

KARAGÖZ

SABRİ ESAT SİYAVUŞGİL



PUBLICATION DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DE LA
PRESSE, DE LA RADIODIFFUSION ET DU TOURISME

TH
DY
Σ
O.

IATOS

HE



4. A. 614

AT

SABRİ ESAT SİYAVUŞGİL
PROFESSEUR A LA FACULTÉ
DES LETTRES D'ISTANBUL

02474/SİY
VI 64



PN
1979
.55
55
1951
c.1

KARAGÖZ

SON HISTOIRE, SES PERSONNAGES,
SON ESPRIT MYSTIQUE ET SATIRIQUE

PUBLICATION DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DE LA
PRESSE, DE LA RADIODIFFUSION ET DU TOURISME

ISTANBUL 1951 — MİLLÎ EĞİTİM BASIMEVİ

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 02062

0640071211

KARAGÖZ

SON HISTOIRE

LE Karagöz dont je voudrais vous résumer l'histoire n'est plus. De ce théâtre d'ombres qui, durant des siècles, a amusé les enfants et fait réfléchir et méditer les grandes personnes, il ne reste plus qu'un souvenir chez ceux qui l'ont connu et aimé. Souvenir charmant, comme tous les souvenirs d'enfance, embellis et fanés à la fois, mais qui n'en demeure pas moins vif à l'esprit sensible aux réalités lointaines et mystérieuses.

C'était, en effet, un grand mystère pour nous, enfants, ce Karagöz qui nous bouleversait de joie quand il venait s'installer, pour tout le mois du Ramadan, dans un café de notre quartier. Déjà aux approches de ce mois saint, les devantures des bureaux de tabac s'ornaient d'un peuple de figurines multicolores, découpées grossièrement dans du carton bon marché, ficelées au petit bonheur par leurs articulations et rangées dans un ordre qui nous faisait déjà rêver de scènes délicieusement burlesques. Et le petit café du quartier, qui devait attendre encore de longues années avant de nous compter parmi ses habitués, offrait à nos regards émerveillés de grandes affiches en couleur où une main malhabile avait fraîchement tracé, dans un gribouillage pittoresque, le nom du montreur et le titre de la pièce, avec le tarif majoré des consommations, le tout agrémenté d'astérisques, d'arabesques et de souhaits de bonheur à l'occasion du Ramadan.

Il nous fallait pourtant patienter des heures, après le coucher du soleil, jusqu'à la fin de la prière de teravîh qui nous paraissait infiniment longue, tant nous avions hâte de courir vers le café, et de nous installer sur la première rangée de petits tabourets, places que l'on nous réservait toujours, à cause de nos petites tailles qui ne gênaient pas les spectateurs assis, plus au fond, sur des banquettes qui longeaient les murs. Enfin, l'heure venue, la foule qui s'était pressée à l'intérieur de la mosquée se dispersait dans les rues et les pères de famille se rendaient d'abord chez eux pour chercher et amener au spectacle leurs enfants qui s'étaient particulièrement distingués par leur sagesse, bien calculée d'ailleurs.

Une fois là, tous les enfants sages du quartier, assis correctement sur des sièges minuscules, débordant de joie et pourtant calmes d'apparence, attendaient patiemment, les yeux déjà rivés sur l'écran magique. Le garçon de café nous servait toutes sortes de sorbets glacés ou des morceaux de rahat-lokum, les seules consommations qui nous fussent permises, pendant que

les grandes personnes dégustaient à petites gorgées leur café ou fumaient tranquillement leur narguilé.

Mais le petit écran en toile mince et transparente, entouré, en plus, de beaux tapis qui nous cachaient le petit monde mystérieux des figurines, restait encore longtemps illuminé, mais immobile, orné seulement d'une image découpée finement en dentelle et colorée d'une façon chatoyante. C'était tantôt une galère dont les rames éclairées par la lumière vacillante des bougies nous donnaient l'illusion du départ, tantôt une corbeille de fleurs stylisées à faire frémir d'admiration les peintres abstraits, tantôt encore un sérail merveilleux qui n'attendait pour s'écrouler que l'amour des odalisques ou la colère des eunuques.

