaient mes véritables raisons de vouloir quitter le pays. Mon environnement, dégradé au point de porter atteinte à l'honneur de ma famille, le fait d'être entouré par des gens de sac et de corde qui prennent prétexte de cette histoire de mariage avec Zembul pour profiter de moi. [...] J'ai vu le film *Annie le chauffeur* à Beyoğlu au cinéma Etoile. Après, je suis allé au café Novotni, où j'ai bu trois doubles rakis, et je suis revenu au village après avoir acheté un kilo de pommes sur le pont de Galata.¹⁷⁵

L'absence totale de hiérarchisation dans ses propos invalide encore davantage la possibilité de considérer le point de vue de Bilâl comme un repère stable et pertinent. Tout au contraire, Sevim Burak travaille à éclater totalement le point de vue et à décrédibiliser le narrateur épique, en développant dans le discours de Bilâl une véritable polyphonie, pratiquement cacophonique. Selon la définition du *Lexique*,

La parole d'un personnage se fait polyphonique quand, dans son discours, perce une voix débordant une identité psychologique, ou n'inscrivant plus une situation de communication avec un autre personnage [...] ; ou quand se surajoutent à son discours d'autres sources sonores de signification qui participent à l'étoilement du sujet parlant.¹⁷⁶

Bilâl est un personnage totalement polyphonique : il combine absolument toutes les caractéristiques proposées par cette définition. Sa folie fait cohabiter dans sa parole des

¹⁷⁵Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.66.

¹⁷⁶*Lexique du drame moderne et contemporain*, op.cit., p.222.

discours contradictoires ou incohérents, qui provoquent une inadéquation de la parole avec la réalité, mais empêche aussi d'établir précisément une identité psychologique du personnage. Comme nous l'avons déjà remarqué, la communication avec l'autre est extrêmement problématique, même lorsqu'il y a dialogue. Enfin, sa parole même est souvent entrecoupée de voix qui se font entendre et qui peuvent être perçues comme autant de démultiplication du personnage et de sa parole. Le statut de la "Voix de Bilâl" par exemple, qui se fait entendre à plusieurs reprises dans la pièce, y compris dans la scène d'ouverture, est très particulier. Le dialogue qui s'instaure entre Bilâl et sa voix, qui peut être perçue comme la pensée intérieure de Bilâl rendue audible au spectateur, équivaut à un monologue, se faisant encore élément de rupture et accès à l'intériorité. A nouveau l'utilisation du monologue est singulière, dans la mesure où la parole du personnage n'est la plupart du temps pas proférée directement par lui mais simplement entendue, il s'agit simplement d'une voix, sans corporalité. Sevim Burak n'hésite pas à construire une scène entière, même courte, en faisant simplement résonner la voix de Bilâl, sans interlocuteur, en précisant en didascalie que « *la scène est vide* »¹⁷⁷. Il est même possible d'envisager que la voix de Muzaffer Seza ne soit autre que celle de Bilâl, dans une forme de schizophrénie, puisqu'il est logiquement impossible que l'aviateur mort prenne la parole. Ainsi, même au cœur de ses propres monologues, Bilâl est un personnage désuni, multiple ; il ne peut absolument pas être envisagé comme instance unificatrice ; il est l'incarnation même du contraire. Alors que le monologue est censé être le lieu de l'expression de soi, donc de l'unité du point de vue, il devient ici un dédoublement de la parole; le monologue, à l'encontre de son rôle habituel, renforce la désunion et l'incohérence des propos de Bilâl. Sevim Burak, avec cette polyphonie totale, qui atteint jusqu'aux monologues, rend subversif le narrateur épique, y compris au regard de la tradition turque, dans la mesure où il n'est plus garant ni de la tradition ni de la vérité, et participe à l'avènement du multiple comme principe régisseur du texte.

La présence de monologues, alors qu'elle est habituellement une voie privilégiée d'accès à la conscience d'un personnage et donc d'un point de vue unifié sur l'action, va au contraire dans le sens d'un éclatement du point de vue, puisqu'ils ne témoignent jamais

¹⁷⁷Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.87.

d'une vision unique, soit parce qu'ils sont multiples, soit parce qu'un même personnage est tellement confus que même son point de vue individuel est brouillé. S'il y a bien épécisation à travers les monologues, puisqu'ils sont pour la majorité d'entre eux des récits d'événements, elle n'est absolument pas synonyme d'unification et participe au contraire à la présentation de plusieurs compréhensions des choses.

2. Eclatement du point de vue

Le refus du narrateur épique, et au-delà, d'un point de vue surplombant l'action, dont le commentaire pourrait être valorisé et tenu pour référence, est d'autant plus net que la parole se fait à plusieurs reprises chorale. A nouveau, *Sur le Seuil* et *L'Invité* sont à ce titre les pièces les plus représentatives. D'une l'une comme de l'autre pièce se dégage une choralité, liée à la polyphonie des voix, qui s'expriment différemment tout en suivant une direction commune. Comme nous l'avons déjà souligné, dans la pièce de Sedef Ecer, construite à partir de fragments, la cohérence d'ensemble tient au fait que tous les personnages se trouvent dans une situation semblable, à un moment très particulier de leur vie où tout bascule. Malgré leur disparité, les saynètes convergent alors vers un même but : arriver à exprimer, avec leur parole spécifique, l'entre-deux et l'état intérieur qui en résulte, même s'il est différent chez chacun. Tous les personnages deviennent l'expression particulière d'un sentiment universel, se faisant chœur non homogène et polyphonique ; mises bout à bout, les scènes tendent à exprimer plusieurs facettes du sentiment, où tout du moins d'en donner un aperçu relativement complet. En ce sens, les personnages de *Sur le Seuil* appartiennent à un même ensemble ; leurs voix, même discordantes ne sont en réalité que des variations sur le même thème. Comme le propose Martin Mégévand dans *Nouveaux territoires du dialogue*,

a minima, on entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue; qui, requérant une pluralité (un minimum de deux voix), contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchainements, au profit d'une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes

paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie).¹⁷⁸

Effectivement, sans qu'aucun dialogue, au sens d'un jeu répliques adressées qui trouveraient un retour, n'existe, les paroles des personnages se tissent en réseau et se font écho. La similarité fondamentale des situations crée une communauté, sans pour autant qu'il y ait jamais d'échange entre les personnages, et encore moins d'affrontement entre eux ; il n'y a pas non plus d'action, tout est contenu dans la parole et l'exposé de l'expérience individuelle, face au public. L'aspect choral du texte est de plus relayé par la décontextualisation des scènes et la non individuation des caractères, qui confèrent à l'ensemble une dimension plus universelle, particularité première du chœur qui ne doit pas représenter d'individu ni de situation particulière mais faire un lien avec l'universel et le monde du spectateur. Le rôle traditionnel du chœur, en surplomb par rapport à la fable et commentateur de l'action, ne peut ici être rempli, dans la mesure même où il n'y a pas d'action et où la choralité est au niveau de la fable, elle la constitue même pleinement. Comme l'indique Martin Mégévand,

la choralité est l'inverse du chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur – ainsi du moins que l'entendaient les Grecs – porte toujours, plus ou moins explicitement dans son horizon, la trace d'un idéalisme de l'unisson.¹⁷⁹

Les voix participant à la création d'une choralité sont isolées dans leur scène et n'ont aucune conscience d'ensemble, ce qui annihile leur capacité de prise de recul et d'éventuel commentaire : chacun ne peut parler que de lui. La perception de la choralité du texte ne relève que du lecteur ou du spectateur, seul à même de rassembler les paroles éparses et de faire ressortir leur chant commun. En ce sens, la présence d'une forme de choralité travaille pleinement à l'encontre d'une unification du texte, dans la mesure où

évoquer la choralité d'un dispositif, c'est d'abord l'envisager sous l'angle de la diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire à toute totalisation stylistique, esthétique ou symbolique.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Martin Mégévand, in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud – Papiers, « Apprendre », 2005, 225 pages, chapitre « Choralité », pp.37-38.

¹⁷⁹ *Ibid.* p.38.

¹⁸⁰ *Ibid.* p.38.

L'aspect de commentaire et d'analyse par le chœur est quant à lui partiellement présent dans la forme de choralité que met en place *L'Invité* à travers la communauté des hommes du village. Hormis le Maître et Musa, les personnages de la pièce ne sont qu'esquissés, nous les connaissons peu et ils sont même relativement interchangeable, au sens où ils ne possèdent pas de caractéristiques précises mais s'inscrivent au contraire totalement dans la communauté et remplissent les mêmes fonctions. La majorité des personnages ne parle d'ailleurs jamais en son nom propre mais se contente de jouer le rôle qui lui est assigné dans la représentation. Pour le coup, l'assemblée des hommes est un corps homogène, où la parole n'est pas ou très peu individualisée. Ils partagent un point de vue unique, d'abord unanimes sur la condamnation de Musa, ensuite sur sa réhabilitation. L'aspect choral se traduit précisément dans cette unanimité, dans le fait que les répliques des hommes relèvent d'un même point de vue et pourrait presque être dites par une seule et même personne. D'ailleurs, dans la scène initiale, ils répondent aux questions du Maître "comme un seul homme", étant indiqués en didascalie comme « Les compagnons »¹⁸¹. L'assemblée est une entité indissociable. Pourtant, le "chœur" ainsi formé par l'assemblée du village n'est pas extérieur à l'action et ne porte pas de discours réflexif sur elle-même, en partie parce qu'il est difficile aux hommes d'élaborer une parole commune à un moment où la communauté est remise en question dans ses principes même, en écho au vacillement identitaire de Musa. Les compagnons ne se désolidarisent jamais de la fable et semblent n'être là que pour rendre possible la représentation, sans analyser réellement ce qui se joue. Paradoxalement, c'est le Maître qui remplit la fonction de commentaire, alors qu'il est individualisé et hors du chœur. Et encore, lui non plus n'est jamais extérieur à l'action, à laquelle il participe pleinement. Néanmoins, si les hommes n'apportent pas de commentaire sur l'action ni sur l'expérience de Musa, l'entité qu'ils constituent n'est pas négligeable, puisque c'est eux, en définitive, qui sont les juges, bien que grandement influencés par la parole du Maître, de Musa et qui doivent décider de sa réhabilitation. Sans remplir la fonction principale d'un chœur, ils constituent une présence chorale dans le texte.

Choralité, fragmentation, passages épiques, polyphonie, distorsion spatiale et temporelle sont autant d'éléments qui concourent à produire ce que Jean-Pierre Sarrazac a

¹⁸¹Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, pp.15 et 16.

défini comme la "rhapsodisation du drame"¹⁸², c'est-à-dire à une forme d'hybridation totale du texte dramatique, qui devient un assemblage de morceaux disparates cousus entre eux et exhibe son aspect composite.

Passant par le parti pris de *l'hybridation*, de *l'inédit* et de *l'entre-deux*, prônant *l'irrégularité* contre l'uniformité et l'unicité, l'écriture rhapsodique conduit non seulement à une mise en crise salutaire du drame mais crée aussi cet espace privilégié de confrontation et de mise en tension où luttent et se superposent les formes.¹⁸³

La rhapsodisation ainsi définie est à l'œuvre dans l'ensemble des textes du corpus, à des degrés et par des procédés différents, à travers le phénomène que nous avons étudié de mise en crise systématique de l'unité et de refus du "bel animal" aristotélicien. Rien n'est stable, aucun repère ne peut être suivi avec certitude et le mouvement est permanent. Les auteurs procèdent à la manière du rhapsode qui coud des chants : pour dire une réalité, ils commencent par la morceler pour la réassembler et attirer le regard sur son étrangeté. Sedef Ecer, lorsqu'elle veut dire la particularité de l'état d'entre-deux auquel nous nous trouvons tous confrontés un jour ou l'autre, ne choisit pas de développer un itinéraire individuel représentatif et d'étudier les conséquences et les implications d'un tel état dans la durée. Elle choisit au contraire de « disloquer l'entre-deux », de le diviser en saynètes et de le démultiplier à travers des situations plurielles, afin de rendre compte de l'instabilité de cet état toujours éphémère ainsi que de son caractère absolument déterminant dans la construction identitaire, dont il apparaît comme la clé de voute. L'intérêt du texte est dans la tension, dans le caractère problématique de l'entre-deux, non dans sa résolution. En cela, la fragmentation du texte et l'assemblage des scènes, morceaux éclatés d'une même réalité, est rhapsodique. De plus, la juxtaposition et l'entremêlement des scènes n'est pas innocent et produit un discours sur la situation, il s'agit d'un véritable travail formel de décomposition, qui assemble et confronte tout à la fois. La mise en parallèle des saynètes insiste dans un même temps sur leur proximité, leur similitude et sur l'infinité de variantes de l'entre-deux ; l'acte de rhapsodisation est ici révélateur de l'universalité de la situation et de son caractère individuel, au sens où chacun le vit personnellement et doit résoudre soi-même ce conflit qui, même vécu par tous, est avant tout intérieur.

¹⁸²Cf Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Circé, Paris, 1999.

¹⁸³*Lexique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.185.

La Voix de son maître est peut-être le texte du corpus où la rhapsodisation est la plus marquée, dans la mesure où la densité du texte et l'enchaînement des moments sans indication de transitions, malgré leur grande disparité, nécessite une attention permanente du lecteur, qui doit remettre de l'ordre dans ce qui lui est proposé afin d'en extraire le sens. Le texte de Sevim Burak se fait précisément tout à la fois

Kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire).¹⁸⁴

Le texte subit en effet un mouvement perpétuel, au sens où le registre peut changer du tout au tout d'une scène à l'autre, dans un retournement constant qui joue avec les attentes du lecteur. La lecture de *La Voix de son maître* produit des sentiments très variés où domine une impression d'étrangeté liée au foisonnement du texte. Si les réflexions de Bilâl sont grotesques et suscitent le rire, elles glissent en un instant dans une gravité qui glace, à l'instar d'une des scènes où Bilâl entreprend de compter les pas qui le sépare de chez ses voisins : son énumération est dans un premier temps ridicule, d'autant plus qu'il « *marche en comptant ses pas* », puis immédiatement « *commence à compter en reculant* », tout en changeant régulièrement de direction. Le jeu est amusant, jusqu'à ce qu'il sorte de scène et que se fasse entendre sa voix – dans une nouvelle rupture d'énonciation, annonçant qu'il a « relevé par écrit les noms des nouveaux arrivants » et qu'il a acheté « quatre bidons d'essence de plus »¹⁸⁵, pour son projet de mettre le feu au quartier. Ainsi, la folie de Bilâl peut être, dans une même scène, source de rire et d'inquiétude. Rien ne s'installe dans la durée, le ton passe du comique au tragique dans la même scène. Aux brusques changements de ton s'ajoutent la polyphonie et la difficulté de statuer sur la provenance des voix qui se font entendre, voire d'établir avec certitude la réalité de certains personnages, qui sont autant d'apparitions inexplicables, de "morceaux" qui viennent perturber le texte. La pièce se construit d'ailleurs à partir des interventions de voix extérieures – Muzaffer Seza, la voix de Bilâl, les rêves, la voix du père,... – par amalgame, un peu comme un conglomerat d'éléments disparates reliés par l'auteure car en rapport avec la fable, mais sans distinction

¹⁸⁴*Ibid.* p.183.

¹⁸⁵Sevim Burak, *La Voix de son maître*, *op.cit.*, p.96.

ni véritable organisation. Le foisonnement généralisé qui ressort de l'écriture de Sevim Burak témoigne du caractère totalement rhapsodique de la pièce.

La rhapsodisation du drame achève d'entériner le refus de l'unité des textes et la revendication de la complexité et de la multiplicité. Elle a aussi des conséquences intéressantes sur les personnages qui subissent le morcellement formel des dramaturgies :

Emportés par cette forme paradoxale et multiple, divisés, dissociés, eux-mêmes en proie à l'éclatement et à la recomposition problématique, les personnages se font ainsi insaisissables. Leur statut devient indécidable et comme en suspens, tandis que [...] de ce morcellement identitaire naît un "personnage à l'anthropomorphisme incertain", un sujet parlant divisé¹⁸⁶.

La rhapsodisation aboutit donc à des personnages au statut incertain, dont l'identité ne se laisse pas saisir et qui sont en définitive eux-mêmes désunis. De ce fait, la forme même de la rhapsodie, et plus généralement l'aspect composite des dramaturgies, entre fortement en adéquation avec les fables elles-mêmes, dont nous avons vu qu'elles présentent des personnages en recherche, principalement d'eux-mêmes. Le désaccord des caractères et la mise en avant de la multiplicité qui ressort dès lors que l'on se cherche soi-même sont donc traduits dans la forme même de la dramaturgie, qui réfute également l'unité pour faire une nouvelle démonstration de l'enjeu que représente la quête identitaire. Face au multiple et à la désunion, sources d'instabilité et d'insatisfaction, l'identité se dérobe et apparaît pourtant comme nécessaire pour construire quelque chose de stable.

3. Irruption de l'Étranger

Aux avatars de conteurs et de la rhapsodisation s'ajoute, dans le travail sur l'épicisation, la présence de personnages au statut de nouveau incertain, dont la fonction est proche de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « la figure de l'Étranger », c'est-à-dire

Un personnage prétexte, un personnage-enquêteur, une sorte de délégué de l'auteur dans l'univers scénique, à travers le regard duquel les spectateurs vont voir se révéler l'existence d'une famille de mineurs de Silésie¹⁸⁷

Dans l'exemple de Sarrazac (*Avant l'aube* de Hauptmann), mais plus généralement du monde et du contexte de la fable. L'Étranger est un personnage tout à fait particulier, au

¹⁸⁶ *Lexique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.184.

¹⁸⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours, op.cit.*, p.46.

sens où il n'appartient pas totalement à l'univers de la fable, ou du moins s'en extrait, s'en dissocie régulièrement. Si aucune des pièces ne présentent de figure totalement extra-dramatique, comme cela peut être le cas dans certaines dramaturgies, toutes possèdent des personnages qui sont des étrangers « *dans le drame* » :

En tant que fonction, l'Etranger tient cependant le rôle d'un *deus ex machina* inaugural. Celui qui, par sa présence et sous son regard, met le drame (a priori inerte) en mouvement. Mais qui, dans la suite de l'action, peut devenir un agent de (ou un obstacle à) ce même drame.¹⁸⁸

Intégrés intrinsèquement à la fable – ils participent à l'action –, certains personnages sont effectivement la raison, les déclencheurs de la mise en mouvement du drame, parce qu'ils révèlent, comme nous l'avons analysé en première partie, des conflits sous-jacents et antérieurs à leur arrivée. A ce titre, Adnan et Musa correspondent tout à fait à la définition de l'Etranger dans le drame. L'un comme l'autre intègrent un monde qui leur est étranger, voire hostile, dont il ne connaît pas – ou plus – les codes, avant de cristalliser autour de sa personne des rancœurs, des questionnements qui permettent à l'action de se lancer. Néanmoins, ils sont tous deux en contact avec les autres personnages, avec lesquels ils communiquent, et ils participent à la construction et au déroulement de la fable : Musa raconte son histoire et participe pleinement à la représentation qui n'aurait pas lieu d'être sans lui, tandis qu'Adnan noue des relations dans le parc et participe à la vie de la société, dont il ne se désolidarise pas.

L'Etranger, ici, correspond bien à ce que [Jean-Pierre Sarrazac a] désigné plus haut comme un "*deus ex machina* inaugural". Il est pareil à la lame de fond, qui risque de tout emporter, mais, surtout, sans laquelle le drame resterait entièrement intrapsychique, autrement dit : n'aurait pas lieu, faute de visibilité.¹⁸⁹

Effectivement, sans l'entrée en scène de Musa, les hommes de la communauté n'auraient certainement jamais cherché à le réhabiliter et à comprendre ce que peut être l'émigration en Allemagne, de même que sans l'arrivée d'Adnan, la vie dans le parc aurait probablement continué, inchangée, jusqu'à ce qu'un autre individu en marge vienne perturber le fragile équilibre. Au-delà de la fonction d'initiateur du déroulement dramatique, la figure de l'étranger telle qu'elle est définie par Jean-Pierre Sarrazac occupe une position très particulière d'observateur, voire de commentateur, en retrait par rapport à la fable. C'est

¹⁸⁸ *Ibid.* p.47.

¹⁸⁹ *Ibid.* p.48.

grâce à son intervention que l'action débute, mais c'est aussi principalement par son regard que nous avons connaissance du drame,

un regard d'abord éloigné puis qui se rapproche de son objet, un regard qui fait faire l'aller-retour à l'objet qu'il embrasse, bref, une façon souveraine de désaliéner le réel. Tel est le pouvoir, considérable, de cette figure théâtrale de l'Étranger transversale au naturalisme et au symbolisme : conjuguer une appartenance indéfectible au milieu et le détachement propice à la vision...¹⁹⁰

Profondément en déséquilibre et divisés, les personnages "étrangers" sont dans les pièces du corpus dans un entre-deux qui les empêche d'appartenir tout à fait au monde dans lequel ils évoluent ; incapables de se connaître et de se définir eux-mêmes, ils ne se reconnaissent pas vraiment dans ce qui les entoure et ne peuvent s'y associer, restant donc dans une forme de distance par rapport au monde qui les place dans la position d'"observateur participant", à la fois « observateur et "compreneur" »¹⁹¹. Lorsqu'il revient d'Allemagne, Musa n'est plus membre à part entière de la communauté ; quand il pénètre dans le cercle, il échange avec les hommes de la communauté et prend pleinement part à l'action, mais il demeure en retrait, ne pense pas comme eux et ne peut s'identifier totalement à leur fonctionnement. En cela, il offre un point de vue spécifique sur le déroulement de l'action dont il est une sorte d'acteur avisé, au sens où il fait l'aller-retour entre sa position d'acteur dans la représentation, et sa position d'homme étranger, riche d'une expérience personnelle, qui lui permet de porter un regard particulier sur l'action alors même qu'il l'effectue. « Personnage point de vue, il joue cependant dedans tout autant que dehors »¹⁹². C'est cette position de regard conscientisé et extérieur qu'il affirme lorsqu'il lui arrive d'interrompre la représentation pour commenter la situation ou rectifier certains détails. De même, c'est sa position d'étranger qui l'autorise à critiquer l'assemblée qui le moque, à dénoncer leur oubli des traditions et à juger leur attitude flegmatique et trop prompte à rejeter l'autre. Tout en étant solidaire de l'action et des autres personnages, Musa a conscience de sa non-appartenance au milieu ainsi que de l'insuffisance que constitue l'univers de l'assemblée et du village anatolien, dont il ne se fait pas l'ardent défenseur. A travers le personnage de Musa, Bilgesu Erenus insère une distance par rapport au texte : la

¹⁹⁰ *Ibid.* p.53.

¹⁹¹ *Ibid.* p.55.

¹⁹² *Ibid.* p.55.

représentation, entrecoupée en permanence par des commentaires, est clairement montrée comme telle et la position surplombante de Musa rappelle son déracinement et sa double-appartenance. Le point de vue est semblable dans *À louer*, où Adnan remplit la fonction d'Étranger non seulement en venant perturber l'ordre établi mais aussi en refusant certaines règles, tout en ne se désolidarisant pas de la société. Sans la rejeter, il pose sur elle un regard lucide et, même s'il ne le révèle vraiment que dans son monologue final, il est totalement conscient que la société du parc est profondément insatisfaisante. Son idylle avec Simay, qui va a priori contre l'ordre établi, témoigne de sa position légèrement en retrait par rapport aux autres personnages, plus prisonniers que lui de l'univers et de ses codes, puisqu'ils refusent ne serait-ce que d'envisager une histoire d'amour. Lui seul ose proposer quelque chose de différent, même si cela échoue. L'Étranger est donc un personnage qui, en étant pas ou peu identifié, et en tout cas en retrait par rapport à la fable et aux autres personnages, est extérieur au monde. L'extériorité au monde se manifeste principalement par la conscience qu'ont les "étrangers" de l'aspect problématique de ce monde, profondément insatisfaisant, et qu'ils refusent de considérer comme une fin en soi, un endroit auquel appartenir, dans lequel se fixer définitivement. Le refus de s'approprier le monde et d'y appartenir leur confère un regard tout particulier, à la fois intérieur, puisqu'ils y évoluent, et extérieur, puisqu'ils n'en sont pas dupes, ce qui crée une mise à distance du monde, découvert et critiqué dans un même mouvement. La figure de l'Étranger telle qu'elle est pensée par Jean-Pierre Sarrazac est un des indices d'une dramaturgie du « jeu de rêve »¹⁹³, qui amène à penser non seulement une hybridation formelle mais aussi la présence d'une part d'irrationnel.

Contrairement à son rôle habituel, la présence d'une dimension épique ne coïncide en aucun cas avec une unification du point de vue, dont nous venons de voir au contraire qu'il est sans cesse divisé et éclaté. Ni les monologues, ni les narrateurs épiques, ni les différents points de vue représentés ne parviennent à affirmer un sens univoque. L'absence de position surplombante, le manque de cohérence et la disparité formelle sont encore renforcés par la présence d'éléments irrationnels qui viennent à nouveau brouiller les repères et participer à l'hybridation des dramaturgies.

¹⁹³Cf Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op.cit. .

D. Irruptions de l'irrationnel

L'introduction de passages épiques dans les fables participe à l'aspect composite des dramaturgies, décidément en balance permanente, formellement en rupture avec le principe d'unité. En parallèle, la rhapsodisation du drame éloigne les pièces de tout réalisme, en introduisant une mise à distance. Le procès fait au réalisme est achevé par une forte présence de l'irrationnel, à travers notamment un onirisme sensible dans la plupart des pièces du corpus.

1. Changements de registres

Les changements pratiquement continuels de registre ou de mode d'énonciation concourent en partie à la dimension onirique des textes, dans la mesure où nous pouvons observer dans les pièces des collisions plus ou moins frappantes entre rêve et réalité, entre des discours lyriques renvoyant à des fantasmagories, relevant clairement de l'imaginaire et de l'irrationnel, et d'autres plus terre à terre. Dans une large majorité, les dialogues ou les actions concernent l'immédiat, le factuel : Bilâl est occupé à décrire le plus exactement possible les agissements quotidiens de ses voisins, les hommes de la communauté rapportent des conversations pour la plupart banales, les personnages du parc sont obnubilés par les règles de travail et les pourcentages qu'ils peuvent gagner dans *À louer*, tandis que ceux de *Sur le Seuil* se contentent le plus souvent de décrire leur situation immédiate. L'ensemble de ces remarques ou répliques s'exprime sur le ton plus ou moins quotidien d'une conversation. Pourtant, parmi les répliques, se dessinent des failles, des moments de parole qui amènent les pièces au-delà d'une pure factualité qui n'est qu'apparente. Par exemple, les chants comme les commentaires du Maître au début et à la fin de la représentation sortent l'histoire de Musa de la sphère individuelle pour indiquer que la question est plus globale, avec un changement de ton par rapport aux répliques adressées lors du jeu. La tension entre onirisme et réalisme est plus manifeste dans *À louer*, où les monologues que nous avons déjà étudié d'Adnan et de Simay sont des ruptures

brutales dans le ton général de la pièce. Alors que la violence, voire la cruauté, est omniprésente dans les discours de tous les personnages, les deux amants prennent d'un coup la parole sur un ton apaisé et même lyrique, où la cruauté laisse place à l'expression de soi. Il n'y a pas seulement colonisation du drame par l'épique, mais aussi par le lyrique, qui vient introduire une nouvelle rupture. La brièveté des répliques est remplacée par la longueur des monologues et des réflexions, où perce un ton poétique, lorsque l'un ou l'autre évoque le sentiment amoureux, la douleur ou encore « les lointains » et « la tristesse des gens qui ne peuvent pas chanter »¹⁹⁴. Déjà les didascalies, en les plaçant dans un cadre spatio-temporel tout à fait particulier, les ont extraits de la réalité du parc ; le brusque changement de ton les en éloigne encore plus, et entérine une impression de songe, d'irréalité. Le rythme et le vocabulaire ne sont plus les mêmes, les personnages ne s'expriment plus seulement dans une parole strictement utilitaire, pour dire quelque chose à l'autre de la manière la plus efficace possible ; ils parlent pour développer une idée, un sentiment, sans autre but, sans envisager une action concrète. Provisoirement détachés de la réalité du parc dans leurs monologues, Adnan et Simay ne sont plus tenus de se battre pour leur place, de s'affirmer parmi les autres : ils peuvent donc relâcher la tension qui soutend toutes les répliques durant la pièce. Même en s'adressant à Sadik agonisant, alors qu'elle l'a tué par vengeance, Simay lui parle d'un ton où ne perce plus de cruauté, voire empreint d'une certaine empathie :

Il ne reste pas longtemps ; détends-toi pour que ça finisse plus vite !... On souffre beaucoup...
C'est plus facile si tu te laisses aller... Ah Sadik, pourquoi es-tu si attaché au monde ? Douleur sur
douleur, depuis une heure... Laisse-toi aller !¹⁹⁵

Pour la première fois dans la pièce, les monologues permettent aux personnages d'éprouver des sentiments humains sans risquer d'être considérés comme faibles, ce qui leur donne l'occasion de se laisser aller à un certain lyrisme et à un langage plus poétique d'où émergent des métaphores ou des tournures de phrases plus sophistiquées. Ainsi, pour la première fois, Adnan affirme « je suis tombé amoureux », en ressassant des souvenirs plus ou moins lointains, parmi lesquels des épisodes de sa vie de prostitué où il avoue entre autres ne jamais avoir embrassé ses clients parce que c'est « comme s'ils voulaient prendre

¹⁹⁴ Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, respectivement pp.70 et 64.

¹⁹⁵ Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.72.

ton âme »¹⁹⁶. Il se prend à rêver de voyage avec Simay et de chants de son enfance : Adnan dévoile alors une facette de lui moins dure, capable de sentiment et de profondeur, qui avait jusqu'à présent été totalement occultée par la nécessité de survivre dans le parc en étant le plus fort. Les rivalités intersubjectives, en s'effaçant, laissent place à l'exploration intra-subjective qui permet un approfondissement du personnage. Les monologues opèrent une mise en tension à deux niveaux. D'abord chez les personnages, dédoublés en deux parties distinctes et opposées, appuyant leur instabilité et leur caractère multiple. Dans l'écriture ensuite, entre d'une part une parole utilitaire et violente et d'autre part des passages plus poétiques, qui semblent appartenir à une autre dimension, autonome par rapport à la réalité du parc, donc irrationnelle et empreinte d'onirisme.

2. Éléments traditionnels

L'irrationnel s'invite plus concrètement à travers les éléments traditionnels turcs dont nous avons déjà relevé la présence dans *Sur le Seuil* et dans *L'Invité*. La culture orientale traditionnelle n'ayant pas développé comme en Occident un culte de la rationalité et de la scientificité, elle a en effet conservé une plus grande part de croyances et d'éléments culturels relevant de l'imaginaire, à l'instar des djinns, génies maléfiques ou bienveillants qui accompagnent les individus au quotidien, et qui sont encore très présents dans la littérature orientale et turque en particulier¹⁹⁷. Le recours à l'imaginaire pour comprendre et observer le monde est beaucoup plus répandu qu'en Occident. L'imaginaire fabuleux traditionnel est très explicitement convoqué par Sedef Ecer dans *Sur le Seuil*, qui place la première scène de la pièce dans l'*araf*, « comme on dit dans les légendes orientales : passage obligatoire entre la vie et la mort, bien qu'il ne fasse référence à aucun sens religieux connu »¹⁹⁸, apparaissant comme le lieu symbolisant parfaitement la notion d'entre-deux qui va être développée par la suite. L'*araf* est bientôt suivi par le *saz*, par la mention de la montagne Kaf, puis par l'évocation des djinns et enfin de tout un bestiaire fabuleux,

¹⁹⁶ *Ibid.* p.63.

¹⁹⁷ Cf par exemple les romans de Elif Şafak.

¹⁹⁸ Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, p.9.

Des oiseaux magnifiques : le phénix, l'anca, l'aigle bicéphale, le simurgh. Le kaknous qui a des trous à son bec, comme une flûte. Il joue de la musique pendant le vol. [...] Il y a le houmaï, qui ne descend jamais sur terre. De temps en temps il s'en approche et là, hop, il faut attraper son ombre. Si l'ombre vient sur vous, vous devenez sultane. Il y a l'oiseau Anka, qui vit cinq cent ans. Vous montez dessus et puis vous faites des voyages. Des voyages dans de beaux mondes. De très beaux mondes. Des voyages sous-marins même.¹⁹⁹

Alors que Sedef Ecer écrit en français, le surgissement d'un tel imaginaire, a priori étranger à un lecteur occidental, revendique les origines turques du texte et le place sous le signe de l'irrationnel, voire du magique. La pièce ne sera pas réaliste, elle ne peut se comprendre qu'à travers le prisme du merveilleux et du symbolique. La plupart des situations proposées dans *Sur le Seuil* sont d'ailleurs, sinon invraisemblables, du moins totalement improbables, à l'instar des deux combattantes ennemies qui se retrouvent enfermées sous terre dans une tranchée suite à une explosion exactement à la frontière, ou encore de la femme qui a transformé l'amante de son mari en purée et la lui a servi au dîner. La star déchue donne quant à elle une interview en direct de l'au-delà, un spectaculaire entretien « *post mortem* »²⁰⁰ après qu'elle est morte de jeunesse. Les personnages de Haïku et Caillou sont des femmes, mais leur nom ainsi que leur propos les rapprochent plutôt de la figure, à savoir d'êtres purement de surface, sans véritable intériorité. Comme le propose Julie Sermont et Jean-Pierre Ryngaert,

On ne peut plus rien dire de l'intimité ou de l'intériorité supposée de ces créatures : elles sont là, elles existent, visiblement, mais on ne peut pas faire grand-chose d'autre que le constater – sinon s'en étonner. [...] Ce ne sont que des apparitions, dont le sens se négocie par et dans la parole, et qui, au nom du jeu de la représentation, refusent souvent toute idée de permanence, de profondeur ou de densité ontologique. Présences parlantes polyphoniques, les figures n'ont d'autres vérités que l'ici et maintenant théâtral de leur énonciation.²⁰¹

Nous ne saurons en effet jamais rien d'elles, de leur intériorité et elles s'expriment dans une langue métaphorique, comme le laisse supposer la phrase de Roland Barthes placée en exergue de la scène : « Le haïku est une balafre tracée dans le temps. », de même que leur conversation autour des îlots de pierre dans l'eau, placés de telle manière qu'il est impossible de les voir tous en même temps car « il y a toujours un caché derrière un

¹⁹⁹ *Ibid.* p.23.

²⁰⁰ *Ibid.* p.52.

²⁰¹ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermont, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, « Sur le Théâtre », 2006, 171 pages, p.117 et 118.

autre »²⁰². Les figures de Haïku et de Caillou n'ont d'autre intérêt que leur parole, dans laquelle est contenue toute leur raison d'être. L'auteure concentre souvent l'attention sur le discours : elle s'appuie sur les conventions du registre merveilleux et appelle le spectateur à exercer sa capacité de transposition pour croire dans un premier temps aux scènes et ensuite pour en extraire le sens. Certains passages du texte sont même éminemment symboliques, à l'instar de la « maladie de l'armoire »²⁰³, cause de la mort de Melek, qui fait explicitement référence à la sédentarité, douloureuse et même impossible pour certaines personnalités. La référence à une situation particulière passe par l'image, par l'onirisme, au sens où l'écriture est imprégnée de fabuleux.

La présence de croyances et d'éléments relevant du domaine de l'irrationnel est moins magique mais néanmoins présente ponctuellement dans *L'Invité*, où les relations entre les membres de la communauté sont en permanence régies par les pratiques, les codes qui appartiennent à une tradition rituelle ancestrale. Tout comme les chants, accompagnés d'instruments traditionnels, témoignent d'une pratique culturelle particulière, certains gestes accomplis durant la pièce appartiennent à la sphère rituelle d'une société spécifique, à savoir ici celle d'un village rural d'Anatolie, dont le sens nous échapperait sans les précisions du traducteur. Peu après l'arrivée de Musa dans la salle de l'assemblée, alors qu'il a enlevé ses chaussures à l'entrée, l'adjoint sur un signe du Maître, allume une bougie qu'il fixe dans la chaussure de Musa. La réaction ne se fait pas attendre, « *comme hypnotisé, Musa ne peut quitter la bougie du regard* », avant que « *la panique le gagne* » et enfin qu'il « *se [mette] à pleurer* »²⁰⁴. Le comportement de Musa nous est, en tant que lecteur occidental et non initié aux pratiques culturelles d'Anatolie, totalement incompréhensible sans la note du traducteur, qui explique :

La bougie que l'on place dans la chaussure de l'invité veut dire « Va-t-en, on ne veut pas de toi ». Même si elle est exprimée indirectement, l'injonction est beaucoup plus humiliante et impérative pour la personne à qui elle est adressée.²⁰⁵

²⁰²Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, op.cit., p.43.

²⁰³*Ibid.* p.16.

²⁰⁴Bilgesu Erenus, *L'Invité*, op.cit., p.31.

²⁰⁵*Ibid.* p.31, note de Jacques Salzer.

Plus tard dans la pièce, la représentation retrace l'admission de Musa dans la communauté, à la suite d'une véritable initiation et toujours selon des codes sociétaux très particuliers. Ces indices prouvent l'appartenance forte des personnages, et a fortiori de la pièce, à une structure sociale spécifique, dont les codes reposent sur la compréhension de signaux qui ne sont ni universels ni logiques ou strictement rationnel ; il s'agit de codes et de pratiques rituelles entièrement dépendants d'une symbolique traditionnelle. L'importance accordée par les personnages et par l'auteur à la tradition contribue à ancrer *L'Invité* dans un univers qui n'est pas totalement rationnel : il est nécessaire d'être initié pour en saisir tout le sens, qui ne se donne pas à comprendre logiquement mais dépend en partie de croyances. La dimension rituelle amène le texte dans un registre symbolique, où, comme dans *Sur le Seuil*, le plus important n'est pas dans le factuel mais dans ce qui se donne à comprendre ; l'accent est mis sur ce qui se joue dans les moments irrationnels, sur ce qu'ils peuvent signifier. Comme les chants, les pratiques traditionnelles sont perçues comme des voies privilégiées de compréhension et d'appréhension du monde.

3. Présence du merveilleux

L'irrationnel est le plus souvent en lien avec une forme de magique, presque de merveilleux, qui sous-tend une vision du monde moins scientifique qu'en Occident, mais permet de le comprendre par une appréhension plus sensorielle, plus immédiatement empirique. Lévi-Strauss rend toute sa pertinence à une compréhension du monde relevant d'une pensée magique lorsqu'il met en avant « l'efficacité symbolique »²⁰⁶, fondée sur la création d'un nouveau système de relation au monde auquel adhère pleinement l'individu :

C'est une relation de symbole à chose symbolisée, ou, pour employer le vocabulaire des linguistes, de signifiant à signifié. Le chaman fournit à sa malade un *langage*, dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables.²⁰⁷

Dans la même perspective, l'irrationnel fait parfois irruption dans les textes parce qu'il permet de comprendre et de dire une réalité qui est autrement incompréhensible ou indicible. Certains éléments du registre magique ou merveilleux, parfois porteurs dans les

²⁰⁶Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Pocket, « Agora », Paris, 1998, 480 pages, pp.213 à 234.

²⁰⁷*Ibid.* p.226.

pièces, sont même éminemment symboliques et essentiels pour comprendre le sens des textes, comme nous le développerons plus tard. La part de l'imaginaire comme vecteur de sens, déjà observée dans *Sur le Seuil* en particulier, se retrouve dans *La Voix de son maître*, où l'un des fils rouges de la pièce est l'aiguille qui pénètre dans le corps de Bilâl à la fin de la première partie, juste après la mort de son père. Alors qu'il vient de régler les derniers détails liés au décès et à l'inhumation, Bilâl est d'abord piqué au pied par une aiguille à coudre dont il ne s'explique pas la provenance et qu'il ne parvient pas à extraire parce qu'elle s'est très rapidement « complètement enfoncée à l'intérieur... Elle a disparu »²⁰⁸. Plus la pièce avance, plus l'aiguille remonte dans le corps de Bilâl, en direction du corps, dans une tension tragique que nous avons déjà soulignée. La présence de l'aiguille et sa progression sont à nouveau des éléments relevant d'un registre irrationnel voire ici fantastique, dans la mesure où cette présence est menaçante pour le protagoniste, qui vit désormais avec une forme d'épée de Damoclès en lui. De toute évidence, la remontée de l'aiguille vers le cœur, qui débute à la mort du père, est un élément extrêmement symbolique, que nous étudierons plus précisément par la suite.

La part d'irrationnel est fortement rattachée à l'onirisme dans *La Voix de son maître*, où Sevim Burak brouille les frontières entre rêve et réalité. Non seulement la réalité de certains personnages dans la fiction, tel Muzaffer Seza, peut être remise en cause, mais il est aussi beaucoup question des rêves, principalement mais pas uniquement ceux de Bilâl, directement présentés comme tels et reproduits dans le texte et sur scène. Sans changement de ton, avec seulement une indication didascalique, « *le rêve prend corps dans la pièce* »²⁰⁹ et les acteurs jouent le rêve de la même manière qu'ils jouent le reste de la pièce, outre des accoutrements particuliers, comme Zembul qui apparaît « *animalisée, dans une robe de soirée* » dont elle s'empresse d'arracher les plumes. Leurs comportements sont aussi transformés : « *tout sera fait pour les sortir de leur dimension humaine* »²¹⁰, ce qui se traduit par exemple par des attitudes proches de l'animal chez Ziya Bey et Zembul dans le premier rêve, puisque leurs voix s'apparentent respectivement à celles « *du bouledogue ou de l'oie sauvage* » et à celle « *pleurnicharde, tremblante et perçante [d'] un chat qui*

²⁰⁸Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.78.

²⁰⁹*Ibid.* p.17.

²¹⁰*Ibid.* p.17.

miaule »²¹¹. Hormis les variations physiques dans leurs comportements, les personnages évoluant dans le rêve ont des conversations qu'ils pourraient réellement avoir, sensées et en adéquation avec leur caractère tel qu'il apparaîtra plus tard. Loin d'être une apparition anecdotique, les rêves occupent une place importante au début de la pièce : le rêve du père de Bilâl est représenté dès la troisième page, et en détail, puisqu'il occupe une longue scène²¹². Placé dès le début du texte, le rêve du père est prémonitoire et programmatique de la suite ; de nombreux éléments qui seront essentiels pour la fable s'y trouvent déjà : la naissance problématique du fils de Bilâl, alors que le futur père ignore à cet instant tout de la grossesse de Zembul ; le rapprochement entre Ziya Bey et Zembul ; la question de la désertion de Bilâl et de son changement d'identité,... Tout cela advient dans le rêve prémonitoire alors que rien ne peut le laisser encore supposer dans le présent de la fable. Programmatique, le rêve du père de Bilâl est aussi le seul à être bien délimité et facilement identifiable. Rappelons que « *le rêve prend corps dans la pièce* », avec des précisions concernant la tenue particulière des personnages, et il prend fin alors que la scène s'éteint, la voix de Bilâl « *reprenant dans la pièce vide* »²¹³, clôture la représentation du rêve en développant ce qu'il a fait après la révélation de celui-ci. La délimitation précise des passages oniriques n'est pas systématique et elle est même absente la plupart du temps, créant des moments de flottement où il est difficile de déterminer s'il s'agit encore d'un rêve ou si la fable est revenue au présent de l'action. La deuxième véritable occurrence du rêve intervient peu après, alors que Bilâl s'est assoupi, la didascalie ne laissant pas de place au doute : « *la scène s'assombrit. Il rêve* ». Immédiatement après, « *Melek hanım entre comme une voleuse dans la pièce* »²¹⁴. Alors que le lecteur, imprégné du souvenir récent de la première représentation d'un rêve, s'attend à ce que la scène reproduise celui de Bilâl, et considère dans un premier temps l'entrée de ce nouveau personnage comme rêvée par Bilâl, la suite le détrompe, puisque Bilâl parle dans son sommeil à la nouvelle venue, qui lui répond, « *surprise* », « *affolée* »²¹⁵, réactions qui semblent indiquer que son intrusion dans la pièce

²¹¹*Ibid.* p.17.

²¹²*Ibid.*, pp. 17 à 23.

²¹³*Ibid.* p.23.

²¹⁴*Ibid.* p.29.

²¹⁵*Ibid.* p.30.

est réelle et qu'elle comptait sur le sommeil de Bilâl pour agir en toute discrétion. L'ambiguïté se poursuit dans la scène, puisque Bilâl, perturbé par Melek, se réveille sans être sûr de la réalité de ce qui vient de se passer, puis « *se recouche* ». A ce moment entrent Zembul, suivie de près par Ziya bey portant un linge qui « *ressemble à un bébé* », dont le lecteur est à présent pratiquement convaincu de la réalité. Pourtant, sans que la didascalie ne précise rien du caractère onirique ou non de la scène, les deux personnages sont rejoints par un troisième, un énigmatique « *homme âgé* » et lui remettent l'enfant auquel il « *enfile une pèlerine blanche* »²¹⁶. Sachant que l'enfant de Zembul n'est pas encore né, il est difficile de comprendre la scène, dont l'étrangeté peut laisser penser que cette fois, Bilâl rêve vraiment. La question se pose de la même manière lorsque les policiers viennent voir Bilâl, dont l'auteure nous dit qu'il « *somnole sur son fauteuil comme sur un trône et rêve* »²¹⁷ : viennent-ils perturber le sommeil du protagoniste ou sont-ils des purs produits de l'imagination de celui-ci ? Par la suite, il ne sera plus indiqué que l'un ou l'autre des personnages "rêve", même si plusieurs passages entretiennent l'ambiguïté quant au niveau de réalité auquel ils appartiennent. Ainsi, au début de la seconde partie, alors que Bilâl observe à nouveau ses voisins aux jumelles, apparaît à la fenêtre « *un homme aux cheveux et aux sourcils blancs. [...] il semble vouloir parler mais n'arrive pas à ouvrir la bouche* »²¹⁸. L'homme, qui rappelle d'ailleurs de loin le vieil homme portant l'enfant dans la scène évoquée précédemment, est maquillé comme le personnage de Muzaffer Seza et éprouve des difficultés à communiquer avec Bilâl, qui fait toute la conversation, posant des questions auxquelles il répond lui-même. L'homme semble détaché de tout, « *souriant toujours, comme s'il se moquait* »²¹⁹ et procure une impression d'étrangeté : il est tout blanc, ses paroles sont énigmatiques et ne décline son identité, par ailleurs inconnue du lecteur, que lorsque Bilâl lui parle en français. Il avoue enfin que la couleur de sa peau est due au fait qu'il a brûlé avec de l'essence, ce qui est aussi le trait reconnaissable de Muzaffer Seza, avant de disparaître comme il est venu. L'apparition de ce personnage, sorte d'avatar de Muzaffer Seza, ne peut s'expliquer rationnellement dans le déroulement de l'action ; elle relève

²¹⁶*Ibid.* p.30.

²¹⁷*Ibid.* p.48.

²¹⁸*Ibid.* p.83.

²¹⁹*Ibid.* p.84.

clairement d'une hallucination de Bilâl et agit alors comme un rêve éveillé, inséré directement dans le fil de la fable. En plusieurs autres occurrences des passages oniriques semblables sont introduits dans le texte, sans qu'il soit possible d'affirmer avec certitude le niveau de réalité dont ils relèvent. Les frontières entre rêve et réalité sont brouillées, une grande porosité s'installe entre les tonalités.

4. « Jeux de rêves »

La porosité entre rêve et réalité au sein de la fable de *La Voix de son maître* amène à considérer plus précisément le phénomène de brouillage des niveaux de réalité et en particulier la part de l'onirisme dans les pièces, dont les écritures mettent en place ce que Jean-Pierre Sarrazac qualifie de « jeux de rêves »²²⁰. En réfutant l'idée que le jeu de rêve serait une tonalité, sinon un genre, Jean-Pierre Sarrazac souligne la récurrence dans les dramaturgies contemporaines, de formes hybrides qui entremêlent « le merveilleux, l'onirique, le symbolisme avec une dramaturgie résolument quotidienniste »²²¹, créant ainsi à la fois une prise de distance par rapport au réalisme pur et une collision entre deux niveaux d'écriture, perceptible dans les pièces du corpus. Si la logique d'ensemble est toujours perceptible, elle est régulièrement perturbée par des éléments irrationnels ou incohérents qui la déstabilisent.

L'auteur, lit-on dans le texte déjà cité sur *Le Songe*²²², a cherché à imiter la forme incohérente, en apparence logique, du rêve. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. Sur un fond de réalité insignifiant, l'imagination brode de nouveaux motifs : un mélange de souvenirs, d'événements vécus, de libres inventions, d'absurdités et d'improvisations. Les personnages se doublent, se dédoublent, s'évaporent et se condensent. Mais une conscience les domine tous, c'est celle du rêveur.²²³

Outre la présence de la figure de l'Étranger qui participe à l'épicisation du drame, une autre particularité du jeu de rêve représentée dans le corpus est en effet la vision subjective du rêveur, par laquelle le lecteur perçoit majoritairement le texte. Si cela n'est pas le cas dans *À louer*, la structure de *Sur le Seuil* est telle que le seul accès que nous ayons à la situation des

²²⁰ Cf Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op.cit..

²²¹ *Lexique du drame moderne et contemporain*, op.cit., p.105.

²²² August Strinberg, *Le Songe*.

²²³ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op.cit., p.58, citation de August Strinberg.

personnages est effectivement la parole des personnages concernés eux-mêmes, qui expriment des sentiments ou des opinions subjectives. Comme nous l'avons déjà vu, la prédominance du point de vue subjectif d'un personnage est encore plus remarquable dans *L'Invité* et dans *La Voix de son maître*, prédominance qui « donne accès – avec un contrepoint plus ou moins développé sur le milieu, la réalité – à la *vision* du protagoniste, voire à celle de l'auteur »²²⁴. Dans *L'Invité*, l'enjeu est de retracer le voyage de Musa et de rendre compte de son expérience, individuelle et subjective. Dans cette perspective, tous les hommes de l'assemblée se mettent au service du récit, en prêtant leur voix à Musa et à ses proches, ce qui rapproche la pièce d'un monodrame polyphonique, au sens où chacun se fait porte-parole de l'histoire de Musa et abandonne sa propre parole pour celle de l'émigré, en occultant même son point de vue individuel lors de la représentation ; les hommes de la communauté se déréalisent le temps de raconter l'émigration, pour devenir les voix de Musa, dont on explore l'histoire et les sentiments, selon les critères du monodrame. Plutôt que confier la narration à celui qui a vécu les aventures, Bilgesu Erenus choisit de la mettre en écho, de la faire prendre en charge à différents personnages, en brisant ainsi ce qui pourrait être une unité logique. La corrélation entre la pièce et la citation de Strindberg, reprise par Jean-Pierre Sarrazac est encore plus grande dans *La Voix de son maître*, entièrement construite sur le brouillage des repères. A l'instar du rêve, la logique n'est qu'apparente et semble fragile ; elle dépend de Bilâl, qui lie entre elles des actions qui pourraient aussi bien être indépendantes : les agissements de ses voisins sont perçus comme un vaste complot visant sa personne, là où nous ne verrions peut-être que des gestes quotidiens. Les enchainements entre les scènes échappent eux aussi à une stricte logique, dans la mesure où ils sont parfois seulement esquissés, comme floutés : le lecteur n'a pas forcément conscience d'être passé à autre chose, d'un rêve à la réalité par exemple. Tous les éléments de la pièce sont plus ou moins liés sans nécessité d'appartenir à un même registre, le texte entretenant une grande porosité entre des éléments qui devraient être distincts, à l'instar de Muzaffer Seza, qui est mis sur le même plan de réalité que Zembul, par exemple. Mais surtout, c'est la conscience de Bilâl qui domine l'ensemble de la pièce ; comme nous l'avons déjà souligné, c'est à travers lui que nous prenons connaissance du monde qui l'entoure, les points de vue des autres personnages n'étant jamais présentés. Il

²²⁴ *Lexique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.106.

s'agit véritablement de la vision subjective du rêveur, qui orchestre l'ensemble du texte et met en relation des éléments qui sont signifiants pour lui, et qui le deviennent pour le lecteur ou le spectateur, forcés de s'identifier au point de vue de Bilâl, à défaut d'autre possibilité, et d'y adhérer, malgré les incohérences. La pièce ainsi construite est complexe, dense, d'autant plus que beaucoup d'éléments sont symboliques, transposés comme dans un rêve, et demandent à être compris, plusieurs niveaux d'interprétation étant possibles. Les apparitions de Muzaffer Seza, la focalisation sur les noms propres, l'attachement au passé, la mort de son père et l'apparition de l'aiguille, la naissance de son enfant,... sont des événements de la vie de Bilâl auxquels nous avons accès dans un même mouvement, malgré leur diversité. Néanmoins,

le détour par l'hétérogène, le disparate, l'associatif crée une dynamique de concentration dramatique. En d'autres termes, de la même manière que, selon Freud, tous les rêves d'une même nuit forment un seul rêve, la pièce-jeu de rêve se présente comme une libre composition, un agrégat, une mosaïque, une *revue* de petites formes.²²⁵

Chacun des éléments apportent une indication sur le protagoniste et sert la fable, la forme amenant à comprendre le texte comme un ensemble organique signifiant, quand bien même son sens n'est pas univoque et son interprétation nécessite une véritable implication du spectateur. La subjectivation du drame renforce les incertitudes qui entourent la pièce, dans la mesure où il n'est pas possible de prendre du recul et où nous sommes liés et totalement dépendants de la vision du protagoniste. Les points de vue qui structurent les pièces ne font pas autorité et contribuent au contraire à introduire de l'étrangeté dans le drame, par le biais de leur subjectivité. De la même manière, Sedef Ecer, en structurant *Sur le Seuil* en juxtaposition de fragments, livre des visions subjectives auxquelles nous devons adhérer dans pour autant être capable de porter un regard avisé et pleinement informé sur le contexte. Toujours selon la logique de brouillage, l'auteure n'éprouve pas le besoin de lier les scènes autrement que par la situation de base, et invite le spectateur ou le lecteur à faire le lien, à chercher, au-delà de la disparité apparente, le sens du texte, le pourquoi de cette mosaïque.

Que se soit par le morcellement formel des textes, l'introduction de l'épique ou de brusques changements de registres, voire la création de "jeux de rêve", toutes les

²²⁵Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op.cit., p.65.

dramaturgies étudiées œuvrent à l'hybridation des pièces, dans un refus de l'unité structurelle et dans une volonté de perturber la logique d'ensemble, qui n'est jamais lisse et totalement homogène. Rien n'est unique, rien n'est stable, tout est au contraire mouvant et les apparences sont dénoncées comme trompeuses. En écho aux personnages et aux fables, où la quête d'identité est centrale, les dramaturgies cherchent à dire la complexité du monde et, sinon l'impossibilité, du moins la difficulté de se définir et d'être un, stable et fixé dans une identité. Les fables comme les esthétiques choisies posent la question de l'identité et de la possibilité de surmonter l'aspect composite du monde. Formelle comme thématique, la pluralité omniprésente demande à être analysée en termes herméneutiques et heuristiques, notamment à travers la dimension symbolique et métaphorique déjà soulignée à plusieurs reprises, comme nous y invite Jean-Pierre Sarrazac, en insistant sur le caractère composite du sujet dramatique, qui pourrait s'appliquer ici aux dramaturgies plus généralement.

Sujet complexe, sujet multiple, sujet instable, sujet hybride, sujet *rhapsodique* du théâtre actuel, dans un jeu incessant de débordement du dramatique par l'épique, et de l'épique par le dramatique ou par le lyrique. Parfaite métaphore non seulement du spectateur, mais peut-être aussi, tout simplement, de l'homme d'aujourd'hui.²²⁶

²²⁶*Ibid.* p.55.