Enfin, l'ornement de l'écran (göstermelik) disparaissait dans un tintamarre étrange, suivi bientôt d'un chant d'amour. Cela annonçait ordinairement l'entrée en scène de Hacivad, l'un des deux compères de l'écran, le fidèle compagnon de Karagöz. En effet, pendant que le chant continuait encore, on voyait apparaître, du côté gauche de l'écran, sa fine silhouette aux contours précis, les deux mains posées sur la poitrine dans une attitude respectueuse. Coiffé d'un couvre-chef pointu, vêtu simplement d'une tunique aux manches retroussées, chaussé de babouches, et portant à sa ceinture une blague à tabac, Hacivad avançait, tout en chantant, vers le milieu de la scène et s'y arrêta. Ensuite, avec un cri mystique, il appelait sur lui la protection divine et commençait à réciter des vers, un gazel entier, où l'univers était décrit comme un grand écran, et les êtres représentés comme des ombres fuyantes, telles que ces figurines que nous allions bientôt voir. J'avoue que la portée philosophique de ces bonnes paroles dépassait largement notre entendement d'enfant, et nous guettions, avec impatience, le côté droit de la scène par où Karagöz devait faire son apparition.

Mais il fallait encore que Hacivad rendit grâce, dans une prose rimée, aux bienfaits du Créateur de ce monde, qu'il priât, en se prosternant, que sa miséricorde nous protège toujours et qu'il lançât enfin une invitation pressante, pleine de louanges et de révérences, à l'adresse de Karagöz, son ami inséparable, son voisin de quartier et son compagnon de travail. A l'entendre parler et même gémir de la sorte, on comprenait son désir de faire un brin de causette avec quelqu'un de cultivé, qui eût des connaissances d'Arabe et de Persan, fût au courant de quelque science, et appréciait parfaitement la poésie et la musique, en

somme, un véritable honnête homme aux manières distinguées, à la parole suave et au visage noble et agréable. C'était trop demander, et notre pauvre Karagöz ne pouvait peut-être pas répondre exactement à ce signalement trop exigeant. Mais Hacivad réclame toujours cet entretien et il insiste, à cris redoublés, que son ami l'honore de sa présence. Karagöz, qui, pendant ce long préambule, ne faisait, de son côté, que de courtes apparitions pour placer son mot à chaque appel de ce vieux monsieur barbu et barbant qui ne le laisse pas dormir, finit par se lancer du haut de sa fenêtre et lui administrer une bonne correction. Cette scène de bagarre burlesque où Hacivad, roué de coups, se sauve à toutes jambes et revient plusieurs fois, sans rencontrer pour autant un peu plus de clémence chez son compagnon, remplissait nos coeurs d'enfant d'un plaisir de bon aloi et d'une joie saine.

Enfin, sa colère apaisée, Karagöz daignait recevoir Hacivad et s'entretenir avec lui sur un sujet d'actualité. Ces dialogues qui duraient parfois très longtemps, étaient, en apparence, bien innocents, voire même anodins, de simples conversations à bâtons rompus sur tout ce qui se passait en ville. Mais ce qui était assez significatif, c'était à ce moment-là précisément que les éclats de rire changeaient de camp et que c'étaient les grandes personnes, assises derrière nous, qui commençaient à s'esclaffer. Il fallait bien croire qu'elles y trouvaient leur plaisir, car, en effet, toute cette partie consistait schématiquement en un tournoi verbal, parsemé de coups de poing entre les deux protagonistes, ou en une compétition dans laquelle Hacivad voulait se moquer de l'ignorance et des manières frustes de son compagnon, et celui-ci ne manquait pas, à son tour, de le ridiculiser et excédé, lui prodiguait une bonne raclée finale; or cet entretien burlesque et mouvementé devait être bourré d'allusions aux événements actuels, de critiques piquantes et de satires sociales d'autant plus osées et dangereuses que l'absolutisme d'alors ne tolérait aucune fausse note dans cette harmonie préétablie à coups de matraque. Nous aurons l'occasion de revenir sur le caractère satirique du théâtre d'ombres dans notre troisième chapitre.

Le dialogue terminé et Hacivad chassé de nouveau, il ne restait à Karagöz que de rentrer chez lui et d'attendre les événements. Mais ces événements-là ne tardaient pas à se produire et la pièce annoncée par l'affiche commençait enfin à se dérouler devant les spectateurs de plus en plus enthousiasmés.

Ces pièces de Karagöz étaient toujours les mêmes ou à peu près. En cela, les montreurs se conformaient strictement à la tradition et respectaient religieusement les règles du jeu. Ils ne pouvaient se permettre que des variations insignifiantes dans le répertoire classique formé des pièces qui, par une lente évolution, avaient pris leurs contours définitifs. Elles n'étaient pas nombreuses, ces pièces-là. Tout au plus, une quarantaine. Chaque montreur devait en posséder au moins vingt huit, ce qui lui permettait de changer son programme tous les soirs du Ramadan. Ces pièces, une fois stéréotypées, s'étaient transmises oralement et schématiquement entre les générations de montreurs. Schématiquement, dis-je, car ce que l'on en conservait pieusement c'était plutôt la charpente que le texte, de façon que chaque montreur puisse broder autour de ce schéma selon sa verve et sa fantaisie. Et pourtant, plusieurs tentatives ont été faites, au début de notre siècle, pour renouveler le vieux répertoire, mais aucune d'elles n'a réussi et les vieilles pièces, toutes défraîchies d'aspect, mais sans cesse rajeunies d'esprit, ont survécu encore quelques dizaines d'années pour disparaître définitivement. Il fallait donc croire que l'âge du Karagöz était déjà révolu.