III/ Ecritures hybrides

A. Re-symbolisation de la réalité

Formellement composites et métissées, les dramaturgies turques contemporaines disent quelque chose du monde dans lequel elles s'écrivent et essaient, en s'appuyant sur leur double appartenance et sur leur multiplicité constitutive, de questionner "l'homme d'aujourd'hui". La systématisation du morcellement, qui fait écho à l'errance identitaire des personnages incapables de se définir dans la durée, témoigne du refus et même de l'impossibilité de l'unité et appelle à chercher un autre moyen de se trouver, dans la pluralité. Dans cette perspective, les auteurs des pièces du corpus travaillent leurs textes comme des matériaux profondément signifiants, auxquels ils confèrent une dimension symbolique essentielle, qui demande à être interprétée par le lecteur. A ceci s'ajoute la volonté de produire des écritures funambules, au sens où elles sont en recherche permanente d'un équilibre, revendiquant leur héritage pluriel et s'appuyant profondément dessus dans le processus de création, en lien avec ce que Sylvie Chalaye analyse comme "métissage" dramaturgique²²⁷. Il s'agira pour nous de voir les conséquences d'un tel choix. L'hybridation et la symbolisation démontrent que les auteurs veulent dire quelque chose de leur réalité et introduisent une véritable problématique politique dans les pièces du corpus, qui se révèlent être des dramaturgies de l'ouverture.

1. Décontextualisation

Au-delà de la question esthétique et de la simple référence à une tradition orientale, la présence d'un univers merveilleux, voire d'un onirisme dans certaines pièces relève d'une volonté d'inscription dans un monde signifiant plus qu'il n'y paraît au premier abord, où il est nécessaire d'interpréter les signes qui sont mis à disposition du lecteur ou du spectateur. L'éloignement de tout réalisme est manifeste : même lorsque l'aspect merveilleux n'est que

²²⁷Sylvie Chalaye, *Afrique Noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Théâtrales, « Passages francophones », Paris, 2004.

peu développé, voire seulement esquissé, il est compensé par un effort de décontextualisation qui invalide le rapprochement avec une situation spécifique existante. Exception faite des monologues finaux, Özen Yula fait jouer aux personnages de *À louer* des situations vraisemblables, dans la forme comme dans le fond. Pourtant, les quelques indications initiales préviennent toute assimilation à une situation tirée de la réalité en précisant qu'il s'agit d'un parc quelconque « *dans l'un des quartiers cosmopolites de la ville* »²²⁸, situé en périphérie de celle-ci. Bien que l'article soit défini, la ville ne l'est pas et il peut s'agir de n'importe quelle ville, n'importe où dans le monde. Le quartier est quant à lui cosmopolite, ce qui signifie qu'il ne possède pas de caractéristiques particulières, ou plutôt qu'il les a potentiellement toutes. Tout est fait pour que l'action puisse se dérouler partout et ne pas donner l'impression de témoigner d'une réalité particulière, de refléter la situation d'un quartier spécifique d'Istanbul ou d'ailleurs. Le désir de ne pas ancrer le texte dans le concret, dans une réalité trop définie, apparaît même avant, dans la présentation des personnages : chaque nom est suivi d'une très brève description à la fois subjective et dessinant des contours flous aux personnages. Ainsi, Adnan est « d'un passé différent », Sadik est « relativement costaud », Oruç « en a beaucoup vu », tandis que Simay « dit qu'elle a 14 ans »²²⁹ sans que cela soit confirmé ou infirmé par la didascalie comme c'est le cas pour les autres. Les descriptions ne permettent pas de se faire une idée précise des personnages dont elles dessinent des images très approximatives et relatives. Dans le cas de Simay, elle confirme même l'impossibilité de savoir l'âge de la jeune fille, d'autant plus que celle-ci est « toujours menteuse ». Plus que de véritables caractérisations, ces indications sont en fait un appel au spectateur à ne pas vouloir cerner trop précisément les personnages : il n'est pas nécessaire de trop les définir, leur intérêt est ailleurs. De la même manière, Sedef Ecer refuse de situer dans le temps et dans l'espace les saynètes, même si lors de l'écriture elle a une idée très précise du contexte dans lequel se situe chacune d'entre elles²³⁰. L'auteure envisage par exemple la femme enceinte comme une femme bosniaque violée par un soldat serbe durant la guerre, le bébé à naître personnifiant le crime de guerre. Pourtant, la précision n'est pas essentielle à la compréhension, l'intérêt est dans la situation et, si

²²⁸Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.7.

²²⁹*Ibid.* p.6.

²³⁰Cf entretien avec Sedef Ecer, Annexe B, p.169.

imaginer le contexte aide l'auteure à écrire, il n'est pas nécessaire de le décrire dans la pièce ; c'est à chacun de resituer ou non les scènes dans une réalité concrète. La décontextualisation est un nouveau refus du réalisme, les pièces ne cherchent pas à refléter une réalité précise mais à décrire des situations, des moments dont la signification, plus globale, est à déchiffrer.

2. Détour symbolique

La décontextualisation appelle le lecteur à créer un univers autour de l'action ou des personnages, mais il est également mis à contribution dans l'interprétation de certains éléments, paraboliques, comme dans *L'Invité*, voire éminemment symboliques, à l'instar de l'aiguille de Bilâl ou de la maladie de l'armoire, cause du décès de Melek dans *Sur le Seuil*. La trajectoire de Musa dans la pièce de Bilgesu Erenus est suffisamment spécifique pour constituer une expérience individuelle, mais la parcimonie des détails en fait une histoire facilement transposable. Musa est originaire d'un village d'Anatolie et émigre en Allemagne, sans qu'aucun nom de ville ne soit précisé ; une fois arrivé dans le pays d'accueil, il travaille en tant qu'ouvrier dans une usine, sans que l'auteure apporte plus de précisions. L'Allemagne étant le premier pays d'accueil de l'émigration turque, l'histoire de Musa est loin d'être une exception, comme il le souligne d'ailleurs dans le texte, en décrivant son arrivée parmi tant d'autres hommes « venus de Kars ou de Van, d'Izmir ou de Kastamonu », avant que l'officier allemand lui indique qu'il est « le millionième travailleur immigré qui met le pied sur la terre allemande »²³¹. Musa est donc un parmi tant d'autres et son expérience est celle de nombreux autres Turcs. En ce sens, le personnage et son histoire sont métonymiques, ils représentent une réalité beaucoup plus générale, un exemple ; Musa est un être parabolique, il est l'illustration individuée d'un phénomène d'une ampleur nationale. Bilgesu Erenus passe par le particulier pour dire le général, dans un geste parabolique qui demande au lecteur d'étendre le récit pour le comprendre à l'échelle de la Turquie, voire au-delà.

²³¹Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, p.60 et 62.

Egalement attachée aux trajectoires individuelles dans *Sur le Seuil*, Sedef Ecer explique la mort de Melek par l'image de l'armoire, dans laquelle la protagoniste, nouvellement sédentarisée, range toutes ses valises après des années de nomadisme, signifiant par là le caractère mortifère lié à l'immobilité et au fait de renoncer au mouvement. La métaphore est d'ailleurs explicite, Melek déclarant elle-même avoir rencontré en même temps l'armoire et « l'appartenance »²³², et par la suite être morte car l'armoire lui est tombée dessus : « c'est une maladie très rare. Qui n'arrive qu'à très peu de gens, quand ils ne sont plus en déséquilibre »²³³. Plutôt que de dissenter directement ou de créer une situation réaliste où Melek dépérirait à la suite de sa sédentarisation, Sedef Ecer choisit donc la métaphore pour exprimer le risque que représente pour certaines personnes l'immobilité, dans une écriture à la fois esthétique et symbolique. La métaphore est plus implicite et filée sur une grande partie de la pièce dans *La Voix de son maître*. Lors de sa première mention, en clôture de la première partie de texte, l'aiguille apparaît comme un élément surprenant, sans pour autant que le lecteur ne perçoive immédiatement son sens. Ce n'est que par la suite que le signe prendra toute son importance, grâce à la progression de l'aiguille dans le corps de Bilâl et au rythme tragique qu'elle constitue. Alors que le lecteur connaît de mieux en mieux le protagoniste et comprend que sa folie est liée en grande partie à la perte de statut social et des codes de la génération précédente, l'aiguille prend du sens et on réalise que Bilâl est condamné. Elle personnalise le mal imaginaire dont il est atteint, c'est-à-dire qu'elle est l'incarnation de son incapacité à s'adapter à un monde qui évolue de plus en plus et au sein duquel il se sent exclu ; l'aiguille est un corps étranger qui le ronge de l'intérieur, tout comme le monde qui lui est étranger occupe de plus en plus de place dans son entourage ; elle progresse en parallèle à l'inadaptation du protagoniste. A ce titre, la pièce de Sevim Burak entre dans une dimension métaphorique où s'installe une forme de détour, selon l'idée développée par Jean-Pierre Sarrazac entre autres dans *Jeux de rêves et autres détours*²³⁴. Le détour est défini comme un "pas de côté", effectué pour dire indirectement la réalité et nous la rendre ainsi plus proche, plus parlante, grâce à une prise de recul là où nos

²³²Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, p.18.

²³³*Ibid.* p.91.

²³⁴Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, *op.cit.*. Voir aussi *L'Avenir du drame*, Circé, « Circé Poche », Paris, 1999.

yeux sont habitués à la voir en permanence et ne voient plus l'essentiel. Jean-Pierre Sarrazac met en parallèle le détour et l'image de Méduse, qui ne se laisse percevoir qu'indirectement, la confrontation frontale étant fatale.

L'écrivain moderne est semblable à Persée, dans son combat avec la Gorgone. Il ne peut pas ne pas vouloir affronter la réalité [...], mais, s'il l'aborde de face, d'un seul regard elle le paralyse. Il lui faut donc ruser. Trouver un biais. Elaborer un détour qui ne l'éloigne, dans un premier temps, de cette actualité vivante qu'afin de lui permettre, dans un second temps, de mieux l'atteindre et d'avoir raison d'elle. Le détour permet le *retour*.²³⁵

Sans déterminer de modèle générique du détour, globalement caractérisé par son aspect composite et sans cesse renouvelé, Jean-Pierre Sarrazac souligne la portée du détour, qui demeure toujours dans la façon de considérer la réalité avec un certain réalisme, lequel n'est pas un reflet ni une imitation mais une reproduction d'éléments réels en les décalant, en éloignant le propos pour y apporter un nouvel éclairage. Sans mettre en scène immédiatement et frontalement les problèmes de fond qu'ils abordent, les dramaturges étudiés procèdent effectivement à des détours pour exprimer les choses, grâce à des procédés tels que l'irruption de l'onirisme, la fragmentation ou encore l'intervention de l'épique, qui sont autant de moyens de s'éloigner d'un réalisme "pur" et de ne pas poser les questionnements frontalement et sans prise de distance. Ni Adnan ni Bilâl, ni aucun des protagonistes des pièces ne disent explicitement un vacillement identitaire, et la quête de soi n'est jamais présentée comme centrale, alors qu'elle l'est fondamentalement. A travers l'émigration échouée de Musa, ce n'est pas tant le phénomène de déplacement de population que la peur de l'altérité et le caractère néfaste du repli sur soi que traite en creux Bilgesu Erenus, tout comme le sujet de *À louer* n'est pas en réalité la prostitution urbaine, mais l'errance des personnages, désœuvrés dans un monde sans repères. Il ne s'agit donc pas de poser immédiatement les problèmes, mais il ne s'agit pas non plus de les représenter de manière directe, trop terre à terre. Le détour est non seulement un pas de côté pour les thèmes abordés, mais surtout un écart formel.

Parce qu'elles s'éloignent le plus de leur objet, qu'elles ne considèrent jamais que de façon oblique, parce qu'elles tournent le dos à cette réalité qu'elles semblaient pourtant viser [...], les dramaturgies du détour posent de façon nouvelle – et dans les seuls termes qui nous paraissent aujourd'hui acceptables – la question du réalisme. [...] En d'autres termes, les dramaturgies du détour, en l'occurrence celle de la parabole et celle du jeu de rêve, ne cherchent pas à *capter* la réalité. A ce jeu, elles ne pourraient que s'épuiser dans le paraître de l'imitation ; elles perdraient

²³⁵Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op.cit., p.14.

leur autonomie de "monde à part". Le réalisme du détour ne saurait être qu'un réalisme heuristique, qu'un réalisme en quête non de réalité mais de vérité. Encore cette vérité n'est-elle pas une vérité acquise d'avance ni une vérité révélée, mais une vérité toujours en chemin. Le réalisme du détour se présente comme un réalisme du questionnement.²³⁶

Toutes les stratégies de déconstruction et de morcellement du texte œuvrent dans cette direction : loin de reproduire une réalité existante, les pièces mettent à jour les failles de celle-ci, dénoncent l'unité comme mensongère en insistant sur l'incohérence du monde. D'une manière générale, les dramaturgies turques étudiées présentent une réalité reconnaissable – aucune situation ne nous est totalement étrangère – mais problématique, car mouvante. En cela, le détour vient souligner ici la difficulté de s'identifier dans un monde où les repères ne sont pas une science exacte, où tout est en mouvement. L'esthétique du morcellement empêche le réalisme d'imitation et introduit un effet d'étrangeté dans un monde par ailleurs proche du nôtre, faisant formellement écho à la quête identitaire des personnages, qui ne parviennent pas à se fixer et qui sont en proie à un éclatement intérieur. L'exemple le plus symptomatique est certainement le personnage de Bilâl, dont Sevim Burak dit le déchirement identitaire en multipliant les niveaux de réalité et les genres dans *La Voix de son maître*.

3. Rôle du chœur

La dimension métaphorique et parabolique des textes se double de l'apparition d'une dimension mythique, dont les principaux vecteurs sont la figure du chœur et les personnages de fantômes. Si nous avons déjà évoqué la présence de la choralité dans les textes, en particulier à travers la polyphonie des voix, le chœur en tant qu'entité et que groupe émerge en quelques occurrences spécifiques où il remplit des fonctions politiques et traduit une parole qui dépasse le strict contexte d'énonciation. Sylvie Chalaye a ouvert la brèche à une telle analyse en questionnant la spécificité du chœur africain dans son ouvrage collectif sur les *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*²³⁷; il s'agit ici d'étudier les particularités des apparitions du chœur dans le théâtre en Turquie. Tout en conservant le

²³⁶*Ibid.* pp.19 et 20.

²³⁷Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Plurial », 2004, « Dionysos africain : étude sur le chœur », Virginie Soubrier, pp. 140 à 149.

principe d'hétérogénéité cher aux dramaturgies turques contemporaines, les pièces du corpus mettent en présence des avatars du chœur tel qu'il s'est perpétué depuis l'antiquité : groupe de personnes extérieures à l'action et dont le rôle est de prendre du recul par rapport à celle-ci, tout en conservant une empathie à l'égard du héros. Sans être jamais clairement identifiables, des figures chorales jalonnent les textes, repérables surtout par leur position de recul, de prise de distance par rapport à l'action qu'elles commentent. A leur façon, Adnan et Simay deviennent des figures épiques lorsqu'ils s'extraient du cours de l'action, sortent du cadre spatio-temporel de la pièce pour dévoiler une parole lyrique en surplomb par rapport aux événements du parc, qu'ils comprennent avec un regard global et distancié dans leurs monologues. Le retour méditatif sur les actions, qui permet de sortir de l'immédiateté afin d'ouvrir le regard correspond à une des fonctions du chœur antique, qui est de forcer le spectateur à entreprendre une réflexion à partir d'une vision plus globale de la pièce. Affranchis du temps et du lieu, les personnages se trouvent dans un ailleurs indéfinissable, à l'instar du chœur, le plus souvent dissocié du cadre spatio-temporel de la pièce, Adnan et Simay reviennent comme nous l'avons déjà étudié sur les événements du parc, mais aussi sur leurs sentiments. Il est intéressant de remarquer que la quête est personnelle, ils ne laissent pas d'autres personnages les définir mais doivent le faire eux-mêmes. La parole épique est prise en charge par un personnage central de la pièce ; à la fois actants et regards éloignés, Adnan et Simay sont dans un mouvement d'éloignement et de retour qui témoigne de la malléabilité des personnages, susceptibles de remplir une fonction et son contraire. L'élasticité participe alors à la complexité des personnages et le fait qu'ils apportent eux-mêmes une vision méditative sur leur situation est intéressant : le retour réflexif fait partie intégrante de la quête d'identité dans laquelle ils sont situés, ils sont les seuls à même de questionner leur identité, dans une quête qui est essentiellement personnelle. Le procédé se retrouve d'ailleurs dans les autres pièces du corpus, où les fonctions du chœur, lorsqu'elles sont présentes, sont toujours assumées par des personnages participants à l'action, jamais par des entités totalement extérieures ou autonomes par rapport aux événements. Ainsi, dans *L'Invité*, le chœur est représenté par l'assemblée des hommes du village, qui, même s'ils restent des figurants et ne sont que faiblement caractérisés, sont partie prenante de l'action et se situent en tout cas sur le même plan que Musa, c'est-à-dire qu'ils interagissent avec lui et sont présentés comme ses

semblables. Pourtant, ils n'existent qu'en tant que groupe partageant les mêmes caractéristiques et, comme nous l'avons analysé auparavant, ils parlent d'une même voix, puisque leurs répliques sont pratiquement toujours interchangeables. De même qu'Adnan et Simay, mais de manière plus étalée et ponctuelle, ils interviennent pour commenter l'action et ainsi couper le fil de la narration, permettant de la mettre à distance et d'introduire du rythme tout en brisant une continuité qui contribuerait à une assimilation trop immédiate de l'histoire de Musa. Mais l'assemblée constituée par les villageois remplit une autre fonction du chœur antique, celle de la conservation des traditions. Même si leur perception et leur ouverture à l'autre évoluent au cours de la pièce, les hommes sont les garants de l'ordre sociétal et de ses valeurs ; Musa doit satisfaire les conditions d'acceptation pour être intégré à la communauté, et ce sont les membres de l'assemblée qui décident si oui ou non le nouveau revenu répond aux critères en vigueur. Le groupe apparaît comme une instance décisionnelle, dont les jugements sont conformes à la tradition ; même si elle va être obligé de réviser ses critères après le récit de Musa et même si le verdict est biaisé, au sens où les compagnons eux-mêmes semblent avoir délaissé les traditions, l'assemblée est un groupe auquel Musa doit rendre des comptes, ce qui le rapproche du chœur antique, jugeant le protagoniste pour ses actions. De plus, les compagnons chantent, connaissent les règles du jeu et se conforment aux décisions du Maître : malgré les entorses qu'ils lui font subir, ils respectent la tradition ancestrale et parviennent à la perpétuer. Sans renoncer à leurs modes de vie et tout en condamnant celui de l'Occident, trop attaché à l'argent, ils conviennent des difficultés qu'a endurées Musa et admettent les bienfaits d'un certain confort occidental, à l'instar de la voiture ou de l'ouverture d'un supermarché tenu par Musa dans leur village, qu'ils « *applaudissent* » et acclament en cœur en s'exclamant « Bravo Herr Musa ! Braaavoo !... Vive Herr Musa ! »²³⁸. S'ils tirent des enseignements du récit de Musa, le groupe des hommes reste en définitive l'instance qui décide de réintégrer l'émigré. La capacité de jugement ainsi que le statut de garante des valeurs traditionnelles de l'assemblée en fait un avatar du chœur qui vient rythmer la pièce et qui permet surtout de confronter l'ancien et le nouveau. La rencontre entre Musa et l'assemblée illustre la collision entre la nouveauté, l'altérité d'un côté et la tradition, les anciennes valeurs de l'autre ; la pièce est donc, grâce à la présence d'un avatar du chœur représentant le monde

²³⁸Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, pp. 84 et 85.

traditionnel, le lieu où se confrontent les différentes temporalités, où se rencontrent des compréhensions différentes du monde, d'où naît un ordre nouveau. En ce sens, le chœur n'est plus un simple commentateur de l'action garant des valeurs ancestrales : acteur de l'action, il peut évoluer. Il participe donc à la quête identitaire, au sens où il redéfinit la société dont il est le point de repère et opère une progression au contact du protagoniste ; il est également acteur de la quête au sens où il aide Musa à réfléchir à son histoire, à s'en distancier en la revivant sur scène et par là même en acceptant son expérience, même douloureuse, pour trouver sa place dans la société. L'opposition entre Musa et le groupe des hommes permet une évolution de part et d'autre, mais elle offre la possibilité à Bilgesu Erenus de ramener du politique dans sa pièce. Comme l'analyse Virginie Soubrier à propos de *Bintou* et *Fama*, deux pièces de Koffi Kwahulé, la confrontation met en scène « "l'univers conflictuel" propre à la tragédie dont parle Jean-Pierre Vernant, [elle donne] à voir un monde en train de se construire »²³⁹. En dialoguant, Musa et les hommes mesurent leur différence et prennent conscience de leurs limites respectives : Musa doit reconnaître que son émigration a échoué, tandis que les villageois admettent le courage de leur camarade et les bénéfices d'une ouverture sur l'extérieur ainsi que le caractère potentiellement fatal d'un cloisonnement trop rigide dans des codes désuets. Les avatars du chœur et surtout du conteur, en la personne du Maître, ne défendent pas absolument les traditions mais montrent leurs limites, tout en interrogeant les valeurs et le phénomène de l'émigration. Le lecteur n'assiste pas à une démonstration de la pertinence des codes ancestraux, mais bel et bien à une mise en question à la fois de l'émigration et de l'attachement trop strict aux traditions. Le choix de Musa n'a manifestement pas été le bon, puisque le départ en Allemagne lui a apporté beaucoup de souffrances, mais l'enfermement des hommes du village et le refus de l'évolution n'apparaissent pas non plus comme bénéfiques. Plus que deux personnes ou groupes de personnes, ce sont des entités, des points de vue, voire des compréhensions du monde qui se confrontent : la tradition contre la modernité, le repli sur soi contre l'abandon de l'ancien pour le nouveau. Toujours selon les termes de Virginie Soubrier,

²³⁹Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, op.cit., Virginie Soubrier, p.146.

Le chœur devient ainsi [...] l'instrument d'une réflexion politique. Par sa capacité à fabriquer un espace mythologique, il permet, d'une part, de mettre à distance l'objet du questionnement et de tenter de donner du sens à l'événement.²⁴⁰

Le fait que Musa soit opposé non pas à un personnage défini, un voisin ou le Maître par exemple, mais bien à un groupe relativement anonyme permet de créer cet espace mythologique et d'amener le texte plus loin qu'un simple conflit intersubjectif. Le questionnement sur la place de la tradition dépasse le simple cadre du village, tout en conservant une cohérence au sein de la pièce. Le dépassement du factuel est d'autant plus fort que Musa est un personnage métonymique, son histoire n'est pas exceptionnelle, de nombreux émigrés pourraient raconter la même. Le schéma du personnage affrontant une entité unie représentant d'autres valeurs ancre *L'Invité* dans une dimension mythique qui est politique, au sens où les points de vue se confrontent, dans un monde en construction, dans une quête identitaire.

4. Personnages de fantôme

Le dialogue entre passé et présent, entre tradition et modernité est encore plus fort à travers les personnages revenus du passé, fantômes ou assimilés, justement analysés dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique Noire francophone par Dany Toubiana, qui resurgissent par moments dans les pièces turques, et qui occupent une place très particulière dans *La Voix de son maître*, où Sevim Burak donne la parole à des personnages d'outre-tombe ou inexistantes, instaurant par là un rapport complexe entre les époques. Le fantôme, retour d'un être mort venu déranger les vivants, se rappeler à leur souvenir pour les empêcher d'oublier leurs fautes ou leurs manquements, appartient au passé et constitue une forme d'anachronisme, en faisant cohabiter deux temporalités qui devraient être distinctes. Apparition du passé dans le présent, l'être fantomatique est le porte-parole des temps anciens, il est « le gardien de la mémoire des hommes, de préférence pour leur rappeler ce dont ils ne veulent pas se souvenir »²⁴¹. Dans *La Voix de son maître*, le spectre de Muzaffer Seza vient à plusieurs reprises rendre visite à Bilâl, qu'il renvoie à ses faiblesses : alors que le protagoniste a déserté l'armée et s'est fait ainsi hors-la-loi, Seza est un aviateur

²⁴⁰ *Ibid.* p.147.

²⁴¹ *Ibid.* p.88.

brillant, jeune et courageux, qui incarne toutes les valeurs revendiquées par Bilâl, qu'il met face à sa lâcheté. L'aviateur décédé est tout ce que Bilâl n'a pas su être et ne parvient pas à être : le retour de Muzaffer Seza est une accusation portée contre le protagoniste, accusation énoncée dès leur première rencontre, alors que le soldat l'apostrophe

Et vous qui êtes resté, vous Bilâl bey, qu'avez-vous fait ? (*Avec colère.*) Au lieu de la patrie, le patriotisme ; au lieu de la guerre, des défilés militaires et des feux d'artifices ; au lieu de la mort, la minute de silence au garde-à-vous... Un modeste citoyen. (*Haussant le ton.*) C'est pour vous que nous sommes morts...²⁴²

Alors que Bilâl brandit sa peur malade comme justification, le fantôme de Muzaffer le met face à sa lâcheté et, a fortiori, face à son incapacité à défendre concrètement le monde qu'il aimerait voir revenir. La confrontation avec le passé à travers le revenant, incarnation des idéaux de Bilâl, suscite une prise de conscience du décalage entre la volonté du protagoniste de rétablir un ordre traditionnel et son inaction, son statisme et son repli dans une peur qui est à l'opposé de ses convictions. Le regard de Seza, qui suit Bilâl tout au long de la pièce, puisqu'il vit à travers lui, ne le quitte jamais et « sa seule présence, même impalpable, agite [son] esprit »²⁴³. Futeur de trouble, le fantôme est omniscient et interdit aux hommes d'enfouir ou de dissimuler ; il les oblige au contraire à verbaliser ce qu'ils voudraient oublier et à prendre conscience de leurs limites. Dans la suite de *La Voix de son maître*, la voix de Muzaffer Seza retentit d'ailleurs souvent pour le rappeler à l'ordre, lui remémorer sa faiblesse et parfois le seconder dans ses actions ; Bilâl puise la volonté d'agir dans la présence, même invisible, de l'aviateur autant par peur que parce que celui-ci le renvoie à ses idéaux. La voix de Muzaffer Seza martèle la progression de l'aiguille dans le corps de Bilâl, annonçant successivement qu'elle « s'est plantée dans l'aine », puis que « l'aiguille est parvenue au dos » et enfin qu'elle s'est complètement « enfoncée dans le dos »²⁴⁴. Il lui donne aussi des ordres et l'aide au final à compter les distances entre sa maison et celles de ses voisins, l'assistant ainsi dans son entreprise de mettre feu au quartier. Le revenant oscille entre menaces et encouragements, mais il empêche toujours Bilâl d'oublier le passé et d'être en paix. A Muzaffer Seza se joignent d'ailleurs d'autres voix, plus ou moins définies, qui remplissent la même fonction de trouble, qui viennent déranger Bilâl et entretenir le

²⁴²Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.59.

²⁴³Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, op.cit., Dany Toubiana, p.88.

²⁴⁴Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., pp. 97, 98 et 102.

climat d'intranquillité dans lequel il se trouve, à l'instar de l'"homme" ressemblant à Seza qui apparaît à sa fenêtre²⁴⁵, ou encore "la voix", indéfinissable, qui se fait entendre au début du deuxième acte, pour traiter Bilâl de « Déserteur » et le sommer de sortir, ajoutant « Je vais t'apprendre, moi, à bafouer comme ça l'honneur et la gloire des morts »²⁴⁶. Il semble d'ailleurs que c'est là que se comprend le rôle des fantômes : ils sont là pour empêcher les hommes d'être tranquilles, d'oublier les failles de leur être et les problèmes sous-jacents qu'ils voudraient cacher.

Figure de l'errance éternelle, le fantôme est un des personnages théâtraux les plus subversifs : d'une part, il est insaisissable et aucune action humaine ne peut l'influencer et d'autre part, le regard qu'il pose sur les souvenirs que les humains préfèrent oublier, ne cille jamais.²⁴⁷

L'errance éternelle se retrouve dans *Sur le Seuil*, où les personnages sont « presque tous des fantômes »²⁴⁸, en quête d'appartenance. Dans la pièce, la figure fantomatique est particulièrement apte à dire la situation d'entre-deux dans laquelle sont les personnages, puisqu'il est par essence figé dans un moment de passage, entre la vie et la mort, sans parvenir à aller d'un côté ou de l'autre, tant que sa quête n'est pas aboutie, tant qu'il n'a pas accompli la tâche qui va lui permettre de passer définitivement du côté des morts et d'appartenir à un état stable. Plus que l'aspect de rappel à la mémoire, c'est ici le caractère incertain et instable du fantôme qui est travaillé par Sedef Ecer.

Construits autour d'une présence-absence, le fantôme est un personnage aux contours imprécis qui erre à la frontière du visible et de l'invisible et qui interroge.²⁴⁹

L'errance est dans *Sur le Seuil* une quête d'identité qui oblige à se demander qui l'on est ; incapables de se reconnaître quelque part, les personnages doivent répondre à la question de leur identité pour espérer pouvoir cesser d'errer. Précisément placés dans un entre-deux qui s'éternise, à l'instar de la femme sniper condamnée à mourir et à revivre toutes les 48 heures, les personnages sont en errance dans des espaces qui ne sont que des endroits de passage, où il est impossible de se fixer. Comme les fantômes, ils doivent accomplir une quête, en l'occurrence se trouver eux-mêmes, établir leur identité, afin de pouvoir connaître

²⁴⁵*Ibid.* pp.83 à 86.

²⁴⁶*Ibid.* p.80.

²⁴⁷Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, op.cit., Dany Toubiana, p.100.

²⁴⁸Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, op.cit., p.9.

²⁴⁹Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, op.cit., Dany Toubiana, p.99.

la sérénité. Enfermés dans un état insatisfaisant, les personnages fantomatiques de Sedef Ecer viennent dire ce qui est le plus souvent invisible dans la réalité, soit parce que la recherche est étouffée par les carcans sociaux qui imposent une identité, soit parce que les moments de transition sont trop personnels pour se dévoiler en public. En travaillant sur des êtres spectraux dans des situations irréelles, l'auteure peut décortiquer les instants et la quête identitaire, de manière d'autant plus efficace que la figure du fantôme, comme le souligne Dany Toubiana :

En voulant expliquer l'irreprésentable et en dénouant les ficelles de l'invisible, [...] met surtout l'accent sur la réalité limitée du monde et le refus de la conscience dans lequel vivent la plupart des hommes.²⁵⁰

Le personnage de la star déchue interviewée post-mortem est un bon exemple de l'utilisation du fantôme et de la mise en scène de l'irreprésentable pour exprimer un déni identitaire courant chez les hommes, en l'occurrence la peur du temps et de la vieillesse. Alors que « l'envoyée spéciale depuis l'autre monde »²⁵¹, celui des vivants, vient l'interroger sur les circonstances de sa mort, la star appartient à la sphère des fantômes, avec laquelle les humains ne devraient pas avoir de contact. Retrouvée et contactée dans l'au-delà, la star, comme si elle dictait sa biographie, disserte sur la volonté de lutter contre l'âge et de conserver son image à tout prix. Elle annonce qu'elle a fini par mourir de jeunesse, lorsqu'elle est arrivée à « l'âge zéro »²⁵², après avoir abusé de toutes sortes de stratagème pour redonner à son corps un aspect jeune. La star déchue est donc morte faute d'avoir pu s'accepter telle qu'elle était et encore en tant que fantôme, elle ne parvient pas à se réconcilier avec le temps qui passe ; elle est donc prisonnière de l'entre-deux, ne pouvant retrouver sa jeunesse et refusant sa vieillesse. Incapable de vivre avec une identité qu'elle refuse, elle célèbre ce qui est contre-nature, indiquant qu'après une nouvelle opération

De nouveau délicieux est devenu le goût de la négation du temps, délicieux, l'écoulement des jours à l'envers, être statufiée hors du temps, créer un nouveau soi, ériger ce nouveau moi comme une statuette d'Oscar.²⁵³

²⁵⁰ *Ibid.* p.94.

²⁵¹ Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, p.52.

²⁵² *Ibid.* p.81.

²⁵³ *Ibid.* p.80.

En glorifiant la jeunesse volée et le refus de la linéarité du temps, exprimé de plus avec excès, à tel point que le discours en devient absurde, comme lorsqu'elle affirme qu'après l'ablation des côtes flottantes, elle aurait souhaité « devenir un invertébré, remplacer la colonne vertébrale par de l'eau »²⁵⁴, le fantôme de la star déchue permet à Sedef Ecer de souligner l'aberration que représente la tendance actuelle à lutter absolument contre le temps. Revenue d'entre les morts pour témoigner, la star orientale porte en creux un discours sur la nécessité d'accepter de vieillir et l'inanité de la lutte contre l'ordre des choses, lutte elle est morte et qui ne lui a jamais permis d'être en accord avec elle-même. L'identité qu'elle a tenté d'obtenir, sans tenir compte de la réalité, non seulement était toujours insuffisante, mais surtout était factice. De la même manière, le fantôme du grand-père, que rencontre la descendante alors qu'elle est elle-même parvenue dans l'au-delà, n'a pas de silhouette définie : l'apparition du spectre, extrêmement imprécis, puisque la seule description qui en est faite est celle d' « un homme de dos »²⁵⁵, oblige à redéfinir son identité, et la leur par la même occasion. Le fantôme n'ayant pas de visage, il faut lui en donner un et réfléchir par là à son identité et à ce qu'il dit de nous.

Dans son analyse sur les dramaturgies d'Afrique Noire francophone, Dany Toubiana associe le personnage du fantôme à celui du griot, conteur traditionnel dans les sociétés africaines. Le lien qu'il établit est d'abord motivé par le fait que, comme le fantôme est un revenant du monde des morts, le personnage du griot réapparaît dans les dramaturgies africaines après un long moment d'absence, devenant ainsi la résurgence d'un élément du passé, d'une tradition presque oubliée. L'autre point commun de ces revenants est que, une fois dans le monde des vivants, ils ont quelque chose à dire qui participe à l'intranquillité des humains : ils sont les vecteurs d'une conscientisation là où la société a tendance à se perdre et à s'oublier. Si le griot n'existe pas dans la tradition turque, l'analyse est particulièrement intéressante dans la mesure où le retour de personnages de conteurs proches du meddah, déjà observé dans l'esthétique des dramaturgies turques, peut s'analyser de manière similaire, dans la mesure où il remplissait approximativement la même fonction en Turquie qu'en Afrique.

²⁵⁴ *Ibid.* p.78.

²⁵⁵ *Ibid.* p.84.

En Europe, on ignore ce que veut dire griot : pas seulement un conteur, mais tout à la fois le dépositaire de la mémoire de son peuple, mémoire uniquement orale, un maître de la parole, du maniement des mots, un généalogiste qui connaît les ascendances de chacun, le maître des cérémonies, gardien des traditions et des coutumes, et, surtout, un médiateur.²⁵⁶

Mis à l'écart durant les années 80 et 90, le meddah refait son apparition à partir des années 2000²⁵⁷, au moment même où le théâtre se re-politise, ce qui n'est pas anodin et invite à s'intéresser de plus près à son rôle. La résurgence de la tradition théâtrale ne se fait d'ailleurs pas à l'identique, elle est détournée et réutilisée ; il n'existe pas, dans les dramaturgies que nous étudions, de personnage de conteur à proprement parler. Comme nous l'avons déjà étudié, le retour de la forme traditionnelle se fait par le biais de personnages qui remplissent le rôle de conteur et par la présence de passages épiques ou chantés. D'abord, la résurgence d'une forme ancienne est un moyen pour les dramaturges turcs de réaffirmer leur identité, en réhabilitant un héritage auquel les générations précédentes avaient tourné le dos pour suivre le modèle du théâtre occidental. La réapparition du meddah ou de ses avatars témoigne donc d'une réinscription des textes dans une tradition orientale, où l'oralité occupe une grande importance, non seulement formelle mais aussi symbolique et politique. A ce titre, les avatars des conteurs occupent une fonction importante pour la société fictive dans laquelle ils s'expriment mais aussi, à un niveau herméneutique, pour le public. Véritable moteur dramaturgique, le meddah, tout comme le griot, a un statut très particulier, proche de celui du fantôme en cela qu'il n'est ni totalement étranger à l'action ni totalement solidaire de celle-ci. Sa position lui permet d'interroger et de déranger le monde auquel il appartient suffisamment pour que son discours sur celui-ci soit légitime et entendu, mais dont il est également assez en retrait pour pouvoir l'observer d'un œil relativement objectif. Insolite, incertain, imprécis, en errance entre plusieurs mondes, toutes les caractéristiques du fantôme et du meddah en font un être fondamentalement subversif, fauteur de trouble. Parce qu'il est impossible de les définir ou de leur attribuer avec certitude une identité, ils empêchent l'acceptation et viennent interroger les catégories et les définitions. Dans *L'Invité*, le Maître est à la fois solidaire des villageois, garant des traditions, et à part, dans la mesure où il parvient à adopter un point de vue plus global et à sortir de sa position initiale pour amener

²⁵⁶Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, op.cit., Dany Toubiana, p.95.

²⁵⁷Cf Compte-rendu d'intervention, Annexe C, p.172.

l'assemblée à se poser des questions. Alors que tous sont réfractaires à l'échange avec Musa, il se désolidarise momentanément du groupe pour rendre possible l'interaction, agissant en cela en maître de cérémonie, qui distribue la parole et veille à ce que chacun puisse entendre la parole de l'autre, mais aussi comme un être questionnant, capable de remettre en question ce qui semble évident. Alors que tous les compagnons "*regardent avec colère en direction de Musa*", il déclare n'être "pas sûr que se soit [eux] qui [aient] raison"²⁵⁸ ; la phrase est une interrogation qui invite à réfléchir à la situation et ouvre déjà la brèche à la redéfinition des positions. En cela, il devient un personnage sceptique qui amène à penser et à repenser les postulats, faisant office de fauteur de trouble dans l'ordre établi et remplissant par là même la véritable fonction du conteur : appeler à se questionner sur la société et à ne pas accepter les choses d'emblée. Dans la même perspective, les avatars très éloignés du conteur que sont Adnan et Simay dans leurs monologues viennent ressasser les événements et, sous couvert de parler d'eux, poser des questions beaucoup plus générales sur l'amour, sur les faux-semblants et sur ce qui fait d'eux ce qu'ils sont. Ils profitent de ces passages isolés du monde pour proposer des réflexions qui dépassent largement le cadre de l'action, en s'interrogeant sur le sentiment amoureux, sur la douleur, Simay se demandant laquelle est « la plus douloureuse : la douleur du cœur ou la douleur du cœur ? »²⁵⁹, ou encore sur la nature du temps, lorsqu'elle s'étonne de voir « A quelle vitesse tout devient du passé dans ce monde ! » avant d'affirmer que « Le temps aussi a une âme... »²⁶⁰. Les présents de vérité générale employés dans ces phrases témoignent de la prise de recul opérée : loin de parler d'elle et de sa situation, Simay tire de son expérience des enseignements à vocation universelle, ouvrant sur une compréhension du monde à partir des événements particuliers de la pièce. Affranchis des conflits intersubjectifs qui émaillent l'action dans le parc, ils parviennent à une certaine objectivité, qui les rapproche de la position surplombante du conteur, du meddah, qui est celui par qui advient la prise de distance sur les événements, nécessaire au questionnement. En parlant directement et sans hypocrisie, les personnages ébranlent les certitudes qui s'étaient établies tout au long du texte et mettent en garde le lecteur contre toute conclusion hâtive, soulignant la complexité

²⁵⁸Bilgesu Erenus, *L'Invité*, *op.cit.*, p.34.

²⁵⁹Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.71.

²⁶⁰*Ibid.*, pp.70 et 71.

de la question identitaire. Qui sont-ils vraiment? Alors que nous pensions le savoir, ou que nous avons des idées sur les personnages, ils sortent de leur rôle pour devenir des conteurs et re-questionner leurs identités. En se révélant fragile et sentimental, Adnan brise l'image de dur qui s'était construite dans la pièce, la dénonçant comme image et non comme vérité, dévoilant la complexité de son être et la multiplicité des facettes de l'identité. Il devient d'ailleurs conteur en même temps que fantôme et il s'exprime depuis l'au-delà pour poser des questions. Lorsqu'il évoque les premiers gestes de ceux qui l'ont trouvé et enterré, il explique qu'ils l'ont envoyé au « pays des non identifiés », faute de n'avoir pas pu découvrir la vérité, ni qui il était : « ils n'ont pas pu connaître mes histoires... ils n'y auraient pas fait attention même s'ils les avaient connues »²⁶¹. Adnan souligne par là le caractère insaisissable de la plupart des hommes et, en creux, pose la question de la vanité de la vie. De plus, il semble dénoncer le manque d'intérêt pour autrui, le fait qu'il soit possible de vivre dans des conditions aussi dures et cruelles dans le monde d'aujourd'hui, tout comme Simay s'interroge sur les raisons qui l'ont conduite à mener une telle vie dans le parc et au-delà, demande : « pourquoi les familles tuent-elles leurs enfants? »²⁶². En cela, il diffère du meddah traditionnel, qui pose certes des questions, mais donne le plus souvent des éléments de réponses, son rôle principal étant de transmettre une leçon, morale ou rappelant les valeurs traditionnelles. Avec les nouveaux avatars du conteur, l'enseignement n'est pas donné, seules des questions sont posées. Alors que par le passé le meddah, comme le karagöz²⁶³ d'ailleurs, venait rappeler à son auditoire la gloire de la Turquie et la richesse de sa culture et de son histoire, il remplit dans les dramaturgies contemporaines un rôle beaucoup plus subversif. Comme l'indique toujours Dany Toubiana à propos des écritures africaines,

Chargé habituellement de raconter et d'embellir les exploits des grands, le griot [comme le meddah] est ici utilisé comme un chantre de l'intimité. Lui à qui l'on dictait les "souvenirs" devient celui qui se souvient et qui dévoile les non-dits et les indiscretions. Il "grippe", en quelque sorte, la tradition pour éduquer le peuple et se mettre à son service.²⁶⁴

²⁶¹Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.64.

²⁶²*Ibid.* p.59.

²⁶³Le karagöz est le théâtre d'ombre turc traditionnel, inscrit au patrimoine immatériel de l'humanité par l'Unesco en 2009. Voir <http://fr.wikipedia.org/wiki/Karag%C3%B6z> .

²⁶⁴Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, *op.cit.*, Dany Toubiana, p.97.

Le rôle du conteur n'est plus seulement de rappeler la tradition, mais bien de venir déranger l'ordre des choses et souligner les dysfonctionnements de la société, au sein de laquelle il occupe la position très particulière de présent-absent. Il n'est pas partie intégrante de la société et « ce qu'il va chanter n'est pas la mémoire d'un autrefois mythique mais celle qui prend du recul pour raconter l'histoire immédiate »²⁶⁵.

Le mouvement de retour vers la tradition, en particulier le réinvestissement du meddah, loin d'être passéiste, réaffirme ses origines tout en réutilisant les codes anciens pour construire un théâtre nouveau, plus en adéquation avec la spécificité de la société turque qu'elle interroge profondément. Une des questions posées dans les textes, notamment par le biais de personnages inadaptés, à la marge et donc subversifs, est celle des valeurs qui permettent de fonder une identité. Après des années d'occidentalisation forcée, la réapparition de la tradition se comprend comme un retour aux origines, nécessaire pour se définir et interroger la Turquie et la société turque. Dans cette perspective, la forte présence de symboles et de formes de détours se comprend comme une quête identitaire qui n'est pas seulement celle des personnages, mais d'une société prisonnière d'un entre-deux et en errance. De la volonté de dire la position très particulière de redéfinition dans laquelle se trouve la société turque naît le besoin de faire revivre meddah et fantôme et de leur attribuer une parole politique, au sens où elle interroge la société dans la mesure où,

Situé du côté de la mort, l'identité du fantôme est une métonymie des sociétés dont il est issu, sociétés condamnées, pour l'instant, à errer dans l'incertitude.²⁶⁶

²⁶⁵ *Ibid.* p.97.

²⁶⁶ *Ibid.* p.100.

B. Écritures du métissage

1. Double-appartenance

Profondément politique, la dimension symbolique présente dans les dramaturgies turques contemporaines permet de renouer avec un passé négligé, voire nié, et par lequel il est nécessaire de repasser, afin de poser les bases d'une identité à construire. En cela, la présence d'irrationnel peut se lire comme le marqueur non seulement d'une résurgence de la tradition, mais aussi d'une tension entre Orient et Occident, sous-jacente dans l'ensemble des textes car au cœur de la question identitaire en Turquie. En effet, la question qui se pose aujourd'hui aux dramaturges turcs, après des années d'occidentalisation politique, est celle de la double appartenance, à l'origine de toute la problématique identitaire.

Lors de l'avènement de la République en 1924 sous l'impulsion de Mustafa Kemal Atatürk, la Turquie a connu de nombreuses réformes de fond visant à la modernisation du pays, selon une logique de copie du modèle occidental, sans réellement tenir compte de la réalité et de la culture propre de la Turquie. Le gouvernement d'Atatürk a ainsi pensé ses administrations à l'image des institutions européennes, a œuvré pour la disparition progressive de certaines lois ou pratiques traditionnelles jugées contraires au progrès de la société et a même été jusqu'à refonder totalement la langue turque, en abandonnant le persan pour construire une langue plus proche de ses modèles européens. Dans le domaine culturel, la littérature et les arts occidentaux ont également été posés comme idéaux et synonymes de modernité. La volonté d'occidentalisation, imposée en marche forcée durant les premières années de la République, a donc doté la Turquie d'une seconde culture ; à l'héritage oriental s'est ajouté l'influence occidentale, qui a été très suivie, en particulier dans les grandes villes. Pourtant, la réussite du projet initié par Atatürk n'a pas été totale et depuis les années 2000 s'élèvent des critiques de ce qui est parfois perçu comme une négation de la culture turque, par moments véritablement dévaluée par le gouvernement du début de la République. Sans forcément aller jusqu'à la remise en cause des réformes d'occidentalisation du pays, la nouvelle génération de dramaturges témoigne des séquelles de cette politique, qui a introduit une rupture dans la société turque et la laisse aujourd'hui profondément duale. Influencée à la fois par l'Orient et par l'Occident, la Turquie est un pays

possédant deux cultures et qui, à ce titre, doit faire cohabiter des paradoxes et qui a du mal à se définir ; le double-héritage en fait un pays funambule, en quête d'identité. Orhan Pamuk, auteur turc, affirme lui-même que les intellectuels qui aujourd'hui « s'interrogent profondément sur [la culture turque] sont mal à l'aise » et évoque même « la douleur de ceux qui sont affectés par cette question »²⁶⁷. A cheval entre deux cultures qui sont sur certains points relativement opposées, les auteurs contemporaines relaient le caractère dual de la société et la difficulté de se définir, d'établir une identité fixe. A un premier niveau, la tension entre Orient et Occident, à mettre en parallèle avec la dualité entre passé et présent, est très présente, de manière plus ou moins évidente, dans les textes du corpus. La folie de Bilâl naît de son incapacité à concilier le passé et le présent : il n'accepte pas l'évolution, il refuse les nouvelles pratiques sociales et ne veut faire aucune concession, soucieux de maintenir exactement le passé. Dans *La Voix de son maître*, la dualité de la société rend Bilâl fou, il ne parvient pas à admettre l'évolution ni le caractère plural de la société. Par ailleurs, la pièce témoigne à plusieurs reprises de l'investissement de la culture occidentale dans la société turque, en particulier de la fascination des classes aisées, auxquelles appartient le protagoniste, pour l'Europe et son mode de vie, reflétant par là une réalité historique. Admiratif de l'Europe, francophone confirmé, après avoir passé trois ans en France et avoir « visité beaucoup de musées, [et] lu beaucoup de brochures sur la France »²⁶⁸, Bilâl prouve son attachement à la culture occidentale tout en se montrant fidèle à de nombreux aspects de la tradition orientale, à travers la croyance en certaines superstitions ou le respect extrême qu'il porte aux titres de noblesse ou au déroulement des cérémonies, comme l'illustre les funérailles de son père pour lesquelles il accomplit les gestes rituels, tels que prévenir le hodja, ou faire laver le corps du défunt « au savon noir », ainsi que « le seuil et le pas de la porte »²⁶⁹, même s'il semble s'exécuter plus par réflexe que par véritable conviction. Irrésistiblement attiré par l'Occident mais défenseur de pratiques ancestrales, Bilâl symbolise parfaitement la dualité d'une société à la fois fière d'elle-même et soucieuse de ressembler à une autre ; son déclin montre l'impossibilité de tenir une telle

²⁶⁷Orhan Pamuk, *Öteki Renkler* [Les Autres Couleurs], trad. Thierry Zarcone in Thierry Zarcone, *La Turquie : De l'Empire ottoman à la République d'Atatürk*, op.cit..

²⁶⁸Sevim Burak, *La Voix de son maître*, op.cit., p.57.

²⁶⁹*Ibid.* p.77.

position et surtout la vanité de refuser le changement et la complexité. Bilâl sombre faute d'avoir su s'adapter au monde qui l'entoure, et à cause de son entêtement à respecter un modèle désuet et de n'avoir pas su combiner le passé et le présent ; il se perd pour n'avoir pas réussi à redéfinir son identité en rapport avec la réalité. La tension entre passé et présent est significative, dans la mesure où les dramaturges turcs évoluent dans une société tiraillée entre un désir de conservation de la tradition et une volonté d'aller de l'avant, division encore héritée de l'avènement de la République et de la politique qui s'en est suivie, prônant un oubli presque total du passé, évidemment utopique et destructeur, pour se concentrer sur un avenir non plus construit, comme le voudrait la logique, à partir de l'histoire propre au pays et de son passé, mais à partir d'une culture importée, celle de l'Occident. Ainsi, à l'instar de la société, le théâtre contemporain turc se fait Janus. Divisé entre son propre héritage et les découvertes venues d'Europe, entre sa volonté de libéralisation et le poids encore important du conservatisme, les textes, bien que très innovants, gardent l'empreinte perceptible d'une Histoire et d'une tradition turques. Semblable à la figure du dieu romain qui préside aux passages, dieu des portes et du mois de janvier, les pièces du corpus témoignent de leur double appartenance, qu'elles revendiquent, allant vers l'avenir tout en s'inscrivant dans une tradition, en construisant quelque chose de nouveau à partir de l'existant. Tout comme Janus, qui assure un passage d'un état à un autre sans rupture, les dramaturgies turques contemporaines ont deux visages, l'un tourné vers le passé, l'autre vers l'avenir. La cohabitation du passé et de l'avenir s'illustre par exemple par la réapparition du meddah dans des pièces par ailleurs totalement contemporaines, ou par la coexistence de références issues d'univers différents, à l'instar des miniatures orientales traditionnelles de *Sur le Seuil*, qui peuvent être projetées pendant la scène de l'aéroport évoquant directement l'airbus du « vol TK 1827 »²⁷⁰, ou encore mises en parallèle avec le monologue du transsexuel sur le point de se faire opérer; les deux systèmes de références sont a priori totalement distincts, l'un appartenant à la tradition et l'autre résolument à la modernité, mais leur cohabitation rend compte des liens qui les unissent, et les met de plus face à face, de telle façon qu'ils s'interpénètrent et disent quelque chose l'un de l'autre.

²⁷⁰Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, op.cit., p.45.

La tension entre Orient et Occident est plus affirmée encore dans *L'Invité*, où Bilgesu Erenus, en retraçant le parcours d'un émigré turc en Allemagne, confronte les deux héritages de la Turquie et pose la question des valeurs occidentales. Clairement engagée, l'auteure dénonce les effets négatifs de l'adoption totale de la mentalité et des pratiques occidentales, sans pour autant prôner le conservatisme. Le parcours de Musa cristallise la recherche identitaire qui se fait entre les deux influences culturelles, par son mouvement d'aller et de retour qui laisse à penser que l'une comme l'autre ne sont pas totalement satisfaisantes et que l'identité qui permettra à Musa – et aux autres personnages – de se trouver et de s'épanouir est à chercher dans un équilibre. Mais pour parvenir à cette conclusion, Musa doit d'abord vivre la désillusion de l'Occident, qui n'est pas le lieu idéal qu'il imaginait dans sa naïveté initiale. Froide et consumériste, l'Allemagne, et avec elle l'Europe et son mode de vie, sont même présentées sous un jour négatif et le rêve occidental est dénoncé comme trompeur. La pièce s'ouvre sur les premières critiques des hommes de l'assemblée, avant même que Musa ne soit présent, et toutes concernent son nouveau style de vie, jugé futile et trop matérialiste, en plus d'être infidèle aux pratiques du village. Il boit ainsi du « whisky » et mange du « saucisson »²⁷¹ au mépris de tout précepte musulman, vit dans l'opulence et, selon les compagnons, "il ne [sait] plus respecter/ Que le mark allemand, qu'il [adore]"²⁷². Il évolue dans un confort occidental qui l'aveugle et lui fait adopter certains comportements ridicules, surtout au regard des villageois avec lesquels le décalage est complet : alors que la plupart sont manifestement loin d'avoir les moyens de se payer une voiture, Musa utilise la sienne pour amener sa femme au hammam, alors que de chez eux à celui-ci « il n'y a même pas cinquante mètres »²⁷³. Puis, lorsque Musa prend la relève pour leur expliquer la réalité de son voyage en Allemagne, le discours n'est plus grotesque mais empreint de cruauté. L'Allemagne, et l'Europe plus généralement, sont représentées comme inhumaines, sans sentiments ni compassion pour les nouveaux arrivants, livrées à des machines qui semblent vouées à détruire ou dévorer les travailleurs. Alors que le pays et ses habitants prennent des formes inhumaines, c'est paradoxalement la

²⁷¹Bilgesu Erenus, *L'Invité*, op.cit., p.20.

²⁷²*Ibid.* p.86.

²⁷³*Ibid.* p.23.

machine qui est personnifiée et qui sert d'interlocuteur à Musa, prenant le relais des officiers allemands en le traitant durement

Et voilà comment je te vois de haut. Petit paysan analphabète que je domine. Travailleur agricole inculte. [...] Tu as peur de moi hein ? Paysan arriéré. Druumtikitak, vite, prompt, schnell. Ne t'endors pas.²⁷⁴

Le double mouvement de réification et de personnification assimile l'homme occidental à une machine et dit par là à la fois sa soumission au travail et l'abandon de qualités humaines telles que la compassion ou la générosité. L'inhumanité du système allemand, à laquelle s'ajoute la récurrence des remarques racistes et les conditions de vie misérables qui sont celles de Musa et sa famille, renvoie une image de l'Occident froide et inhospitalière, d'un monde totalement dépourvu de valeurs. A ce titre, *L'Invité* critique l'admiration de l'Occident, à qui la Turquie n'a manifestement rien à envier. Pourtant, si la tension se fait sentir, la vision proposée de l'Orient n'est pas non plus idyllique, dans la mesure où l'auteure semble déplorer la tendance à reproduire les modes de vie occidentaux, comme en témoigne l'omniprésence de la "saloperie de télé", nouvelle venue dans la pièce de l'assemblée et qui induit de nouveaux réflexes, celui de la main "qui a pris l'habitude"²⁷⁵ de l'allumer sans raison, réflexes susceptibles d'aller à l'encontre du dialogue et de l'attention à l'autre qui sont le fondement de l'assemblée. Mais plus encore, Bilgesu Erenus met en garde contre le caractère mortifère de la négation de l'évolution et du refus de l'altérité. Même si l'expérience de Musa a été un échec, tout n'est pas entièrement négatif : de retour au pays, il apporte un souffle nouveau au village et surtout, il possède un regard critique que les compagnons n'ont pas ; son passage par l'Allemagne lui a ouvert les yeux sur le monde et sa réalité, lui donnant par là-même la possibilité de définir plus précisément son identité. S'il reconnaît la cruauté dont il a été victime en Allemagne, il est également capable d'admettre les avantages qu'il a rapportés d'Europe; l'échec de son intégration ne l'empêche pas d'adopter certains aspects de la vie en Allemagne et ainsi de se créer une identité plus proche de ce à quoi il aspire. A la fin du récit de ses aventures, Musa fait preuve de son évolution et de sa volonté de partager ses découvertes. Il revendique l'ouverture de son supermarché et l'avancée que cela va signifier pour l'ensemble du village:

²⁷⁴*Ibid.* p.64.

²⁷⁵*Ibid.* p.56.

Enfin, nous avons des brosses à dents allemandes... Ayant vécu en Europe de longues années, nous pouvons vous informer. Après avoir mangé de la viande ou du saucisson, se curer les dents avec allumettes, ongles ou épingles n'est bon ni pour le savoir-vivre ni pour la santé. Accourez, citoyens, précipitez-vous!²⁷⁶

Non sans ironie de la part de l'auteure, notamment sur la question du savoir-vivre, Musa se propose ici de participer à l'éducation des villageois en terme d'hygiène, selon ce qu'il a appris en Allemagne. Le protagoniste cristallise en lui le double héritage et la cohabitation des deux influences, dont il parvient, grâce à son expérience, à tirer le meilleur parti, sans tomber dans le piège de la diabolisation de l'Occident ni du mépris de la culture orientale. Face à lui, les villageois ne sont plus les garants de la tradition et se trouvent dans une situation en partie absurde, puisqu'ils refusent d'admettre les bienfaits du geste de Musa, le tournant violemment en dérision, tout en adoptant certaines pratiques occidentales. En réalité, plus que l'une ou l'autre culture, c'est l'enfermement dans l'une d'elle et le refus de la mixité que dénonce Bilgesu Erenus : en tournant le dos aux bénéfiques qui peuvent être tirés d'un équilibre entre les deux héritages, la société se sclérose et empêche les individus d'évoluer.

La question de la tension entre Orient et Occident est également traitée dans *Sur le Seuil*, où Sedef Ecer évoque non seulement le double héritage qui est celui de la Turquie mais aussi, avec plus de légèreté que dans *L'Invité*, les difficultés engendrées par la double appartenance. A ce titre, la pièce offre une mise en perspective très particulière, étant donné le statut de l'auteure, elle-même turque émigrée et installée en France, donc pleinement intégrée tout en revendiquant ses origines. La nécessité de trouver un équilibre entre les influences diverses est récurrente dans le texte qui, sans faire de l'Orient et de l'Occident des antagonismes irréconciliables, évoque la crise identitaire à laquelle peut mener la coexistence non réfléchie et non assumée de deux influences différentes. La voyageuse indécise, par exemple, finit par trouver la mort dans un accident d'avion faute d'avoir pu choisir entre les deux rives, tandis que la rêveuse abreuve la voyageuse de questions sur l'Occident, qui lui semble être un monde totalement différent, d'autant plus que les deux femmes s'opposent par le statut politique. Alors que « l'oc-ci-den-tale »²⁷⁷ est libre, la rêveuse vit en dictature, d'où des comportements et des attentes différents. Dans

²⁷⁶*Ibid.* p.85.

²⁷⁷Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, p.69.

cette scène précise, les deux héritages semblent incompatibles et les deux femmes ne peuvent échanger et discuter librement, puisque, comme le précise la rêveuse, il ne faut surtout laisser « aucune trace qui peut rappeler tu sais quoi. (*En insistant sur le mot*) L'Occident »²⁷⁸. Les deux rives apparaissent comme deux éléments absolument non solubles : aucune porosité ne semble pouvoir avoir lieu entre eux. Même une fois dans l'au-delà, alors qu'elles contemplant le monde des vivants et qu'elles ne sont plus étrangères l'une à l'autre, la voyageuse continue de parler de "chez"²⁷⁹ la rêveuse en se désolidarisant complètement, de la même manière que celle-ci parlera toujours des gens "du pays"²⁸⁰ auxquels la voyageuse ne doit surtout pas adresser la parole. Dans une autre scène, Sedef Ecer interroge aussi la question de la tension entre Orient et Occident par le biais des images tronquées, en jouant par exemple avec l'orientalisme, d'après l'idée développée par Edward Saïd²⁸¹, c'est-à-dire avec l'image que se fait l'Occident d'un Orient exotique, construit dans l'imaginaire pour poser un ailleurs, une altérité qui conforte sa propre identité, par définition différenciée. C'est en effet le jeu sur les préjugés qu'exprime notamment l'odalisque, qui, danseuse du ventre orientale, est déjà un stéréotype personnifié. Assassinée par jalousie, elle revient sur la relation qu'elle a entretenu avec son amant avant sa mort, relation fondée sur l'image et le "choc des civilisations", expression qui dit non seulement la rencontre factuelle de l'homme, certainement européen bien rangé et de la femme d'origine maghrébine, perçue comme échappatoire, mais qui reprend également le titre de l'ouvrage très controversé de Samuel Huntington²⁸², qui soutient une vision d'un monde divisé en civilisations majeures (dont les principales sont l'occidentale, la musulmane, la japonaise, la chinoise et l'hindoue) qui entretiennent des rapports de forces et où le multiculturalisme est une faiblesse, dans la mesure où il diminue l'identité d'une civilisation. Dans la scène, l'auteure tourne en dérision une vision du monde qui enferme ainsi chacun dans une identité figée et totalement imperméable à l'autre, ainsi que les images toutes faites que nous pouvons avoir de l'autre, de celui qui vient d'un ailleurs inconnu et sur lequel nous

²⁷⁸*Ibid.* p.73.

²⁷⁹*Ibid.* p.36.

²⁸⁰*Ibid.* p.65.

²⁸¹Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident.*, Seuil, « La couleur des idées », Paris, 2005, 422 pages.

²⁸²Samuel Huntington, *Le Choc des civilisations*, Editions Odile Jacob, Paris, 2007.

projetons nos attentes, comme le fait l'amant lorsqu'il flatte "le côté harem" de la femme orientale, supposée "soumise et féline", qui lui donne l'impression, lorsqu'il la tient, de tenir "le harem tout entier dans [ses] bras. Le Maghreb, le Mashrek, la sultane et les eunuques avec"²⁸³. Insistant à l'extrême sur les clichés de l'Orient et les rendant d'autant plus ridicules et infondés que l'odalisque s'exprime indifféremment avec ou sans accent et précise que non seulement en vérité elle n'en a pas, mais également qu'elle crée complètement un personnage, en adéquation avec les attentes de son amant.

Je suis une immigrée de troisième génération, alors il n'y a aucune raison pour avoir tout ce folklore. Les pétales de rose dans le hammam, les esclaves du harem, les milles et une nuits, la danse du ventre. (*Elle agite ses fesses et ses épaules.*) Genre chez moi, l'érotisme c'est inné. Le côté musée ethnographique, il a toujours trouvé ça sexy, alors j'ai créé mon propre orientalisme.²⁸⁴

Sur le ton de l'humour, Sedef Ecer souligne les fausses idées que l'on peut se faire de l'ailleurs et l'inanité des attentes d'exotisme en provenance de celui-ci, qui nous est souvent plus proche que ce que nous pensons. Au-delà, elle interroge l'identité de l'autre et le besoin de le définir par différenciation par rapport à soi. La première caractéristique de l'autre est ce qui l'oppose à moi, et parfois la distinction empêche de voir ce qui en réalité le rapproche et pourrait. L'idée est d'ailleurs également présente dans *L'Invité*, lorsque Musa fait remarquer qu'il est, malgré tout ce qui semble le différencier des hommes, leur semblable, en les interpellant et les questionnant : « Vous ne voyez ni combien je suis différent, ni combien je vous ressemble. Est-ce que j'ai mis les doigts dans le nez ? »²⁸⁵. La scène de l'odalisque, et plus généralement la pièce, invitent à envisager l'autre pour ce qu'il est et non par rapport aux attentes que nous en avons ; à chercher à le comprendre et le connaître avant de lui attribuer une identité qui sera plus représentative de nos perceptions que de la réalité. Mais, par l'exemple de l'odalisque comme dans pratiquement toutes les saynètes, *Sur le Seuil* souligne la complexité de l'identité, qui n'est jamais une. Si l'odalisque accepte de jouer un rôle pour son amant, c'est aussi parce que l'univers oriental ne lui est pas étranger, il fait partie d'elle mais ne la contient pas entièrement. De la même manière, l'envahie et la conquérante, ou vice-versa, ne se limitent pas à leur statut militaire, mais peuvent être

²⁸³Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, op.cit., p.67.

²⁸⁴*Ibid.* p.68.

²⁸⁵Bilgesu Erenus, *L'Invité*, op.cit., p.31.

caractérisées par de nombreux autres aspects de leur identité. En travaillant les images toutes faites et les évolutions, les incertitudes, le texte invite à se défaire de définitions trop simples mais au contraire à prendre conscience des nuances et de l'extrême complexité d'une identité. Le propos prend tout son sens dans l'affirmation du double héritage oriental et occidental qui est constitutif chez Sedef Ecer: elle-même turque ayant choisi d'écrire en français, dans sa "langue d'accueil", elle revendique la multiplicité identitaire et le non sens de l'enfermement dans une identité figée. Le choix fort d'écrire en français traduit sa volonté de ne pas rester figée mais au contraire d'évoluer et de se confronter à l'altérité, et même de se construire, selon ses propres termes, « une nouvelle identité »²⁸⁶, dans la mesure où son écriture n'est pas exactement la même dans les deux langues, où il n'agit pas simplement d'une traduction mais d'une nouvelle façon de travailler et de penser. Plus généralement, son travail témoigne à la fois de sa volonté de conserver une empreinte de ses origines turques, de ne pas calquer les pratiques occidentales exactement, sans pour autant s'enfermer dans une revendication dont la ferveur reviendrait à mettre en avant des aspects tronqués de sa turcité, voire à corroborer une image fantasmée de l'Orient. Dans l'œuvre de Sedef Ecer comme dans les autres dramaturgies étudiées, le double héritage est assumé, voire revendiqué, mais surtout, il s'agit pour les auteurs de s'affranchir d'une idée de l'identité qui serait univoque. La question identitaire, toujours fondamentale dans les textes étudiés et toujours placée sous le signe de la multiplicité, formelle et thématique, est aussi une réflexion sur la construction de l'identité, réflexion particulièrement pertinente dans un pays qui ne peut se revendiquer d'une seule culture sans nier plusieurs parties de son histoire et de sa réalité. En équilibre entre Orient et Occident, carrefour culturel, hôte de nombreuses ethnies, la Turquie est un pays pluriel où la question identitaire portée par les dramaturges est indissociable d'un syncrétisme nécessaire.

A la pluralité esthétique que nous avons déjà remarquée s'ajoute une altérité omniprésente, compréhensible au regard de la société turque dont sont issus les dramaturges que nous étudions. Lorsqu'il cherche à rendre compte de la réalité de la société

²⁸⁶Cf Entretien avec Sedef Ecer, Annexe B, p.169.

en Turquie à travers ses photographies, Attila Durak parle d'Ebru²⁸⁷, terme désignant à l'origine une technique orientale de peinture sur eau, qui a pour caractéristique de laisser de nombreuses irrégularités sur la toile finale, qui présente des contours flous et une absence d'uniformité dans le grain²⁸⁸. Il transpose le terme d'ebru pour signifier la difficulté de définir précisément la société turque, multiple et en mouvement perpétuel, tant par la pluralité des origines ethniques et culturelles que par les diverses influences et pratiques des Turcs. La métaphore peut également trouver un écho dans les écritures théâtrales contemporaines, qui travaillent précisément à brouiller les frontières, à empêcher les définitions réductrices et à créer un effet "ebru". Pour analyser le phénomène de brouillage similaire qui opère dans les dramaturgies africaines francophones, Sylvie Chalaye parle de métissage de l'écriture²⁸⁹. Le métissage, ou l'hybridation, témoignent l'un et l'autre d'un besoin de se construire dans la pluralité, en lien avec le vécu et la réalité des auteurs. Profondément conscients de leur double héritage et de la multiplicité de leur culture, les dramaturges turcs, à l'instar des dramaturges africains, ont choisi, plutôt que d'essayer d'assimiler les influences ou de les réduire à une identité unique, de revendiquer le caractère multiple de leurs écritures et de travailler précisément autour de la multiplicité.

Ces dramaturges [d'Afrique noire francophone] ne renoncent pas à l'affirmation d'une identité forte, mais ils assument d'abord la nature originellement importée de l'art qu'ils pratiquent, et ce n'est pas pour en respecter l'altérité historique et le maintenir à distance selon les principes qu'impose tout modèle dans une dynamique d'imitation. Ces dramaturges revendiquent au contraire une phagocytose de cette altérité et son insémination de l'intérieur. [...] Ces dramaturges assument l'*alien* en eux.²⁹⁰

Loin de vouloir se débarrasser de la dualité intrinsèque à leur culture, les dramaturges turcs l'utilisent, l'envisagent comme un matériau, voire comme une richesse de création. S'ils questionnent leur double appartenance, c'est avant tout pour la revendiquer et pour souligner le caractère absolument non pertinent du choix entre l'une et l'autre de leurs influences ou de leurs identités. La pluralité est source de richesse et de mouvement, tandis que l'unité consisterait une négation de l'identité à la fois des personnages, des auteurs et

²⁸⁷ Attila Durak, *Ebru, reflets de la diversité culturelle en Turquie*, Actes Sud, Arles, 2009. Voir aussi <http://www.ebruproject.com/EN/index.asp>.

²⁸⁸ <http://www.artequite.com/boutique/ebru-art-du-papier-marbre/> et <http://www.youtube.com/watch?v=0DfHm1x44uw>

²⁸⁹ Sylvie Chalaye, *Afrique Noire et dramaturgies contemporaines. Le syndrome Frankenstein, op.cit.*

²⁹⁰ *Ibid.* p.85.

de la société dans laquelle ils écrivent. La souffrance des personnages n'est pas tant liée à la pluralité de leur être qu'à la nécessité de choisir, qui apparaît comme une nécessité mais qui n'en est pas une. Tout l'enjeu est en réalité d'accepter son identité plurielle et de renoncer à trouver à tout prix une cohérence, car elle signifie la négation d'une partie de soi. Pour reprendre la pièce de Sedef Ecer, qui exprime le plus explicitement cette idée, la voyageuse indécise ne meurt pas de sa double appartenance, elle meurt de n'avoir pas pu faire un choix qui lui semblait impératif de faire ; elle meurt parce qu'elle n'a pas su renoncer à ce choix et accepter la dualité de son être. De la même manière, Bilâl devient inexorablement fou car il ne parvient pas à concilier en lui deux influences ; il s'accroche au passé et refuse catégoriquement de s'adapter et d'admettre qu'il lui faut opérer une synthèse entre le présent et ses aspirations passéistes afin de pouvoir s'intégrer au monde et vivre. Encore une fois, c'est le refus de la nuance et du syncrétisme qui le condamne.

2. Omniprésence de l'altérité

Le syncrétisme, en tant que prise en considération de l'autre en tant que tel est essentielle à la quête identitaire, d'abord parce que l'identité se construit en partie par rapport à autrui. Toute définition de l'identité comporte une part de reconnaissance par les autres, qui interviennent dans l'attribution de l'identité : l'identité est l' « effet qu'on ressent à être soi-même, et reconnu par autrui comme doté d'une personnalité »²⁹¹, d'où l'omniprésence de l'altérité dans la quête identitaire, d'autant plus que « l'identité ne va pas sans altérité, puisque être identique à soi, c'est être autre que ce qui n'est pas soi »²⁹². Il paraît donc impossible de se construire sans accepter la rencontre avec l'autre et le mélange. Néanmoins, l'identité est aussi une élaboration personnelle qui demande un regard sur soi-même, retour réflexif qui s'opère le plus souvent dans les pièces par un passage par un état d'aliénation, par la nécessité précisément de « sortir de soi pour revenir à soi », selon la formulation d'Amiel Melnick. En effet, l'altérité n'est pas seulement constituée par autrui, par les autres individus autour de moi, mais elle est potentiellement

²⁹¹Michel Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, Larousse et CNRS Editions, « In extenso », 2006, 896 pages, article « Identité », p.392.

²⁹²*Ibid.* article « Altérité », p.20.

en moi ; c'est cette altérité intrinsèque, d'autant plus forte dans le contexte d'une double appartenance, que les personnages éprouvent et dont les dramaturges cherchent à rendre compte à travers eux. En cela, l'aliénation est un passage essentiel de la quête identitaire, qui s'éprouve à tous les niveaux et dont la déconstruction des fables et des formes fait partie, en cela qu'elle permet d'éprouver l'autre et de ne pas se contenter d'un point de vue unique. En fragmentant son texte, Sedef Ecer invite par exemple à prendre en considération autrui et sa perception, à s'aliéner d'une certaine façon, en écoutant l'autre et en éprouvant de l'empathie pour lui, sans se limiter à une vision du monde immuable.

A la fois distancié et partie prenante, le théâtre devient l'espace d'une nouvelle construction, réalité alternative, qui reprend les données de la "vraie vie" pour mieux les détruire. Dès lors, le mythe de la distanciation n'a pas perdu sa fonction d'actualisation. Le va et vient entre actualisation et distanciation retrouve une définition hégélienne de l'aliénation, une définition positive et intentionnelle qui ferait de l'aliénation un précepte de "l'Être" sartrien. Hegel trouve dans l'aliénation le principe de tout devenir, mécanisme où la culture et la pensée sont les figures de l'esprit objectivé dans le processus historique.²⁹³

L'idée de l'aliénation dans l'écriture théâtrale développée par Amiel Melnick autour des dramaturgies africaines trouve encore une fois un écho dans les dramaturgies turques étudiées, dans la mesure où l'aliénation occupe une place très particulière et s'avère même nécessaire à la construction de l'identité, dans sa compréhension hégélienne. En effet, pour Hegel, l'aliénation est un moment où l'individu se fait étranger à lui-même, sort de lui-même pour en définitive y revenir avec une meilleure connaissance de soi, acquise grâce à un regard plus objectif.

Le concept hégélien *Entfremdung* qualifie le sujet devenu étranger à soi, une dépossession psychique qui n'exclut pas la survie du désir de revenir à soi. En même temps, il s'agit d'un moment dynamique du procès de développement de l'esprit en tant que procès de l'expérience de la conscience – un moment nécessaire à l'abolition de l'immédiateté et au surgissement de la réflexion.²⁹⁴

Au moment de l'aliénation succède un autre temps, où le sujet revient à soi « *certain de lui-même* »²⁹⁵, se connaissant donc mieux qu'auparavant, grâce à un passage par l'aliénation, donc par l'altérité. Dans les pièces du corpus, l'aliénation est vécue par quasiment tous les personnages, qui se trouvent précisément dans ce moment où ils sont étrangers à eux-mêmes : perdus dans leur quête, s'ils parviennent à éprouver leur identité à la fois par le

²⁹³Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, op.cit., Amiel Melnick, p.46.

²⁹⁴Michel Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, op.cit., article « Aliénation », p.17.

²⁹⁵*Ibid.* p.17.

regard des autres et en portant sur eux-mêmes le regard distancié de l'aliénation, ils pourront revenir à eux et être en accord avec leur identité. Par le dispositif de saynètes fragmentées et décontextualisées qu'elle choisit, Sedef Ecer place les personnages de *Sur le Seuil* dans un moment où ils peuvent procéder à ce regard aliéné sur eux-mêmes. Isolés du monde, ils opèrent un retour réflexif sur eux-mêmes, parfois spontané, parfois par l'entremise d'autrui. Ainsi, la descendante, lorsqu'elle apprend que son grand-père adulé est en réalité un criminel de guerre, est dépossédée d'elle-même ; elle n'est plus ce qu'elle a toujours crue être et se retrouve forcée à porter un nouveau regard sur elle, sur son identité. Les étapes de sa prise de conscience correspondent à celles de l'aliénation : elle commence par évoquer ses souvenirs d'enfance, à l'époque où son identité lui semblait claire, lorsqu'elle était « la petite fille d'un héros national » ; puis, elle est « devenue la petite fille d'un monstre national »²⁹⁶, identité qui lui est étrangère, dans laquelle elle ne se reconnaît plus. Afin de se réconcilier avec la nouvelle donne identitaire qui est la sienne, elle retrace son parcours à travers un monologue qui lui permet de revisiter son enfance d'un autre œil, notamment la rencontre avec « Madame Ankiné », déportée par son grand-père. La forme du monologue lui permet donc de s'observer comme à distance, pour au final passer au présent pour annoncer : « je descends du commanditaire »²⁹⁷, dans une formulation qui laisse penser à un équilibre intérieur retrouvé. Le monologue est d'ailleurs la voie privilégiée à un regard relativement objectif sur soi, dans la mesure où il s'agit d'un moment égocentré, où le sujet s'analyse. A ce titre, les monologues de *À louer* remplissent en partie la fonction d'aliénation, dans la mesure où ils permettent momentanément aux protagonistes de sortir d'eux, de quitter leurs masques hermétiques pour se dévoiler et avancer dans leur quête identitaire, même s'il est trop tard, puisqu'Adnan est mort et Simay a perdu du même coup son espoir et son but. La question est également présente en creux dans *La voix de son maître*, où Bilâl se condamne parce qu'il ne parvient pas à réaliser l'aliénation essentielle, il ne parvient pas à sortir de lui mais reste en contraire enfermé dans ce qu'il pense être sa place, son identité. Il n'accède pas au moment de transition et ne peut donc pas prétendre à se trouver. Ainsi, toutes les pièces du corpus invitent à l'aliénation, passage nécessaire de la quête identitaire, qui permet de mettre son être en perspective et de se construire grâce à

²⁹⁶Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, op.cit., p.86.

²⁹⁷*Ibid.* p.87.

l'altérité. Il s'agit donc d'adopter « une démarche qui cherche à "affronter l'autre et les risques qu'implique son altérité, à élargir le champ de sa propre authenticité pour la rendre moins limitative, moins castratrice" »²⁹⁸.

La rencontre avec l'autre, l'omniprésence d'une altérité nécessaire, traduites par les trajectoires et les errances des personnages, souvent étrangers à eux-mêmes, sont relayées non seulement par les fables, mais également par les formes dramaturgiques, dont nous avons vu qu'elles privilégiaient une esthétique du morcellement. L'alliance dans le fond comme dans la forme de la revendication de la pluralité, qui opère de manière similaire dans les dramaturgies africaines francophones, fait dire à Sylvie Chalaye qu'il s'agit de dramaturgies de l'hybridation et plus précisément du métissage ou du « marcottage »²⁹⁹, termes qui peuvent en partie convenir à l'étude des dramaturgies turques contemporaines, qui partagent le caractère composite et la volonté de dire la pluralité constitutive de la société dans laquelle elles s'écrivent, voire de la revendiquer. Au-delà du thème identitaire individuel, il s'agit pour les dramaturges turcs d'aujourd'hui de prendre position par rapport aux générations précédentes, qui ont successivement tenté de produire des dramaturgies en répliquant le modèle occidental puis de revendiquer au contraire un théâtre profondément oriental, sans que ni l'une ni l'autre de ces voies ne semblent véritablement satisfaisantes. La question qui se pose est donc celle de l'identité turque, qui se construit en équilibre entre les différentes influences qui traversent le pays. En cela, la problématique des dramaturges turcs rejoint celle des auteurs africains contemporains, qui traversent également une période de questionnement identitaire partagée par l'ensemble de l'Afrique francophone. Et la réponse qu'ils apportent comporte des similitudes, notamment dans la déconstruction de l'écriture et l'évitement de l'unité.

Ces dramaturgies sont surtout des dramaturgies du dépassement, de la reconquête de soi à travers l'art et la création. On pourrait presque parler ici de rédemption. Ce théâtre tente de reconstruire une identité qui passe par la langue, par une réappropriation de la langue, un détournement, une réinvention de la forme aussi. Aussi ce théâtre est-il étonnamment traversé par l'oralité, aussi bien sur le plan structurel que linguistique et musical, et engendre une dramaturgie inouïe. A la différence des dramaturgies contemporaines occidentales travaillées par l'impossibilité de raconter, confrontées à la faillite du récit et du personnage, ce théâtre, au contraire, dynamisé par une philosophie du rêve et du mensonge, défend en somme la nécessité

²⁹⁸Koffi Kwahulé, cité par Amiel Melnick, in Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, op.cit., p.46.

²⁹⁹Sylvie Chalaye, *Afrique Noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, op.cit., pp.79 à 98.

de la fable pour échafauder au-dessus du vide et continuer à vivre en dépit des traquenards de l'histoire. Le conte n'est pas où on l'attend, il s'égaré, il fait des détours, perd ses instruments musicaux et s'en approprie d'autres, il perd aussi la mémoire, mais ne renonce jamais à l'invention et finit par reconstruire ce qu'il avait perdu.³⁰⁰

Sylvie Chalaye, en analysant ici les dramaturgies africaines, donne des clés essentielles à la compréhension de la dynamique qui anime les dramaturgies turques contemporaines. Prises entre plusieurs influences et un double héritage potentiellement pesant, les dramaturgies turques marquent aujourd'hui une volonté de se revendiquer plurielles et de se construire une identité précisément dans l'entre-deux, dans le métissage et dans l'équilibre, plutôt que de faire un choix et de se positionner dans un courant, options qui seraient des négations de leur richesse. L'identité se trouve dans le mouvement et dans le questionnement plus que dans les réponses réductrices ou castratrices. Au contraire, les auteurs puisent leur richesse et leur vitalité dans la liberté de ne pas se positionner et de pouvoir aller chercher partout, à la fois dans la tradition orientale et dans le modèle occidental, dans le passé comme dans le présent, dans l'imaginaire comme dans le purement rationnel, sans limitations et sans instaurer de hiérarchie ni même d'agencement strict entre tous les éléments. Ainsi, Sedef Ecer joue de sa double appartenance culturelle pour mettre en état de coalescence les miniatures ottomanes et une star déchue totalement dépendante du botox et du lifting, Özen Yula passe de la violence la plus crue à des réflexions presque métaphysiques sur la temporalité, Bilgesu Erenus réintroduit le meddah tout en traitant du thème ultra contemporain de l'émigration, tandis que Sevim Burak positionne au même niveau la réalité et le rêve, dans une forme extrêmement contemporaine où les références au passé sont multiples. D'ailleurs, les dramaturgies turques répondent parfaitement à l'analyse de Sylvie Chalaye à propos de la différence avec les écritures théâtrales occidentales. Là où les pièces, européennes notamment, sont « confrontées à la faillite du récit et du personnage » et traitent de l'impossibilité de la communication et la vanité du langage, donnant lieu à des pièces minimalistes et dépouillées, les dramaturgies turques affirment la portée et la puissance de la narration et des histoires, comme en témoigne notamment la présence du rêve et de l'imaginaire. Moins directement en prise avec la problématique qui occupe l'Europe sur les conditions d'écriture après Auschwitz et les « paysages dévastés »³⁰¹ dont

³⁰⁰ *Ibid.* p.97.

³⁰¹ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 2004, 178 pages.

parle Catherine Naugrette, les écritures turques se concentrent sur leur identité, mise en péril par des années de négation de l'une ou l'autre partie de leur culture.

Pour autant, les dramaturgies turques ne sont pas exactement dans la même situation que les dramaturgies africaines francophones, dans la mesure où elles s'inscrivent dans une histoire très différente : l'Afrique francophone a connu pendant de nombreuses années la colonisation et il s'agit pour les artistes d'aujourd'hui de reconstruire une identité après l'occupation par l'étranger et la tentative de submerger leur culture d'origine. Pour la Turquie, qui n'a pas connu de période de colonisation, la situation est donc différente car, comme l'exprime Orhan Pamuk,

Ces blessures [liées à la supériorité supposée de l'Occident], ne sont pas aussi profondes que celles des nations ayant subi le joug de la colonisation pendant deux cent ans. Les Turcs n'ont jamais été éradiqués par les puissances occidentales. L'éradication culturelle dont les Turcs ont souffert, ils se la sont infligée eux-mêmes. Nous avons effacé notre propre histoire parce que c'était pratique. Cette faille culturelle est le signe d'une certaine fragilité. Reste que cette occidentalisation auto-imposée nous a aussi conduits à l'isolement.³⁰²

La situation dans laquelle se situent les artistes turcs aujourd'hui est donc délicate, dans la mesure où ils n'ont pas véritablement à se libérer d'une emprise extérieure, ni même à s'affirmer par rapport à une telle emprise, mais où ils doivent retrouver un équilibre qu'ils ont perdu d'eux-mêmes. La prise de conscience d'une responsabilité dans la négation de leur identité revient à assumer cette responsabilité et à porter une forme de culpabilité par rapport à la perte de nombreuses valeurs et traditions, ainsi que dans le déséquilibre dans lequel se trouve actuellement la société turque. Sedef Ecer reconnaît également la part de responsabilité des Turcs dans la négation de leur propre histoire et évoque le dédoublement de personnalité généralisé qui en a découlé³⁰³. Partant de ce constat, les dramaturges turcs sont dans une position de reconquête identitaire, où l'enjeu est double : d'une part il s'agit de réhabiliter le pan oriental de la culture turque qui a été nié et d'autre part, il est nécessaire de ne pas reproduire l'erreur en dénigrant les apports de l'occidentalisation du pays, désormais partie prenante de l'identité turque. Le syncrétisme à l'œuvre dans les dramaturgies du corpus résulte donc d'une volonté de se réapproprier sa propre culture et d'assumer le caractère ambivalent ou pluriel de celle-ci. En réalité, à l'instar d'Istanbul,

³⁰²Orhan Pamuk, *D'autres couleurs*, trad. Valérie Gay-Aksoy, Gallimard, Folio, 2009, p.599.

³⁰³Entretien 2 avec Sedef Ecer, Annexe D, p.174.

souvent qualifiée de ville funambule, les dramaturgies turques contemporaines sont les témoins d'un véritable funambulisme identitaire, revendiqué comme tel, dans la mesure où l'intérêt et l'enjeu ne sont pas dans l'arrivée sur l'une ou l'autre rive, mais bien dans la traversée et dans la recherche périlleuse d'un équilibre, seul endroit où peut s'exprimer véritablement l'identité turque. Le travail sur la recherche fragile d'équilibre rapproche à nouveau les dramaturgies turques des écritures africaines, qui

Renversent les bornes, abattent les frontières, bousculent la syntaxe et insinuent dans la forme, comme pour mieux la déconstruire, des parasites qui relèvent de doute et travaillent sur la béance, la suspension, l'absence, le creux, voire le trou et l'abîme. Et tout se passe justement comme si c'était au-dessus de ce précipice que les dramaturges contemporains avaient choisi de se construire une identité artistique.³⁰⁴

La différence majeure entre les dramaturgies africaines et turques réside en fait dans le caractère subi ou choisi de la nécessité de la reconquête identitaire, différence qui semble se traduire aussi dans le ton général des pièces. Les textes turcs sont en effet empreints d'une forme permanente de souffrance : c'est la souffrance originelle des personnages qui les poussent à agir, tandis que les pièces africaines semblent plus faire remonter la quête identitaire à un besoin de libération. La quête des personnages turcs est douloureuse et ils apparaissent le plus souvent abattus, accablés d'un fardeau trop dur à porter. La quête échoue d'ailleurs dans plusieurs cas et il semble que la recherche identitaire profitera plus aux générations à venir que directement aux acteurs immédiats : il est probable que, plus que Musa et les villageois, ce soit leurs enfants qui tirent profit de l'expérience de Musa et parviennent à pleinement assimiler la synthèse de l'altérité et de leur culture. Pourtant, même s'il peut être synonyme de souffrance, l'équilibre apparaît comme le seul endroit identitaire satisfaisant, précisément parce qu'il est questionnement et qu'il permet d'intégrer le multiple.

L'identité qui s'affirme dans ce théâtre se construit sur un vide assumé, non pas comblé, mais transformé en quelque sorte en caisse de résonance, en instrument de vibration. Toute cette génération de dramaturges travaille finalement sur la vacuité, sur l'absence, mais une absence qui se fait tension esthétique et idéologique.³⁰⁵

³⁰⁴ Sylvie Chalaye, *Afrique Noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein, op.cit.*, p.12.

³⁰⁵ *Ibid.* p.98.

Le funambulisme identitaire permet en effet de faire résonner les questionnements et de faire écho à la nécessité du mouvement et de la pluralité, mais il est aussi un moyen de traduire la volonté d'ouverture qui caractérise les dramaturgies turques contemporaines.

C. Dramaturgies de l'ouverture

L'équilibre fragile dans lequel se positionnent les auteurs étudiés, précisément en recherche d'un entre-deux signifiant au regard de leur situation contribue à créer des dramaturgies volontairement et essentiellement ouvertes, où le lecteur à toute sa place. En effet, les pièces ne donnent jamais de solutions définitives aux problèmes qu'elles posent et font du questionnement leur axe central ; le cheminement importe plus que la solution ou l'aboutissement. L'idée que l'essentiel est à trouver dans le parcours plus que dans sa finalité est d'ailleurs développée par Sedef Ecer à travers la métaphore de la montagne Kaf. Alors que dans la première scène entre Angelle et Melek il est annoncé que « tout le monde sait que si on y arrive [à la montagne Kaf], on détient le secret »³⁰⁶, la dernière entrevue des deux femmes révèle qu'en réalité, « La montagne Kaf, c'est le chemin lui-même »³⁰⁷, le secret étant les expériences tirées du voyage et la maturité qu'elles apportent au voyageur. L'importance primordiale du questionnement est perceptible notamment dans les trajectoires suivies par les personnages, qui constituent de véritables appels à l'ouverture, à prendre la direction de l'ailleurs. L'invitation faite aux personnages et au lecteur à faire l'expérience, toujours à renouveler, de l'altérité n'est pour autant jamais imposée, mais toujours suggérée, et n'est pas supposée déboucher sur une vérité identitaire inaliénable ; les dramaturgies, même parvenues au terme d'une trajectoire, ne proposent jamais de solutions définitives. Le refus de la fermeture, déjà évident dans les analyses esthétiques, est à mettre en regard du contexte sociopolitique de la Turquie, qui permet de comprendre la volonté des dramaturges de laisser un rôle important au lecteur ou au spectateur dans l'appréhension et dans la compréhension des textes. Au-delà, l'ouverture des dramaturgies

³⁰⁶Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, op.cit., p23.

³⁰⁷*Ibid.* p.92.

participe en partie au réveil du « sens de l'humain »³⁰⁸, notamment grâce à la mise en place d'un dialogue avec l'altérité.

1. Nécessité de l'ouverture à l'Autre

L'ensemble des pièces du corpus œuvrent dans la direction d'un élargissement de l'horizon, nécessaire pour que la quête identitaire aboutisse. Pour que l'aliénation et la rencontre de l'autre puissent avoir lieu, l'ouverture sur l'ailleurs est une condition *sine qua non*. Presque au-delà de la rencontre avec l'autre, l'ouverture au monde apparaît comme un geste vital ; au contraire, le repli sur soi est présenté comme mortifère. Le pendant de la nécessité du syncrétisme est en effet l'ouverture à l'autre et son intégration, sans quoi l'individu ne peut ni se connaître ni se construire. La découverte de soi et l'élaboration de son identité ne peut se faire qu'au contact de l'autre, qui enrichit et permet d'effectuer un retour sur soi, ce qui explique l'omniprésence de l'altérité dans les textes du corpus, quelle que soit la forme sous laquelle elle se présente. D'après la formule d'Amiel Melnick dans son chapitre dans l'ouvrage déjà cité *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, les dramaturges invitent à « sortir de soi pour revenir à soi »³⁰⁹, en faisant un détour par l'altérité et donc par l'aliénation. Face au constat que l'unité est non seulement impossible à obtenir et profondément insatisfaisante mais également toujours trompeuse, les auteurs turcs que nous étudions procèdent à l'éclatement systématique des personnages et des formes, afin de briser l'unité et de la dénoncer, mais également pour inciter, à un premier niveau, les protagonistes à chercher une vérité identitaire qui leur correspondra, et à un second niveau, à inviter les lecteurs à prendre conscience de la nécessité d'aller au-delà de l'illusion de l'unité. La rupture créée par Özen Yula dans *À louer* avec les monologues finaux a d'abord pour fonction de détruire les images que le lecteur s'est fait d'Adnan et de Simay et de les dénoncer comme images, loin de la vérité. En se révélant tendre et sentimental, capable d'avoir des réflexions poussées sur le temps et l'amour et d'exprimer son désir de chanter à Simay « les chants avec lesquels [il a] grandi »³¹⁰, Adnan casse l'image de dur que

³⁰⁸Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 2004.

³⁰⁹Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, op.cit., Amiel Melnick, p.39.

³¹⁰Özen Yula, *À louer*, op.cit., p.64.

le texte lui donnait jusqu'alors et à travers laquelle le lecteur le percevait. Özen Yula, en déconstruisant brutalement les certitudes qu'il avait installées, les masques qu'il avait construits, met en garde contre les visions univoques de l'autre et souligne la complexité d'un caractère, en écho à la remarque de Simay à propos de la lune qui a deux faces, dont l'une « reste toujours dans l'obscurité »³¹¹. Le thème du masque trompeur, d'ailleurs développé par Amiel Melnick à propos des dramaturgies africaines, apparaît également sous une autre forme dans *La Voix de son maître*, à travers l'obsession de Bilâl pour les qualificatifs et les noms. Le nom, « masque le plus commun [...] qui s'offre le premier au regard », représente pour Bilâl la possibilité de connaître l'autre et surtout de lui attribuer une identité qu'il pense immuable, le nom étant a priori stable et définitif.

Ce mot-masque se cristallise dans la quête identitaire, qui, trouvant la parole, se fige devant le besoin de témoigner de ses trouvailles. Le pouvoir très archétypique du nom provient de sa capacité à résumer un individu et à le présenter au monde.³¹²

Ainsi, Bilâl associe à presque tous ceux qu'il rencontre un nom ou un qualificatif censés résumer les individus, comme lorsqu'il répète à de très nombreuses reprises dans une même conversation les noms complets d'« Anastasia Filipovnia » et de « Zembul Allahanati », répétition dont la traductrice nous confirme qu'elle est là pour « bien faire sentir qu'elles ne sont pas du même monde que lui, celui de la noblesse ottomane »³¹³. Pourtant, il ne parvient pas à comprendre ses pairs, malgré son attachement aux noms, et lui-même est forcé de constater que « dans ce quartier, tout le monde a deux noms... », ce qui le perturbe profondément, comme en témoigne la conversation qui suit avec Zembul, où il lui avoue conserver « l'arbre généalogique de ce quartier » avant de l'assaillir de questions sur les noms de sa mère, puis sur l'origine du surnom de Ziya Bey et sur celle du nom de la femme de celui-ci³¹⁴. Après s'être emporté à ce sujet, Bilâl reconnaît pourtant l'inefficacité de ses recherches, puisqu'il termine en lui demandant de lui expliquer sa « situation actuelle »³¹⁵, avouant son incapacité à comprendre ce qui se passe autour de lui. Le nom s'avère donc sinon mensonger, du moins insuffisant à dire l'autre et Sevim Burak appelle elle aussi à se

³¹¹*Ibid.* p.45.

³¹²Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, *op.cit.*, Amiel Melnick, p.42.

³¹³Sevim Burak, *La Voix de son maître*, *op.cit.*, note de la traductrice, p.32.

³¹⁴*Ibid.* pp.104 et 105.

³¹⁵*Ibid.* p.105.

méfier des apparences et de la réduction d'un individu à ce qu'il semble être au premier abord. Bilâl échoue parce qu'il s'arrête aux noms et aux identités supposées des gens qu'il enferme dans des cases sous des étiquettes ; il est incapable d'aller véritablement à la rencontre de l'autre et ne peut donc s'établir dans la société, ce qui le conduira à sa perte. Enfin, le refus de s'exposer à l'altérité est également dénoncé dans *Sur le Seuil* et dans *L'Invité*. Dans la pièce de Sedef Ecer, Melek meurt de « la maladie de l'armoire »³¹⁶, c'est-à-dire de la sédentarisation. Au-delà, son geste constitue métaphoriquement une volonté de ne plus être en mouvement et de ne plus aller à la rencontre de l'autre : c'est cela qui la tue. Elle précise d'ailleurs que la maladie de l'armoire est une maladie très rare, « qui n'arrive qu'à très peu de gens, lorsqu'ils ne sont plus en déséquilibre »³¹⁷, Sedef Ecer réaffirmant dans cette réplique la nécessité d'être en mouvement et l'erreur que constitue la fixité. Quant à *L'Invité*, il est évident que la communauté des hommes du village est sclérosée, tandis que l'arrivée de Musa, qui constitue désormais une forme d'altérité, est vécue comme un regain d'énergie, comme en atteste la fin de la pièce, où les compagnons, dont la cohésion semble retrouvée, partent chanter ensemble. La vitalité du groupe vient de la rencontre avec l'autre.

2. Trajectoires

L'invitation faite à s'ouvrir à l'autre est tout à fait perceptible dans les trajectoires individuelles que suivent les personnages, où l'enfermement est toujours néfaste, tandis que la seule issue semble être dans l'avancement, la progression. Le choix d'Özen Yula de placer l'action de *À louer* dans l'espace fermé d'un parc, créant ainsi une situation de huis clos, participe à la dénonciation de l'enfermement comme antithèse du développement identitaire. Tant qu'ils sont concentrés dans le parc, coupé du monde extérieur par une route périphérique et une rangée d'arbres achevant de tracer une frontière, les personnages sont prisonniers de leur état, dont ils ne peuvent se libérer. Le parc agit sur eux comme un microcosme étouffant, qui les maintient dans des rôles prédéfinis dont ils ne peuvent se défaire. Arrivés dans le huis clos, les personnages sont coupés du monde et tout horizon leur

³¹⁶Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, p.90.

³¹⁷*Ibid.* p.91.

est fermé ; ils ne peuvent voir l'ailleurs dont ils rêvent tous. L'endroit est souvent présenté dans les paroles des personnages comme un monde à part, un lieu réputé « dangereux »³¹⁸, qui possède ses propres règles, auxquels chacun doit se tenir parce que « c'est la loi »³¹⁹. L'horizon d'attente des personnages est donc circonscrit à l'extrême et leurs élans ne peuvent s'exprimer autrement que par l'imagination. Leurs mouvements dans l'espace sont uniquement latéraux, lorsqu'ils se déplacent : comme nous l'avons vu, la plupart des personnages ne se meuvent même plus, ils apparaissent toujours sur le même banc³²⁰. Le statisme les empêche de s'ouvrir à l'extérieur, avec lequel ils ne communiquent pas ou très peu et les condamne donc à demeurer les mêmes, à rester prostrés dans leur insatisfaction. Comme le dit Sadik, « il faut partir avant de crever ! »³²¹, pourtant, la majeure partie d'entre eux ne font pas le geste de partir, et en réalité rester dans le parc les condamne à mourir.

La nécessité du mouvement vers l'ailleurs est également fortement sensible dans *Sur le Seuil* et dans *L'Invité*, où l'ouverture est toujours synonyme de progression dans la quête identitaire et où les personnages évoluent précisément lorsque leurs trajectoires tendent vers un but et ne sont pas limitées, segmentées. Faisant à nouveau office de contre-exemple, la trajectoire de Bilâl dans *La Voix de son maître* dessine une sorte de boucle dont, à l'instar du huis clos de *À louer*, il n'arrive pas à s'échapper, ce qui le condamne. Limité par sa paranoïa et sa folie, le protagoniste s'attache à la répétition des gestes et des déplacements, ressassant ses idées et ses remarques dans une litanie qui l'empêche d'ouvrir ses perspectives. L'enregistrement quotidien de ses faits et gestes rend compte du caractère répétitif, presque rituel, de ses occupations, à l'instar du « Garden bar », évoqué à plusieurs reprises³²², ou encore du spectacle de funambules, auquel il semble assister régulièrement³²³. En reproduisant ainsi des trajets quotidiens, Bilâl limite ses possibilités de découvrir de nouvelles choses et, alors que les observations se font de plus en plus répétitives et que les trajectoires semblent de plus en plus calculées par avance, le

³¹⁸Özen Yula, *À louer, op.cit.*, p.22.

³¹⁹*Ibid.* p.34.

³²⁰Cf. Annexe A, p.172 et analyse en I.B.2, p.39.

³²¹Özen Yula, *À louer, op.cit.*, p.52.

³²²Sevim Burak, *La Voix de son maître, op.cit.*, pp.23, 38 et 79.

³²³*Ibid.* pp. 37 et 87.

protagoniste se crée un espace vécu de plus en plus clos. Obsédé par ses voisins, Bilâl se focalise ensuite sur les distances qui le séparent des maisons environnantes ; le décompte se fait de plus en plus fréquent, pour devenir totalement envahissant dans les derniers moments du texte. De la même manière, l'évolution de son discours, qui se fait progressivement plus répétitif et plus litanique, est en forme de spirale, se resserrant de plus en plus vers le centre. D'ailleurs, en comptant les pas qui le séparent des autres, Bilâl ne fait que s'isoler lui-même en créant autour de lui un périmètre, en traçant virtuellement une frontière concentrique à l'intérieur de laquelle il se trouve. Plus sa folie évolue, plus ses calculs et ses hypothèses se multiplient, à tel point que, « chaque jour ils se ramifient un peu plus »³²⁴, plus il se referme sur lui-même, comme en atteste d'ailleurs l'importance grandissante des voix, qui prennent le dessus sur ceux qui pourraient être de véritables interlocuteurs. Le cercle frontière se resserre alors inexorablement, jusqu'à le conduire physiquement à enfermer Zembul et son fils dans la cave, tandis qu'il reste prostré chez lui, paralysé à cause de la douleur causée par l'aiguille :

N'importe quel mouvement la déplace [l'aiguille], alors je suis resté assis sur la chaise, complètement terrorisé, sans mettre mes chaussures, pendant deux heures ou plus, craignant de faire le moindre mouvement. Elle n'a pas pu avancer et aucun pas n'a été fait dans la pièce.³²⁵

Il se contente ensuite d'aller à la cave rejoindre Zembul, vraisemblablement dans le but de mettre le feu aux bidons d'essence qu'il a entreposé, et sa dernière réplique témoigne d'une nouvelle crise de paralysie qui le gagne, puisque, effondré sur un fauteuil, il peine à exprimer sa douleur : « Je ne peux... plus... me... lever... Je... n'arrive... plus... à... respirer... »³²⁶. Incapable d'évoluer, Bilâl suit une trajectoire circulaire, qui se referme progressivement sur elle-même ; lorsqu'elle arrive à son paroxysme, quand Bilâl ne peut plus faire aucun geste vers les autres, il atteint un point de non retour et disparaît, même si sa mort reste en suspens, sans que nous n'ayons aucune certitude à ce sujet. Ainsi, les trajectoires circulaires sont systématiquement néfastes et l'absence d'ouverture conduit toujours à la négation de soi, voire à sa destruction. Sortir d'un cycle, d'une situation qui tourne à vide est salvateur et nécessaire pour pouvoir continuer à exister, avant même de penser à mener une quête

³²⁴*Ibid.* p.106.

³²⁵*Ibid.* p.113.

³²⁶*Ibid.* p.118.

identitaire. En condamnant totalement le manque d'ouverture sur l'ailleurs, les œuvres appellent à se questionner et à opérer un mouvement permanent, à ne pas se figer dans un état définitif, le statisme étant synonyme de sclérose et de désagrégation de l'être.

3. Absence de réponse

L'appel à l'ouverture est clairement perceptible dans l'association systématique du repli sur soi et d'une disparition ou d'une négation de l'individu, mais, dans une perspective herméneutique, les dramaturgies turques contemporaines insistent sur la nécessité de refuser l'enfermement en proposant toujours des textes ouverts, au sens où ils créent des tensions, questionnent le monde, mais sans faire de démonstration, sans résoudre forcément les problèmes posés. Les pièces du corpus ne proposent jamais de réponse définitive, de résolution univoque et absolument satisfaisante, et laissent au contraire bien souvent les situations en suspens. Comme nous l'avons vu, la plupart des situations finales sont soit inachevées, comme en attente d'une suite, soit déceptrives pour le lecteur, au sens où l'équilibre est précaire et la situation ne constitue pas totalement une résolution des conflits. Dans *L'Invité*, si Musa est réintégré à la communauté du village, il a perdu un fils, tué en Allemagne, et une fille, restée là-bas pour s'installer définitivement, et a subi de nombreuses expériences traumatisantes ; le constat final reste celui qu'il fait que, malgré tout, ce qu'il a compris « maintenant, c'est qu'il n'y a plus de place pour nous, dans ce monde sans racines »³²⁷. Une fois coupé de ses racines, Musa n'appartient plus à aucun endroit, à aucune société, et ne se reconnaît plus dans aucune d'elles. Son retour en Anatolie est une décision de dépit, ou peut-être liée à l'idée que les habitants de son village seront moins cruels, même dans l'hostilité, que les allemands envers les immigrés qu'ils sont, lui et sa famille. Quoi qu'il en soit, la solution trouvée, à savoir la réintégration de Musa dans la communauté et l'implantation du supermarché dans le village, ne correspond pas à un aboutissement de la quête identitaire de Musa, et ne lui rend pas son intégrité. La situation finale s'apparente plutôt à un compromis, à une solution de fortune, mais ne constitue en aucun cas un exemple à suivre, ne montre pas de voie. *L'Invité* représente la trajectoire d'un émigré et ses souffrances, mais ne propose rien de définitif à ce sujet : Musa

³²⁷Bilgesu Erenus, *L'Invité*, op.cit. p.88.

a beau être un personnage parabolique, au sens où son histoire est celle de nombreux émigrés déçus, il n'est pas pour autant un paradigme qui parviendrait à répondre de manière générale à la question de l'émigration. La pièce ne rend pas de jugements tranchés, elle pose les problèmes, qui se révèlent de nature différente mais aussi épineux en Allemagne qu'en Anatolie. Il n'est jamais dit que Musa a eu tort de partir, ni qu'il a eu raison de rentrer, ni l'inverse : il a suivi un trajet parmi ceux qu'il était possible d'emprunter et le texte s'intéresse aux conséquences de ces choix, sans jugement, sans en tirer d'autres leçons que le questionnement sur l'autre et sur l'appartenance. La pièce, plus que sur une réponse, s'achève sur une interrogation, qui invite à réfléchir aux questions posées par l'expérience individuelle de Musa, pour poursuivre ensuite, riche de l'enseignement tiré de telles réflexions, sans que celui-ci soit définitif ou absolu. L'avant-propos de l'auteure souligne l'attachement qu'elle porte au questionnement de l'altérité, la seule conclusion à laquelle *L'Invité* se veut aboutir étant « la contestation de l'individualisme qui renforce la solitude et le sentiment d'éloignement »³²⁸. Au-delà, aucun agissement particulier n'est désigné comme bon ou mauvais. Travaillant encore plus l'incertitude finale, Sevim Burak termine *La Voix de son maître* par une cacophonie de voix pratiquement incohérentes, à tel point que le lecteur ne parvient plus à discerner l'action. A la fin de la pièce, le lecteur, ou le spectateur, est laissé avec seulement des suppositions : a priori, Bilâl serait mort et il n'aurait pas eu le temps de mettre à exécution son plan d'incendie. Mais tout est en suspens, il est impossible de déterminer les répliques relevant de la conscience malade de Bilâl, ni celles qui sont des réminiscences du passé, ni celles qui appartiendraient au présent et diraient quelque chose de l'action en cours. Par ce dispositif, Sevim Burak choisit de ne pas clôturer définitivement la pièce et laisse des points de suspension ; la mort de Bilâl n'est pas certaine, les voix une sorte d'écho énigmatique, rien n'est définitivement résolu et l'interprétation du passage final dépend du lecteur.

Au même titre, Özen Yula ne porte aucun jugement sur les personnages de *À louer*, et propose un dénouement déstabilisant pour le lecteur ou le spectateur : alors que Simay, ayant vengé Adnan en tuant Sadik, se dit « prête maintenant [...] pour aller vers des terres

³²⁸*Ibid.* p.9.

inconnues »³²⁹ et semble effectivement s’y diriger, puisqu’elle sort avec son sac, Sadik rentre en scène et va rejoindre Adnan en train de fumer sur un banc, réplique à l’identique de la scène initiale. La structure de la pièce est donc cyclique et invite à penser un éternel recommencement de l’action, achevant de dire l’enfermement des personnages, qui se parviendront jamais à sortir de l’huis-clos du parc, faute d’horizon. En cela, l’auteur indique l’absence totale de résolution – les assassinats n’ont pas permis de faire avancer les choses, et souligne que l’intérêt du texte est à chercher non pas dans un dénouement final, mais bien dans les errances des personnages. À *louer* ne cherche pas à sortir ses personnages marginaux de leur situation mais se concentre sur leur fonctionnement en autarcie et sur leurs agissements dans le parc, microcosme où se reproduisent en définitive les règles et les comportements qui les ont vraisemblablement fait fuir le monde extérieur. En réalité, il apparaît que tous les personnages sont agis par le besoin d’être intégré quelque part, dans une société où ils éprouveront une reconnaissance de la part de leurs pairs, quelle que soit la forme que prendra cette reconnaissance. Pourtant, le texte ne les condamne pas, ne les juge pas, comme en témoigne d’ailleurs l’accent mis, grâce à la présence des monologues, sur la complexité de ces êtres, et sur le masque qu’ils portent dans le parc qui les étouffe et les empêche de s’exprimer en tant qu’individus. Déboussolés, les masques et les codes stricts semblent être pour eux un refuge, un moyen justement de ne pas avoir à se connaître et à exister, s’affirmer en tant qu’individu particulier. Mais le texte ne leur offre pas de porte de sortie, ne leur permet pas de s’extraire de leur condition : une fois encore, Özen Yula s’attache à questionner sans proposer de solution, la structure cyclique insistant sur l’absence de résolution. La pensée d’un cycle infini, qui se répète encore et encore, apparaît à plusieurs reprises dans les textes étudiés. Bilgesu Erenus rappelle que la situation de Musa est celle de l’homme rejeté « à la fois dans son pays d’origine et dans celui où il s’est installé », situation qui est « un cercle vicieux, il se répète, se répète... »³³⁰. Sevim Burak, comme nous l’avons analysé pour la trajectoire en spirale de Bilâl et dans son discours, a aussi recours à la forme cyclique et répétitive. Plusieurs saynètes de *Sur le Seuil* fonctionnent sur ce même principe de répétition cyclique, structurellement dans le retour de situations qui s’inversent constamment, à l’instar de l’envahie et de la conquérante, qui reviennent à

³²⁹ Özen Yula, *À louer*, *op.cit.*, p.73.

³³⁰ Bilgesu Erenus, *L’Invité*, *op.cit.*, Avant-propos, p.9.

plusieurs moments et passent successivement d'une position de soumission à une position de domination, ou encore les scènes de l'optimiste et de la pessimiste, qui intervertissent leur rôle. Enfin, respectant totalement le fonctionnement en cycle, la sniper amoureuse et le soldat se tuent et reviennent à la vie, par phase, « par période »³³¹, revivant la même histoire : « c'est sans fin. [Ils meurent] toutes les 48 heures »³³². La répétition permanente confirme l'absence de réponse et de résolution, en se concentrant uniquement sur le déroulement des choses. La structure cyclique met en outre en évidence le caractère toujours renouvelé de la quête identitaire, qui ne peut se figer. La suspension finale ou la répétition du même sont des nouvelles invitations à l'ouverture, à ne pas se contenter d'une solution, mais à rester dans le mouvement perpétuel ; le questionnement identitaire est sans cesse renouvelé. A la manière du funambule qui est en recherche permanente d'équilibre, dans la mesure où celui-ci n'est jamais définitif mais au contraire toujours fragile, les dramaturgies turques invitent à ne pas s'enfermer dans des certitudes mais à remettre en question les apparences et à garder un esprit ouvert, seule façon d'accepter son évolution et de trouver un équilibre identitaire satisfaisant. Sedef Ecer explique le besoin de questionner en permanence les choses, même lorsqu'elles semblent certaines, par une méfiance vis-à-vis de la permanence :

Je crois que la permanence est illusoire. Une parole est juste à un moment donné mais devient fautive à un autre. [...] Il faut prendre en compte les différents points de vue, les multiples angles d'approche possibles et ne pas s'enfermer dans une seule image fixe. [...] La seule vérité possible est la vérité de la conscience, qui est la concordance de deux niveaux de conscience, pour lesquels il existe deux mots distincts en turc : la conscience du cœur et celle du cerveau.³³³

L'ouverture des textes est donc une traduction de la volonté de perpétuer la quête et de ne pas se limiter à une vérité, qui n'est jamais définitive. L'attachement commun à l'ouverture des textes, à l'absence de réponse, ainsi que le refus systématique de l'enfermement et de la fixité s'ancre évidemment dans la quête identitaire, particulière pour des auteurs turcs dont les influences sont multiples. Au-delà de la pluralité culturelle, la génération contemporaine de dramaturges partage une histoire récente qui permet également de comprendre le besoin d'ouverture et de ne pas imposer de messages ou de leçons : le contexte

³³¹Sedef Ecer, *Sur le Seuil*, *op.cit.*, p.46.

³³²*Ibid.* p.49.

³³³Entretien avec Sedef Ecer, Annexe B, p.169.

sociopolitique des dernières années, fortement marqué par le poids autoritaire du régime, a fait naître chez les jeunes turcs ayant grandi durant cette période un besoin d'émancipation. Dans l'entretien qu'elle m'a accordé, Sedef Ecer, alors que je l'interrogeais justement sur l'ouverture de son texte, souligne

Qu'il est du devoir de l'auteur d'ouvrir son texte. [...] De plus, il est important de préciser que nous, les auteurs turcs de ma génération, nous avons connu la propagande politique et un régime autoritaire. Nous ne voulons pas imposer absolument un message car le souvenir de l'utilisation de la culture comme outil politique est trop récent et encore très douloureux.³³⁴

Il convient en effet de rappeler que le coup d'Etat militaire du 12 septembre 1980 a installé au pouvoir un régime militaire autoritaire qui a duré jusqu'à 1983. Durant cette période, sous prétexte de limiter les tensions au sein du pays, le régime a exercé une forte pression sur les milieux artistiques, soumis à une censure officieuse ou utilisée à des fins de propagande. Selen Birkiye, lorsqu'elle dresse un bref historique du théâtre en Turquie ces dernières années³³⁵, constate également les répercussions extrêmement négatives de la mainmise militaire sur le théâtre durant les années 1980, qui a conduit à museler totalement la création artistique, voire à l'anéantir, puisque de nombreux artistes font durant cette période le choix de cesser de produire des œuvres plutôt que de publier ou de jouer des pièces conformes aux attentes du gouvernement. Les auteurs ayant grandi dans ce contexte, ont assisté au détournement de l'art par le pouvoir militaire, et affirment désormais leur opposition à une telle conception du théâtre en laissant l'œuvre ouverte, en offrant au lecteur la possibilité de comprendre à sa manière et surtout sans imposer de message.

4. Œuvres ouvertes

A ce titre, les dramaturgies turques participent pleinement et en toute conscience à la création d'œuvres ouvertes au sens où l'entend Umberto Eco³³⁶ lorsqu'il développe l'idée selon laquelle le créateur favorise l'ouverture interprétative de son œuvre au moment même où il la produit, engageant dès lors un dialogue avec le récepteur, envisagé comme partie active dans la compréhension de l'œuvre, ici de la pièce. Il y a véritablement « œuvre

³³⁴*Ibid.* p.169.

³³⁵Conférence à Istanbul, Annexe C, p.172.

³³⁶Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Seuil, "Points", Paris, 1979, 313 pages.

ouverte » lorsque la participation du récepteur est incluse et pensée dans l'œuvre, structurée précisément dans une perspective de dialogue. Les faux dénouements participent à laisser l'œuvre ouverte, au sens où il appartient au lecteur de se faire une opinion de ce qui advient par la suite, de déterminer par exemple si Bilâl est mort ou non, et si non, ce qu'il advient de lui. De même, la décontextualisation importante à l'œuvre dans la plupart des pièces du corpus confirme la volonté des auteurs de ne pas tout donner à leur public, mais de le laisser au contraire construire quelque chose autour de l'œuvre, de le laisser investir l'œuvre d'éléments qui seront signifiants pour lui. Sedef Ecer assume pleinement la mise à contribution du lecteur induite par la décontextualisation dans *Sur le Seuil*

L'absence d'ancrage dans le texte est voulue et nécessaire, puisque l'intérêt n'est pas dans ces particularités mais dans le propos, qu'il est important que les lecteurs comprennent et s'approprient, pour l'étendre aux situations qu'ils veulent.³³⁷

Lors de l'écriture, alors qu'elle-même situe ses personnages « dans un contexte très particulier », à l'instar des scènes de la Voyageuse et de la Rêveuse qui pour elle se déroule « en Roumanie au moment de la chute du Mur de Berlin »³³⁸, elle efface tout à fait volontairement les repères, afin de ne pas limiter la compréhension de la situation. A nouveau, l'intérêt porte sur la nature des événements plus que sur le contexte contingent. Dès lors, comme le dit Sedef Ecer, l'important est que les lecteurs, ou les spectateurs, puissent avoir les moyens de s'approprier le texte et de le rendre significatif pour eux, en fonction de leur propre individualité ; c'est dans la réappropriation, qui rend l'œuvre véritablement vivante et signifiante, que les dramaturgies turques peuvent le mieux exprimer et transmettre leurs interrogations.

Une œuvre qui "suggère" se réalise en se chargeant chaque fois de l'apport émotif et imaginaire de l'interprète. Si toute lecture poétique suppose qu'un monde personnel tend à coïncider fidèlement avec celui du texte, un texte fondé sur le pouvoir de suggestion vise, lui, directement le monde intérieur du lecteur afin qu'en surgissent des réponses neuves, imprévisibles, des résonances mystérieuses.³³⁹

La prise en considération de l'univers personnel du récepteur et la légitimité qui lui est conférée par la place auquel il a droit dans les textes entrent en adéquation avec le thème de la quête identitaire : c'est à chacun de comprendre les textes en fonction de ce qu'il est. Il

³³⁷Entretien avec Sedef Ecer, Annexe B, p.169.

³³⁸*Ibid.* p.169.

³³⁹Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op.cit.*, p.22.

est primordial de s'interroger, de questionner son identité, et le texte ne doit pas limiter ces questionnements en donnant d'emblée toutes les clés de compréhension de l'œuvre. De plus, comme l'analyse Umberto Eco, l'ouverture de l'œuvre dépend d'une vision du monde où le hasard occupe une place importante, à l'opposé des textes médiévaux, qui relèvent quant à eux d'une vision du monde totalement ordonnée, liée à une société « impériale et théocratique »³⁴⁰, où les textes peuvent être compris en fonction de ces lois, mais jamais avec une totale liberté individuelle. Ainsi, dans les dramaturgies turques contemporaines, comme dans de nombreuses œuvres contemporaines plus généralement, et chez Kafka en particulier, dans l'exemple de Umberto Eco,

Les sens sous-jacents demeurent polyvalents : ils ne sont garantis par aucune encyclopédie et ne reposent sur aucun ordre du monde. Les interprétations existentialiste, théologique, clinique, psychanalytique des symboles kafkaiens n'épuisent chacune qu'une partie des possibilités de l'œuvre. Celle-ci demeure inépuisable parce qu'ambiguë. Elle substitue à un monde ordonné selon des lois universellement reconnues, un monde privé de centres d'orientation, soumis à une perpétuelle remise en question des valeurs et des certitudes.³⁴¹

L'ouverture des dramaturgies entre donc en résonance avec la vision du monde qu'elles défendent : puisqu'il n'est pas possible d'avoir de certitudes dans la durée, il serait bien vaniteux de proposer une solution définitive à la question identitaire. La liberté d'interprétation laissée au lecteur invite à penser qu'il est tout aussi légitime que l'auteur pour répondre aux problèmes posés, pour penser les situations. Les textes n'ont pas de prétentions à livrer des enseignements absolus, ils sont eux-mêmes, à l'instar de la plupart des protagonistes, des auteurs de troubles, venus mettre en garde contre le caractère mensonger d'une identité figée qui ne porte pas sur elle-même de questionnement ni de regard réflexif.

Les dramaturgies turques se font donc l'espace d'un questionnement, le lieu d'une inquiétude qui appelle les lecteurs et spectateurs à s'interroger, en particulier sur ce qui constitue leur identité et sur leur façon d'envisager l'autre. En ce sens, elles travaillent à réveiller chez le spectateur le « sens de l'humain », selon l'expression développée par Catherine Naugrette dans son ouvrage *Paysages dévastés*³⁴² et inspirée d'Aristote, qui

³⁴⁰*Ibid.* p.20.

³⁴¹*Ibid.* p.22.

³⁴²Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, *op.cit.*

soulignait déjà dans *La Poétique* le rôle de la tragédie et de ses effets de surprises, qui « [éveillent] le sens de l'humain »³⁴³. Plaçant sa réflexion dans le contexte de l'après traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale et de l'horreur des camps de concentrations, Catherine Naugrette pose comme fondamentale la portée herméneutique du théâtre, qui retrouve sa raison d'être dans le rôle qu'il a à jouer dans l'interrogation de l'humain, précisément au moment où la compréhension de la nature humaine est déstabilisée et ne va plus de soi. En effet, après Auschwitz, l'humanité est remise en question dans son essence même.

La notion résiste et lorsque nous nous essayons à la cerner, "ce sont des sentiments de vertige, tels que nous en éprouvons lorsque le sol, que nous croyions stable, se dérobe sous nos pas. Il est symptomatique que, confrontés à la transgression chimérique des limites propres à l'espèce – que nous tenions naïvement pour immuables –, ce que nous éprouvons soit la nausée. La *terra incognita éthique* à laquelle renvoie à juste titre Otfried Höffe est celle de l'instauration de l'incertitude concernant l'identité de l'espèce humaine" (Habermas). L'incertitude qui frappe l'identité de l'homme, le doute qui atteint l'existence même d'une nature humaine et la suspicion qui pèse sur la notion d'humanité, tous phénomènes de déstabilisation et de crise qui sont la marque d'une époque (post) moderne ayant rencontré le monstrueux, semblent configurer la quête de l'humain sous la forme de l'une des plus grandes utopies du théâtre aujourd'hui.³⁴⁴

Sans que le lien de causalité par rapport à la monstruosité de l'homme découverte au moment de la Seconde Guerre Mondiale soit aussi fort que dans les dramaturgies européennes, directement exposées et en proie à cette question, les dramaturgies turques se situent effectivement dans un moment où leur identité est remise en cause. Après les échecs de l'occidentalisation forcée, la reconnaissance d'une responsabilité dans la division de la culture et dans la négation d'un pan de l'histoire de la Turquie, à quoi s'ajoutent des questions fondamentales telles que celle du génocide arménien de 1915, sujet encore extrêmement sensible, ou que l'entrée dans l'Union Européenne, les artistes turcs semblent effectivement pris « de vertige » lorsqu'ils essaient de saisir ce qui fait leur identité, qui n'a rien de stable mais qui au contraire « se dérobe » en permanence pour révéler sa fragilité et ses incertitudes. Face à un tel constat, le théâtre peut et doit, sans forcément apporter des réponses, se faire le lieu où s'exprime l'incertitude identitaire et revenir pour cela à sa fonction première, à savoir celle d'un art profondément et essentiellement politique, au sens où le théâtre permet l'expression de débats ouverts concernant l'homme. Lecteur et

³⁴³ Aristote, *Poétique*, *op.cit.*, chap. XVIII, cité par Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, *op.cit.*, p.142.

³⁴⁴ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, *op.cit.*, p.144.

spectateur peuvent assister à une confrontation de points de vue qui suscite des questionnements dans le « théâtre des idées » cher à Antoine Vitez, où dialoguent des Idées et où « chaque position bénéficie d'une égale légitimité »³⁴⁵ ; le jugement final revient au récepteur, seul à même d'établir en définitive une opinion sur le sujet. La représentation de questionnements est d'autant plus pertinente qu'elle se couple à une autre dimension essentiellement politique du théâtre, à savoir le rassemblement d'hommes et la création, même provisoire, d'une assemblée. Il s'agit donc

D'un théâtre où puisse se pratiquer, par le moyen d'un langage à la fois poétique et dialogique, un échange d'opinions et d'idées. Où faire circuler la parole, ce soit faire circuler de la pensée, et dans lequel il s'agisse non seulement de produire du dialogue au sein même du drame et du théâtre, mais d'en produire après, au sein d'une communauté, qui ne "rassemblerait" pas forcément mais qui serait seulement et simplement "assemblée".³⁴⁶

La perspective communautaire, qui pense le théâtre comme lieu de débat, est particulièrement sensible dans *L'Invité*, où Bilgesu Erenus revendique une conception politique du théâtre à travers le dispositif de mise en abyme de la représentation qui structure toute la pièce. Sans jamais porter de jugement, la mise en scène des aventures de Musa est un expédient aux rancœurs et aux incompréhensions indicibles autrement. Plutôt qu'entamer un dialogue frontal où chacun aurait à défendre immédiatement sa position, le passage par la scène permet un détachement de ses positions et facilite l'empathie, dans la mesure où tout est justement représenté, c'est-à-dire présenté à nouveau, par un média constitué par la personne des acteurs. A travers la mise en scène, les opinions dialoguent, les choix de Musa sont illustrés, ainsi que ses échecs, de même que les valeurs de la communauté. Il y a dans la proposition de Bilgesu Erenus une forme de catharsis propre à la tradition orale : chacun voit son avis exprimé à travers le jeu et parvient donc à présenter publiquement sa position, elle-même mise en perspective avec d'autres opinions, sans qu'il n'y ait jamais d'engagement individuel qui pourrait aboutir à des tensions interpersonnelles. Alors que le dialogue est impossible entre Musa et les compagnons, le jeu renoue avec le dialogue en mettant à distance la situation et en dissociant les individus et les situations, comme le montre le fait que parfois, ce sont des hommes qui jouent le rôle de Musa. Lorsque le compagnon Osman demande à Musa de lui laisser jouer son rôle lors de la

³⁴⁵George Banu, cité par Catherine Naugrette, *Paysages dévastés, op.cit.*, p.149.

³⁴⁶Catherine Naugrette, *Paysages dévastés, op.cit.*, p.149.

reconstitution de l'arrivée en Allemagne, c'est d'abord parce que l'émigré n'est pas à même de jouer correctement la surprise dans un pays étranger ; c'est aussi et peut-être surtout parce que, de son propre aveu, Osman a « longtemps été jaloux de [Musa] », qui « a trouvé comment partir »³⁴⁷. Grâce à la représentation, le compagnon peut donc vivre par procuration ce qui lui a causé de la rancœur et le jeu désamorce ainsi un conflit, un ressentiment. Le récit de l'émigration n'est plus uniquement la narration immédiate et intra-subjective de Musa, il devient la responsabilité de tous et acquiert un statut communautaire en se décalant vers la sphère publique.

Pourtant, comme le souligne Catherine Naugrette dans la suite de son analyse, la véritable portée du théâtre contemporain dans l'éveil du "sens de l'humain" n'est peut-être pas tant à chercher dans sa capacité à débattre que « sa capacité à construire l'autre dans l'entente dialogique et à le reconnaître comme tel dans l'altérité de la parole »³⁴⁸. En effet, le débat d'idées atteint vite ses limites, étant donné l'impossibilité d'acquiescer des certitudes et la méfiance vis-à-vis des idées toutes faites. Aussi les dramaturgies turques, dans la quête de l'humain et de l'identité qu'elles entreprennent, s'attachent surtout à redonner toute son importance à l'autre afin de « reconnaître en soi ce qui tient aux autres dans le sentiment partagé de ce que nous appelons, les uns et les autres, notre identité (Lecourt, p.55) »³⁴⁹. Le théâtre se révèle être essentiellement le lieu où se construit l'identité, dans la mesure où il est l'espace privilégié du dialogue tant intra-subjectif qu'intersubjectif ; il est donc l'endroit où l'identité peut s'éprouver, à la fois par rapport à soi-même et à l'autre. Le texte théâtral permet en effet à la fois la confrontation avec l'autre et

Ce que Hannah Arendt appelle le dialogue de la pensée : c'est-à-dire la faculté qu'ont les hommes d'être seuls et de se parler à eux-mêmes, de pratiquer le "deux-en-un", le moi avec le moi-même.³⁵⁰

Nous retrouvons au sein même du théâtre les deux composantes de la construction de l'identité : la perception intra-personnelle, donc l'identité que je m'attribue moi-même et la perspective des autres, l'identité qui m'est attribuée par autrui. Ainsi, le texte théâtral se fait

³⁴⁷ Bilgesu Erenus, *L'Invité*, op.cit., p.61.

³⁴⁸ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, op.cit., p.151.

³⁴⁹ *Ibid.* pp.150 et 151.

³⁵⁰ *Ibid.* p.151.

le lieu privilégié de la quête identitaire et les pièces du corpus jouent de l'ambivalence entre dialogue avec soi-même et confrontation à l'autre, en alternant différents niveaux de dialogues, qui correspondent en réalité à l'élaboration d'une identité, qui s'avérera multiple. L'importance des monologues, chez Sedef Ecer par exemple, relève précisément de ce dialogue de soi à soi, première étape de la définition d'une identité, même s'il sera nécessaire par la suite de l'éprouver au contact de l'altérité. D'ailleurs, c'est parce qu'il ne se soumet jamais au regard de l'autre que Bilâl est incapable d'être et de se constituer une identité fixe ; il refuse systématiquement les points d'ancrage identitaires que les autres lui offrent, à l'instar du mariage avec Zembul ou de sa paternité, qui contribuerait à l'inscrire dans la réalité et à créer des liens repérables avec les autres.

L'omniprésence de l'altérité, renforcée par l'aspect morcelé des dramaturgies qui sont fondamentalement métisses et hybrides, est un appel fervent à sortir justement de la pensée du « deux-en-un » pour aller à la rencontre de l'autre et du monde, pour s'éprouver dans l'altérité et espérer ainsi parvenir à se trouver et s'établir dans une identité. Alors que les apparences sont trompeuses et que tout est animé par un mouvement permanent, en réponse au mensonge de la vérité dans la durée, le théâtre est le lieu où le multiple est possible et où peut se questionner l'identité :

Le théâtre serait encore ce lieu du dialogue et de l'altérité où pourrait s'élaborer, entre l'intime et "*l'extime*" (Sarrazac), l'humain, dans son rapport de soi à soi et de soi à autrui, se réinventer ce que Levinas appelle l'"humanisme de l'autre homme". L'éthique du théâtre, sa responsabilité, ce serait aujourd'hui cela : mettre en scène l'événement de la rencontre de l'autre homme, provoquer la "manifestation" ou encore "l'épiphanie d'Autrui" (Levinas).³⁵¹

Présenter le repli sur soi comme mortifère, introduire en permanence du mouvement et rappeler la nécessité absolue de questionner les certitudes sont autant de gestes faits par les dramaturgies turques contemporaines pour éveiller le sens de l'humain et, plus particulièrement, pour questionner l'identité, en se fondant pour cela sur la prise en compte de l'autre et en faisant un pas vers l'altérité. Sans proposer de réponses toutes faites mais en réaffirmant constamment une croyance en l'autre comme source de richesse, les dramaturgies turques se font véritablement des dramaturgies de l'ouverture, où les questions sont posées pour que le lecteur réalise l'importance de l'altérité et l'impossibilité d'être pleinement humain sans elle.

³⁵¹*ibid.* pp.153.

Conclusion

L'étude des pièces de Sevim Burak, Bilgesu Erenus, Özen Yula et Sedef Ecer offre la possibilité d'approcher ce répertoire encore très peu connu en France, mais aussi de relever certains éléments sensibles des spécificités des dramaturgies turques contemporaines. La gravitation des écritures et des personnages autour de la quête de l'identité révèle en effet une préoccupation commune pour la thématique, tout à fait compréhensible au regard du contexte sociopolitique dans lequel s'écrivent ces dramaturgies.

D'abord, les pièces du corpus axent à la fois le fond et la forme des pièces sur le sujet et lui accordent par là même une place privilégiée : tout tourne autour du « je », posé comme centre névralgique des textes étudiés. Nous observons une véritable intériorisation des enjeux opérés par les dramaturgies, dans la mesure où tout part et tout revient au sujet, qui est de plus l'instance médiatrice de la réalité proposée au lecteur. La position centrale du sujet, traduite par la présence d'un théâtre intime et la place ambivalente de destinataire et de destinataire, est encore renforcée par la dimension tragique inhérente aux personnages, qui leur confère un statut particulier et leur donne du relief, renforce leur intérêt dramatique. Le théâtre intime apparaît comme voie privilégiée de l'expression du questionnement identitaire et de la quête ontologique, où le sujet est central. L'effacement de l'élément perturbateur se comprend alors comme l'affirmation d'une crise fondamentale, toujours déjà là, puisque interne aux personnages, et constitue une première spécificité esthétique de ces dramaturgies turques contemporaines, au service de la quête menée par les personnages et au-delà, du questionnement identitaire.

Au-delà de leurs écritures spécifiques, les auteurs se rejoignent dans une logique dramatique de morcellement et de métissage, qui nuit systématiquement à l'unité et la dénonce comme leurre. A tous les niveaux, les repères sont au moins partiellement effacés, les tentatives d'homogénéisation mises à mal et la cohérence émaillée d'éléments de brouillage. A ce titre, l'introduction de passages épiques, qui se retrouve sous différentes formes dans l'ensemble du corpus, est particulièrement importante, dans la mesure où, dans le cadre d'un questionnement identitaire, le mélange de l'oralité et de l'écrit est déjà synonyme d'un syncrétisme opéré entre les deux influences des dramaturges, à savoir la

tradition orientale, constituée en particulier du meddah, et le modèle occidental, qui accorde un net primat à l'écrit et développe certains effets tels que le montage. L'hybridation des textes du corpus est éclairée par les analyses de Sylvie Chalaye à propos des dramaturgies d'Afrique Noire francophone et apparaît sous cet éclairage comme le témoin d'une véritable modernité ainsi que comme le révélateur d'une écriture de l'entre-deux nécessaire pour des artistes qui évoluent dans une société elle-même en proie à un questionnement identitaire, là-bas du fait de la colonisation, ici du fait de l'occidentalisation forcée et du double-héritage dont les politiques turques n'ont longtemps voulu conserver que l'aspect occidental, au mépris des traditions et de l'identité du pays. Dans une telle perspective de revendication d'une partie amputée de leur culture, il est intéressant de remarquer la résurgence d'une dimension merveilleuse et irrationnelle, d'une compréhension du monde plus symbolique que purement rationaliste, traduite notamment par l'introduction du rêve et de nombreuses métaphores ou figures imaginaires.

L'hybridation, le morcellement, l'émaillage des textes par des éléments empruntés à différents univers sont autant de traits stylistiques qui contribuent à créer des dramaturgies ouvertes, où le questionnement prime. En faisant grossir la part de doute, l'effacement des repères et le métissage amènent à se questionner sur la réalité des choses et surtout à nuancer sa vision du monde, puisque ce qui semble vrai est toujours mouvant et insaisissable. Aucun des textes ne répond de manière catégorique et définitive à la question identitaire, mais chacun invite le lecteur ou le spectateur à s'interroger, à remettre en cause certaines idées toutes faites et à ne pas se figer dans une identité. Au contraire, les dramaturgies proposées sont des appels au questionnement et au-delà, à l'acceptation de la complexité identitaire et à l'ouverture à l'autre, vecteur indispensable de la construction de soi. La volonté d'ouverture à l'autre est complétée par l'ouverture de l'œuvre, au sens où l'entend Umberto Eco, à savoir une ouverture du sens du texte pour laisser place à l'interprétation du lecteur, qui peut et qui doit comprendre l'œuvre pour lui, avec ses propres moyens d'analyses et sa sensibilité particulière. Enfin, cette dynamique de prise en compte de l'autre et du lecteur, l'effort fait pour ne pas donner de réponses définitives trouvent une explication dans l'Histoire récente de la Turquie et en particulier dans le régime militaire dans lequel la plupart des dramaturges de la génération actuelle a grandi, où les

politiques non seulement avaient recours à la censure, mais aussi à l'utilisation de l'art comme moyen de propagande.

Ainsi, les dramaturgies turques contemporaines étudiées ici travaillent le multiple et questionnent la Turquie d'aujourd'hui, en soulignant l'erreur que serait le choix entre l'une ou l'autre facette de sa culture. Comme le suggère Attila Durak dans son œuvre *Ebru, reflets de la diversité culturelle en Turquie*³⁵², la véritable identité culturelle du pays est à chercher dans la diversité, dans le multiple, idée également au centre des écritures du corpus. A l'instar d'Istanbul, souvent qualifiée de ville-funambule, à cheval entre l'Orient et l'Occident, les dramaturgies turques sont en quête permanente d'un équilibre, qui seul peut parvenir à dire la richesse culturelle dont elles sont issues et l'identité dans laquelle elles peuvent se reconnaître. Les pièces sont également funambules au sens où l'intérêt réside plus dans la traversée, dans le questionnement, que dans l'arrivée à un point ou à un autre. Selon les termes de Caya Makhélé,

Ici, il ne s'agit pas seulement d'un entre-deux qui serait un pas de danse pour une quête d'équilibre marquant les frontières. C'est l'entre-deux de la modernité. Un rêve de modernité. De notre époque. Ces dramaturges sont porteurs d'un rêve qui préciserait les contours et le visage de leur existence entre l'Afrique [et ici entre la Turquie] et le reste du monde aujourd'hui, tout en étant au monde ce qu'ils sont sans artifices et faux-fuyants à l'instant où ils écrivent.

Ecrivains entre diverses cultures, habitués à être définis par les autres, cherchant une définition de leur propre être. Désormais habités par leurs propres interrogations. [...]

Ecrivains porteurs de nouvelles émotions et formes pour les dire.³⁵³

Effectivement, à l'instar des dramaturges africains, les auteurs turcs inventent une nouvelle utilisation de la langue, des écritures neuves, au carrefour de plusieurs influences, plus à même de dire leur identité plurielle.

Le caractère novateur et pertinent de la démarche entreprise par les dramaturges du corpus est également un geste engagé, voire courageux de la part des auteurs, à plusieurs titres. D'abord, les artistes turcs ne traitent pas avec la même problématique que les auteurs africains : alors que ceux-ci opèrent le geste stimulant et glorifiant de se libérer du joug d'une culture imposée par la colonisation, les turcs, comme l'indique Orhan Pamuk lorsqu'il

³⁵² Attila Durak, *Ebru, Reflets de la diversité culturelle en Turquie*, op.cit.

³⁵³ Caya Makhélé, in Sylvie Chalaye, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, op.cit., p.10.

évoque la culpabilité des Turcs dans l'éradication culturelle dont ils ont été victimes³⁵⁴, ont à se libérer d'eux-mêmes. Revendiquer un retour de la tradition turque revient à assumer l'erreur qui a été faite lors de l'occidentalisation massive dans les années 1930 et à reconnaître qu'il a été illusoire de vouloir couper la société turque de ses racines orientales. A l'heure actuelle, il ne s'agit pas de faire marche arrière, mais de réhabiliter la tradition, sans nier les apports de l'occidentalisation ; il s'agit donc véritablement d'inventer un nouveau syncrétisme et de trouver un équilibre entre les différentes influences, sans rien nier du passé.

Les auteurs du corpus, et plus généralement, les auteurs turcs engagés aujourd'hui le sont d'autant plus que, encore aujourd'hui, le contexte politique en Turquie ne leur est pas favorable. Bien qu'officiellement l'Etat n'exerce pas de censure, dans la pratique subsiste une pression qui pèse sur les artistes, notamment liée à la loi sur l'insulte à l'identité turque³⁵⁵, toujours en vigueur et dont l'application tend même à se renforcer sous l'influence d'un gouvernement plus conservateur qu'auparavant, même si cet effet est contrebalancé par le retentissement international de certaines condamnations, dont celle d'Orhan Pamuk, contre qui les poursuites ont été abandonnées suite à un mouvement de soutien international. Néanmoins, des artistes de toutes les disciplines sont régulièrement accusés de dénigrement de l'identité turque, ce qui remet en question la liberté d'expression. De plus, le gouvernement actuel, dirigé par Erdogan, à tendance nationaliste et conservatrice, adopte en matière de politique culturelle des mesures qui soulève de fortes oppositions dans le milieu intellectuel, parce qu'elles sont de véritables freins à la liberté artistique. Ainsi, lors d'un séjour à Istanbul en mai dernier, j'ai eu l'occasion d'échanger avec des professionnels du théâtre qui manifestaient durant cette période contre un projet de loi visant à installer au sein de chaque théâtre municipal un comité constitué de deux personnes nommées par le gouvernement, dont le rôle serait de valider ou non les projets artistiques portés par le théâtre, avec un droit de veto. De telles mesures ne peuvent évidemment que nuire à l'évolution de la scène artistique, pourtant en plein essor. Pendant le même séjour, j'ai assisté à un festival indépendant de théâtre contemporain où j'ai pu

³⁵⁴Orhan Pamuk, *D'autres couleurs*, *op.cit.*, p.599.

³⁵⁵http://fr.wikipedia.org/wiki/Article_301_%28code_p%C3%A9nal_turc%29

remarquer l'actualité de certains débats essentiels. En effet, l'une des lectures, en turc, dont j'avais pu lire la traduction française en amont, s'est suivie d'un débat animé entre plusieurs spectateurs et l'auteure, présente. Après traduction de l'échange, j'ai compris que le désaccord venait du fait que dans la pièce, qui racontait le viol incestueux programmé et presque traditionnel dans certaines campagnes, les personnages "méchants", c'est-à-dire les paysans qui perpétuent cette tradition, s'exprimaient de telle manière que l'on comprenait immédiatement qu'il s'agissait de Kurdes, d'où une accusation de racisme de la part de certains membres du public. Plusieurs spectateurs disaient que le sujet était pertinent et que la pièce dénonçait bien une réalité inacceptable mais qu'en faisant des violeurs des Kurdes, la dénonciation était non seulement raciste mais aussi incomplète, dans la mesure où la pratique existe manifestement dans plusieurs tranches de la population rurale, sans distinction d'origine ethnique. La vivacité du débat ainsi que les questions suscitées par la pièce, telles que l'utilisation des origines ethniques, ainsi que la difficulté de dénoncer plus frontalement une réalité – certains émettaient l'hypothèse que la dénonciation serait mieux acceptée si les personnages étaient des Kurdes – montrent bien qu'aujourd'hui encore, il existe des sujets sensibles en Turquie et que les artistes s'exposent à des formes de censure, y compris en provenance du public, lorsqu'ils traitent de certaines thématiques. De même, j'ai appris grâce à Idil Engindeniz, dont la thèse porte sur la représentation de l'homosexualité dans l'espace public turc, que, si la prostitution féminine était légale, celle des hommes ne l'était absolument pas, et fortement condamnée par la société. En choisissant de mettre en scène la prostitution masculine, et en banalisant même certaines pratiques, Özen Yula prend donc le risque que son texte soit rejeté par la critique et par une partie de son public potentiel, et encore plus par les autorités.

Pourtant, malgré les pressions politiques, la scène théâtrale turque contemporaine est dynamique et innovante, même si l'effervescence se concentre pratiquement uniquement à Istanbul. Les dramaturgies du corpus témoignent de la vivacité des écritures actuelles, dans la mesure où elles traitent de sujets actuellement fondamentaux pour la Turquie, à travers la question identitaire et l'ouverture à l'autre, tout en œuvrant pour une hybridation et une conciliation des diverses influences qui traversent la société, dans une recherche d'équilibre identitaire. Aujourd'hui, l'enjeu pour le théâtre en Turquie semble bien être double : d'abord, se libérer d'une politique conservatrice et qui limite l'évolution

de la scène artistique ; ensuite, il est nécessaire de trouver un équilibre et de construire une identité artistique turque en adéquation avec la réalité. Orhan Pamuk exprime parfaitement cette dernière idée dans une interview donnée au journal « The Paris Review » :

La Turquie ne devrait pas s'inquiéter d'avoir deux âmes, d'appartenir à deux cultures différentes. La schizophrénie rend intelligent. [...] Si vous craignez trop qu'une part de vous tue l'autre, vous vous retrouverez avec un seul esprit. C'est pire que la maladie. C'est ma théorie. J'essaie de la propager dans la politique turque, parmi les politiciens turcs qui revendiquent une seule âme pour le pays et lui demandent de choisir entre l'Est et l'Ouest ou d'être nationaliste. Je suis critique envers cette approche monistique. [...] Je n'éprouve aucune nostalgie pour l'Empire ottoman. Je suis un partisan de l'occidentalisation. Je me félicite que ce processus d'occidentalisation ait eu lieu. Je critique seulement la vision limitée qu'en avait l'élite dirigeante – qui comprend à la fois la bureaucratie et les nouveaux riches. Il leur manquait la confiance nécessaire pour créer une culture nationale riche de ses propres symboles et de ses propres manières d'être. Ils n'ont pas œuvré à créer une culture stambouliote qui puisse être une combinaison organique de l'Orient et de l'Occident ; ils ont juste accolé des éléments orientaux et des éléments occidentaux. Il existait naturellement une forte culture ottomane locale, mais elle s'est effacée peu à peu. Leur tâche, qu'ils n'ont pas réussi à mener à bien, était d'inventer une forte culture locale qui soit une combinaison – et non une imitation – du passé oriental et du présent occidental. [...] Les nouvelles générations y parviendront probablement ; loin de détruire l'identité turque, une adhésion à l'Union européenne permettra au contraire son épanouissement et nous donnera davantage de liberté et de confiance en nous pour que nous inventions une nouvelle culture turque. Une imitation servile de l'Occident ou de l'ancienne culture ottomane n'est pas la solution. Il faut se servir de toutes ces dimensions et ne pas être pétri d'angoisse à l'idée d'appartenir à l'une plus qu'à l'autre.³⁵⁶

Libérés de l'angoisse d'appartenir à une rive plutôt qu'à l'autre, les dramaturges turcs contemporains travaillent à construire la nouvelle culture turque qu'Orhan Pamuk pense, dans une "combinaison organique" entre les influences qui les traversent. Loin d'être pétrifiés par le multiple et la fracture supposée entre Orient et Occident dont souffre la Turquie, les auteurs construisent précisément à partir de cette fracture, qu'ils envisagent non plus comme un handicap mais comme une richesse, qu'ils se réapproprient et exploitent comme une source d'inspiration et comme un vecteur de création. Reste à savoir aujourd'hui si cette nouvelle culture parviendra à s'imposer sur la scène artistique sans être étouffée politiquement et quel sera l'impact de la création contemporaine sur la société turque, en pleine mutation et a priori destinée à évoluer encore très rapidement dans les années à venir.

³⁵⁶Orhan Pamuk, *D'autres couleurs*, op.cit., p.596 à 598.

ANNEXE A

La répartition dans l'espace et dans le temps dans *À Louer* de Özen Yula

<p>Scène 1</p> <p>Nuit – Tard</p> <p>+ Sadik</p> <p>Adnan</p> <p>_____</p>	<p>Scène 2</p> <p>Oruç → Simay</p> <p>_____</p>	<p>Scène 3</p> <p>+ Adnan</p> <p>Ferhan Korhan</p> <p>_____</p>
<p>Scène 4</p> <p>Matin – Tôt</p> <p>+ Adnan</p> <p>Simay</p> <p>_____</p>	<p>Scène 5</p> <p>Nuit</p> <p>+ Sadik</p> <p>Ferhan</p> <p>_____</p>	<p>Scène 6</p> <p>Matin</p> <p>+ Adnan</p> <p>Simay</p> <p>_____</p>
<p>Scène 7</p> <p>Une heure indéfinie</p> <p>MONOLOGUE</p> <p>Simay</p> <p>« Assise dans le parc »</p>	<p>Scène 8</p> <p>Un temps indéfini</p> <p>MONOLOGUE</p> <p>Adnan</p> <p>_____</p>	<p>Scène 9</p> <p>Nuit d'été</p> <p>+ Oruç</p> <p>Korhan</p> <p>_____</p>
<p>Scène 10</p> <p>Pénombre – Nuit</p> <p>MONOLOGUE</p> <p>Simay</p> <p>_____</p>	<p>Scène 10 ½</p> <p>RETOUR Scène 1</p>	<p>Légende :</p> <p>+ (personnage) : personnage arrivant au cours de la scène</p> <p>→ : mouvement vers le banc indiqué au cours de la scène</p>

ANNEXE B

Entretien avec Sedef Ecer, réalisé à Paris le Jeudi 3 mars 2011.

Helia Ronat-Mallie : *Votre pièce **Sur le Seuil** joue constamment sur les renversements, la mobilité, voire l'inversion des contraires, auxquels s'ajoutent les ruptures dans l'écriture, passant d'une saynète à une autre. Quelle place faite-vous à la fixité, à la permanence ?*

Sedef Ecer : Je crois que la permanence est illusoire. Une parole est juste à un moment donné mais devient fautive à un autre. Lors d'un accident par exemple, ce qui est vrai pour un témoin placé à un certain endroit ne le sera pas forcément pour un autre plus lointain. Il faut prendre en compte les différents points de vue, les multiples angles d'approche possibles et ne pas s'enfermer dans une seule image fixe. Nous appartenons de toute façon à une génération désillusionnée, habituée à entendre une chose puis son démenti. La seule vérité possible est la vérité de la conscience, qui est la concordance de deux niveaux de conscience, pour lesquels il existe deux mots distincts en turc: la conscience du cœur et celle du cerveau.

Et qu'en est-il des personnages, qui demeurent relativement anonymes, sans identité déterminée et sont également sujets à d'importantes variations, tant dans leurs situations que dans leurs conceptions de celles-ci ? Ce foisonnement général traduit-il également cette illusion de la fixité ?

S.E. : D'une certaine manière, oui. Pourtant, lorsque j'écris, mes personnages sont tout à fait situés pour moi, dans un contexte très particulier. Par exemple, dans mon esprit, les scènes de la Voyageuse et de la Rêveuse se passent en Roumanie au moment de la Chute du Mur de Berlin, de même que le bébé attendu par la femme enceinte, pour moi violée par un Serbe, est la personnalisation du crime de guerre. L'absence d'ancrage dans le texte est voulue et nécessaire, puisque l'intérêt n'est pas dans ces particularités mais dans le propos, qu'il est important que les lecteurs comprennent et s'approprient, pour l'étendre aux situations qu'ils veulent. Les situations sont pensées par rapport à l'Histoire et au contexte politique, elles s'inscrivent dans un domaine géopolitique plus large que la seule Turquie, souvent celui de l'ensemble des Balkans.

Toute cette mobilité s'accorde bien à l'écriture fragmentaire choisie pour exprimer ces instants volatiles. En quoi cette fragmentation est-elle constitutive dans votre démarche ?

S.E. : Oui, l'écriture fragmentaire permet de faire se compléter la forme et le fond. L'écriture comme le propos refusent d'inscrire de manière définitive, de museler les choses.

Cette volonté d'ouverture permanente se retrouve aussi dans le fait qu'aucune des situations ou presque ne rencontre une conclusion définitive ou irrémédiable ; même lorsque certaines semblent désespérées, l'espoir n'est jamais totalement anéanti. Chaque élément semble s'inscrire dans un ensemble cohérent et finalement trouver sa place, sans être isolé dans une sorte de pessimisme. En ce sens, même au niveau du « message », le texte est ouvert, laisse place à une possible continuation.

S.E. : Je pense qu'il est aujourd'hui presque du devoir de l'auteur d'ouvrir son texte. Il me semble que ne rien ouvrir, laisser un texte complètement fermé à l'espoir relève d'un manque de morale, d'un manque de discours moral. Et puis c'est trop facile de constater les choses graves et de ne rien en faire. De plus, il est important de préciser que nous, les auteurs turcs de ma génération, nous avons connu la propagande politique et un régime autoritaire. Nous ne voulons pas imposer absolument un message car le souvenir de l'utilisation de la culture comme outil politique est trop récent et encore très douloureux. Il s'agit de faire une démarcation entre imposer et proposer, faire réfléchir. Je crois aussi en la nécessité de prendre de la distance par rapport à des choses atroces qu'il faut absolument raconter, dont un auteur se doit de parler, mais sans lourdeur ni pessimisme excessif, plutôt avec une certaine poésie. Le recours au rire est très important, par exemple.

A cette particularité se mêle l'influence de votre culture turque, notamment via l'importance d'un imaginaire traditionnel, comme le bestiaire fabuleux ou encore l'araf. Au-delà de l'orientalisation, cela constitue-t-il une forme de détour, au sens où l'entend Jean-Pierre Sarrazac ?

S.E. : Oui, effectivement, c'est une forme de détour. Un auteur est dans la nécessité de dire les choses de manière poétique et non crue, comme c'est le cas dans le théâtre « In yer face ». Je construis mes pièces en gardant à l'esprit l'idée d'une sorte « d'autoroute », c'est-à-dire d'un récit qui va d'un point A vers un point Z. Je suis très attachée à la notion de narration, au fait de raconter une histoire, même si cela n'est plus systématiquement le cas dans le théâtre contemporain. Après, pour la raconter, j'ai du plaisir à abandonner l'autoroute pour recourir à des chemins de traverse, s'ils sont pertinents. Lorsque j'ai

recours à ce folklore, à la culture populaire turque, j'en rajoute souvent, je m'en amuse. Pour une fois, lorsque le personnage de l'odalisque dit « avoir inventé son propre orientalisme », c'est vraiment la parole de l'auteure !

Par rapport à cette double influence turque et française, vous dites moins vous censurer en français qu'en turc, pourquoi ? Quelle distinction faites-vous entre l'utilisation de ces deux langues ?

S.E. : Le français m'apporte une nouvelle identité dans la manière d'écrire, c'est un exercice véritablement plaisant de penser en turc et d'écrire en français, de mélanger les deux langues. Curieusement, lorsque j'écris en turc, j'écris des choses plus graves, le ton est plus grave, plus sérieux. Dans l'utilisation de la langue française, j'éprouve quand même le besoin de garder une empreinte turque, par exemple par les références.

Vous écrivez également des romans, des nouvelles et des scénarios pour le cinéma ou la télévision. Qu'est-ce que l'écriture théâtrale a de particulier par rapport à ces autres formes artistiques pratiquées ?

S.E. : Ce que j'apprécie le plus dans l'écriture dramaturgique, c'est le côté non-ancré. Lorsque tu écris pour un scénario par exemple et que tu veux mettre une forêt, il faut penser à comment celle-ci peut être réalisée. Même plus, pour ce type d'écriture, il faut obligatoirement des références de lieu, de temps,... tandis que pour le théâtre, établir ce contexte n'est pas nécessaire. Et ce manque d'ancrage apporte indubitablement un aspect poétique qui me plaît.

Pouvez-vous nous parler de la réception du théâtre en Turquie, de vos pièces et du théâtre contemporain en général ?

S.E. : *Sur le Seuil* a été jouée en Turquie récemment, dans le cadre du Festival international de théâtre d'Istanbul, dans la salle de l'Institut Culturel Français, et a rencontré un très bon accueil. Elle était jouée en français, surtitrée en turc. Concernant le théâtre contemporain en général, la Turquie connaît un gros problème en termes de décentralisation : tout se passe à Istanbul, il est assez difficile de s'implanter dans les régions plus rurales, surtout pour la scène contemporaine.

ANNEXE C

Conférence Istanbul du 29 avril 2012, tenue dans le cadre de la première édition du festival Yeni Metin Yeni Tiyatro (Compagnie Galata Perform)

L'histoire du théâtre turc depuis les années 80 par Selen Birkiye – Compte-rendu d'intervention

Alors que les années 60 ont été une sorte d'âge d'or pour le théâtre turc, en terme de production comme dans l'écriture, le coup d'état militaire de 1980 et la période qui s'en est suivie ont provoqué une régression. Etant donné la mainmise de l'armée sur tout le secteur culturel ainsi que la censure, la production théâtrale s'est pratiquement arrêtée. Durant toute cette période, les auteurs ne peuvent traiter directement de problèmes sociaux et encore moins de politique, d'où une certaine hypocrisie dans les écritures, qui ne dit rien de la réalité en Turquie. On assiste à une véritable dépolitisation du pays et, a fortiori du théâtre, beaucoup d'intellectuels préférant ne plus rien produire que de produire des œuvres conformes aux vœux du gouvernement. Les quelques dramaturges engagés et opposés au gouvernement qui continuent à travailler écrivent, pour déjouer la censure, des pièces très empreintes de symbolisme. La métaphore et le symbole sont perçus comme des moyens de dire des choses, de pousser les gens à réfléchir sans être trop directs et donc sans subir les foudres du gouvernement. Néanmoins, les sujets sont très limités, le symbolisme doit être relativement ésotérique pour pouvoir être accepté et les pièces ne proposent aucune idée personnelle développée ni aucun élément réaliste. Dans une culture où le théâtre était très utilisé pour parler aux populations rurales ou peu éduquées, cela crée une vraie distance entre la scène et le public, la première ne répondant plus aux interrogations du second.

Les années 90 sont une période de transition, grâce à un gouvernement moins militarisé et plus ouvert. Le changement amorcé à ce moment devient véritablement significatif dans les années 2000, où la scène comme les écritures turques connaissent une véritable évolution. Le symbolisme obscur laisse place à trois principaux genres de pièces : les pièces conventionnelles, les adaptations sur scène de romans et les pièces absurdes. Les premières, encore très soucieuses de respecter et de plaire au gouvernement, ne présentent pas un grand intérêt, notamment parce qu'elles n'inventent ni ne renouvellent rien. Les pièces absurdes en revanche portent un discours, en évoquant la perte de l'identité et la peur de l'avenir. De la même manière que le genre s'était développé en Europe à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, l'absurde naît en Turquie au sortir de la période militaire, vécue comme la fin d'une guerre et la libération d'une oppression. A ce moment apparaissent pour la première fois sur scène le point de vue féminin et la question des rapports entre hommes et femmes. De même se développe une approche critique du monde et de la mondialisation, jusqu'alors inenvisageable.

ANNEXE D

Echange avec Sedef Ecer, réalisé par courriel, le 6 juillet 2012.

Comment définiriez-vous votre rapport à la tradition théâtrale turque, en particulier à celles du meddah et du karagöz ?

S.E. : Je crois que je suis nourrie de tout cela mais au même titre que tout un climat culturel qui a entouré mon enfance. Je ne me souviens pas d'avoir consciemment voulu mettre des éléments de ces traditions théâtrales dans mes écrits.

Et votre rapport au théâtre occidental ?

S.E. : Exactement le même: L'inconscient de l'auteur...

Selon vous, quel peut être aujourd'hui l'engagement d'un dramaturge turc ?

S.E. : L'engagement d'un dramaturge en général: Se battre pour que la démocratie continue d'exister dans nos pays, pour que l'on ne nous fasse pas avaler que toutes les valeurs démocratiques auxquelles nous croyions sont devenues caduques, par exemple que le discours féministe ou le discours laïque sont devenus des discours réactionnaires, pour que les milieux financiers n'inventent pas un nouveau fascisme, pour que les gouvernements reconnaissent les pages sombres de son histoire, pour que l'on apporte la culture aux publics empêchés, pour que l'on ne considère pas comme "L'AUTRE" les ethnies ou les religions différentes, les gays, lesbiennes, travestis, transsexuels, etc. etc. etc...

La plupart des pièces sont également difficiles à situer dans le temps et dans l'espace : pourquoi le passage par la décontextualisation, la volonté d'effacer les repères ?

S.E. : Au cinéma je travaille avec des lieux très ancrés dans le sol mais au théâtre on peut se permettre d'inventer des lieux et temps "flottants", c'est très exactement cela que j'appelle "la poésie" au théâtre: mes situations ou mes personnages sont très concrets, souvent dans

des situations très douloureuses, donc j'essaie d'apporter de l'humour et de la poésie en les décollant du sol, disons.

Lors de l'écriture de vos pièces, dans quelle mesure pensez-vous à la réception du texte, par le public et par les institutions ? Diriez-vous qu'il existe une forme de censure en Turquie actuellement ?

S.E. : Non, je n'y pense jamais lors de l'écriture. Mais une fois que la phase de l'écriture est terminée, j'y pense bien sûr et parfois j'ai peur car on ne sait jamais d'où peut venir la censure ou la pression. Il y a des groupuscules nationalistes vraiment méchants et je ne fais pas confiance à la justice de mon pays, malheureusement. Des œuvres directement censurées par le pouvoir, il y a aussi des cas. Récemment ils ont voulu que les héros de l'adaptation de "Un gars une fille" se marient, par exemple. Ou qu'un personnage boive moins d'alcool dans une fiction. Oui je pense qu'il y a une forme de pression.

Dans *D'autres couleurs*, Orhan Pamuk écrit : « L'éradication culturelle dont les turcs ont souffert, ils se la sont infligée eux-mêmes ». Que vous inspire cette citation ?

S.E. : Il a raison. Les turcs ont été coupés de leur passé et cela a créé une sorte de dédoublement de personnalité sur toute une nation, je crois.

Bibliographie

I/Corpus

- BURAK Sevim, *La Voix de son maître*, in *La Voix de son maître ; Everest my lord et Voilà la tête... voilà le tronc... voilà les ailes*, traduction Marie-Christine Varol, Paris, L'Espace d'un instant, 2006, 263 pages, pp. 11-124.
- ECER Sedef, *Sur le seuil*, Paris, Editions de l'Amandier, 2009, 96 pages.
- ERENUS Bilgesu, *L'invité*, trad. Jacques Salzer, Paris, L'Espace d'un instant, 2009, 95 pages.
- YULA Ozen, *À louer*, trad. Urun Oka, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, « Théâtre contemporain en traduction », 2009, 73 pages.

II/Œuvres ayant nourri la réflexion

Théâtre

- BURAK Sevim, *Voilà la tête...Voilà le tronc...Voilà les ailes*, trad. Marie-Christine Varol, Paris, L'Espace d'un instant, 2006.
- CUCENOGLU Tuncer, *Avalanche* suivi de *Impasse*, trad. respectives Valérie Gay-Askoy et Murat Aykaç Erginöz, Paris, L'Espace d'un instant, 2005, 158 pages.
- ECER Sedef, *A la périphérie*, tapuscrit, 2010.
- HIKMET Nâzım, *Ferhad et Şirin*, trad. Noémi Cingöz, L'Espace d'un instant, 2005.
- ÖZSOY GÜLAN Yeşim, *Les Histoires saccadées d'Istanbul*, trad. Mark Levitas et Bal Onaran, tapuscrit Maison Antoine Vitez, 2009.
- OYA Berkun, *La Bombe* et *La Demande atonale*, tapuscrits traduits du turc par Haldun Bayrı à l'occasion d'une lecture pour la saison France-Turquie, 2007, disponibles à Troisième Bureau (Grenoble).

- YULA Özen, *Confidences au Proche-Orient*, trad. Okan Urun et Laurent Muhleisen (collaboration), tapuscrit Maison Antoine Vitez, 2009.

Romans

- BATUR Enis, *Amer Savoir*, trad. Ferda Fidan, Arles, Actes Sud, « Lettres Turques », 2002, 336 pages.
- KARAOSMANGLU Yakup Kadri, *Yaban*, trad. Ferda Fidan, Paris, Cent pages, « Unesco œuvres représentatives – Série européenne », 1989, 215 pages.
- PAMUK Orhan, *Neige*, trad. Jean-François Pérouse, Paris, Gallimard, Folio, 2007, 624 pages.
- PAMUK Orhan, *D'autres couleurs*, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, Folio, 2009, 683 pages.
- PAMUK Orhan, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, trad. Savas Demirel, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 2007, 445 pages.
- ŞAFAK Elif, *La bâtarde d'Istanbul*, trad. Aline Azoulay, Paris, 10/18, « Domaine étranger », 2008, 377 pages.
- ŞAFAK Elif, *Lait noir*, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Phébus, Littérature étrangère, 348 pages.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, *Pluie d'été*, trad. Haldun Bayrı, Arles, Actes Sud, « Lettres Turques », 2006, 120 pages.
- YÜCEL Tashin, *La Moustache*, Actes Sud, "Lettres Turques", Arles, 2009, 216 pages.

Cinéma

- AKIN Fatih, *Head-on*, 2004.
- AKIN Fatih, *De l'autre côté*, 2007.
- CEYLAN Nuri Bilge, *Il était une fois en Anatolie*, 2011.

III/Œuvres théoriques et critiques

Sur le théâtre

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- CHALAYE Sylvie (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Plurial », 2004, 186 pages.
- CHALAYE Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Editions Théâtrales, « Passages francophones », 2004, 142 pages.
- CHALAYE Sylvie, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Carnières, Lansman, 2001, 103 pages.
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, « In Extenso », 1998, 1895 pages.
- DESSON Gérard et MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, « Lettres Sup », 1998, 242 pages.
- NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 2004, 178 pages.
- PAVIS Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990, 228 pages.
- PAVIS Patrice (dir.), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, 447 pages.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 164 pages.
- RYNGAERT Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud – Papiers, « Apprendre », 2005, 225 pages.
- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMONT Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, « Sur le théâtre », 2006, 169 pages.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeu de rêves et autres détours*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 2004, 141 pages.

- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, nouvelle édition révisée et augmentée, Belval, Circé, « Circé Poche », 2005, 254 pages.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, « Le temps du théâtre », 1989, 166 pages.

Sur le théâtre turc

- AND Metin, *Drama at the crossroads: Turkish performing arts link past and present*, Istanbul, Isis press, 1991, 185 pages.
- CLEVY Marianne et DOLMIEU Dominique (éd.), *De l'Adriatique à la Mer Noire, Ecritures théâtrales*, Montpellier, Climats, « Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez », 2001, 255 pages, section « En Turquie », pp.226-235.
- DOLMIEU Dominique et SU KAŞAPOĞLU Zeynep (éd.), *Un œil sur le bazar : Anthologie des écritures théâtrales turques*, Paris, L'Espace d'un Instant, coédition Non-lieu, 2010, 430 pages.
- MUHIDINE Timour, « Le théâtre turc entre dans sa maturité », in Michel CORVIN (éd.), *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2007, 703 pages, pp.96, 556-559 et 592-595.
- *Formes du narratif dans le théâtre hier, aujourd'hui, demain*, actes du colloque des 26-27 mai 2006 à Istanbul, Istanbul : Yeditepe Universitesi, 2008, 174 pages.

Sur la dimension philosophique et anthropologique

- AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, « Champs Essais », 2010, 195 pages.
- BLAY Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Larousse, CNRS Editions, « In Extenso », Paris, 2006, 879 pages.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, "Points", Paris, 1979, 313 pages.
- FOUCAULT Michel, *Hétérotopies* in *Le Corps utopique- les Hétérotopies*, Paris, Editions Lignes, 2009, 64 pages.

- LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket, "Agora", 1998, 480 pages.

Sur la culture turque

- DURAK Attila, *Ebru, reflets de la diversité culturelle en Turquie*, trad. Haldun Bayrı, Arles, Actes Sud, « Photographie », 2009, 348 pages.
- GOUMEZIANE Smaïl (éd.), *Altermed - La Méditerranée autrement*, volume 3 « Cultures turques », Paris, Non-lieu, 2009, 193 pages.
- GOUMEZIANE Smaïl (éd.), « Dossier : Le théâtre contemporain », in *Au Sud de l'Est – Les cultures des Balkans n°5*, Paris, Non-lieu, 2009, 192 pages, pp.27-109.
- GÜRSEL Nedim, *Paysage littéraire de la Turquie contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1993, 175 pages.
- MUHIDINE Timour et GÖKHAN Halil (éd.), *Paristanbul – Paris et les écrivains turcs au XXe siècle*, Anthologie, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2000, 256 pages.

Sur l'Histoire et l'évolution géopolitique de la Turquie

- BOZARSLAN Hamit, *Histoire de la Turquie contemporaine*, Paris, La Découverte, « Repères Histoire », 2007, 123 pages.
- BURDY Jean-Paul, *La Turquie est-elle européenne ?*, Levallois-Perret, Turquoise, 2004, 256 pages.
- DEFNE Gürsoy et UGUR Hüküm, *Istanbul : émergence d'une société civile*, Paris, Autrement, « Villes en mouvement », 2006, 248 pages.
- KAZANCIGIL Ali, *La Turquie*, Paris, Le Cavalier Bleu, « Idées reçues », 2008, 126 pages.
- MERAD Ali, *L'Islam contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », huitième édition, 2007, 128 pages.

- ZARCONE Thierry, *La Turquie : De l'Empire ottoman à la République d'Atatürk*, Paris, Gallimard, « Découvertes », n° 472, 2005, 160 pages.