Aujourd'hui, nous n'avons pas l'intention de classer ces pièces du répertoire classique en les groupant autour de quelques

types et de vous en expliquer la trame. Cela nous menerait loin. Nous nous contenterons de vous donner un aperçu historique sur l'évolution du Karagöz en Turquie.

D'abord une question préliminaire s'impose : où doit-on chercher l'origine de ce théâtre d'ombres? Rappelons tout de suite que l'Antiquité greco-latine n'a rien connu de pareil. Toutefois, les anciens Grecs et les Romains connaissaient parfaitement le pantin et la marionnette. Du temps de Platon, les riches Athéniens s'offraient des représentations de marionnettes chez eux.

Pour trouver les premières traces du théâtre d'ombres, il faudrait donc se retourner, non pas vers la Chine comme on l'a cru si longtemps, mais plutôt vers l'Inde. Pischel prétend que, déjà, dans le Mahabharata, son nom était mentionné. D'après lui, le "rupopayivana" de Mahabharata correspondrait au "yalamandapika" des provinces du sud, et il désignerait un spectacle qui consistait à faire passer derrière un écran de toile mince, des figures de peau découpée. Le sujet de ces représentations était souvent emprunté à la vie des rois et aux faits et gestes des grands hommes.

À Java où la civilisation de l'Inde avait commencé à pénétrer dès le IV^e siècle, les jeux de Wayang dont la tradition a été conservée jusqu'à nos jours, forment un spectacle mixte entre le théâtre d'ombres et celui des marionnettes, et perpétuent les légendes de Mahabharata et de Ramayana. Dans la littérature javanaise, on rencontre souvent des allusions toutes philosophiques au Wayang. L'Aryuna-Wivaha, poème du XI^e siècle, compare les gens qui attachent beaucoup trop d'importance à ce bas monde, à ceux qui s'émeuvent au spectacle de Wayang, tout en sachant que ces figurines sont faites des morceaux de peau.

L'histoire du théâtre d'ombres en Chine ne remonte pas très loin. Bien qu'une légende en attribue la création à l'empereur Wu qui a vécu entre 140 et 87 avant notre ère, les encyclopédies chinoises mentionnent son apparition bien plus tard, au XI^e siècle seulement, comme un divertissement de foire.

Dans le monde musulman, avant qu'Ibn Danyal de Moussoul ait composé son fameux *Tayf al-hayal*, en Egypte, sous le règne de Baybars (1260-77), un des mameluks turcs, certains mystiques arabes avaient déjà fait allusion au théâtre d'ombres sous les noms de zil al-hayal, hayal az-zil, hayal as-sitare et ils avaient comparé l'univers à l'écran de ce spectacle pour illustrer leur doctrine de la Création ou leurs explications des rapports entre l'essence divine et les êtres. Ainsi retrouvons-nous dans l'oeuvre d'Ibn Hazm (mort en 1064), Imam Gazali (mort en 1111) Muhyiddin-i Arabî (mort en 1241), Ibn Fariz (mort en 1235) etc. le théâtre d'ombres comme un lieu de comparaison et comme une figure de rhétorique. Gazali, dans son *Matali al-büdur* raconte que le grand Saladin avait assisté, en compagnie du kadi Fadîl, à une séance de ce spectacle. Il paraît que le farouche kadi veut d'abord quitter la séance, mais, craignant la colère de Saladin, reste jusqu'à la fin, et interrogé par lui, répond que ce qu'il avait vu était d'une moralité édifiante et que les images représentaient bien la vérité, et que, une fois l'écran enlevé, on voyait un seul artiste qui avait fait remuer tout ce monde.

En somme, comme on le voit, les premières allusions que l'on rencontre dans la littérature arabe et qui prouvent indubitablement l'existence du théâtre d'ombres en Orient, remontent au XI^e siècle. Mais, par contre, aucun ouvrage ne nous renseigne, ne serait-ce que sous la forme de légende, ni sur sa création ni sur son pays d'origine.

Et pourtant, il est hors de doute que le théâtre d'ombres a été inventé quelque part dans la grande Asie. Alors, on peut

se demander par quel chemin il est passé pour venir s'implanter en Orient. Ici, faute de documents précis, nous aurons recours à une hypothèse que certains faits rendent déjà très acceptable. D'abord, il y a ceci à remarquer que l'apparition des premières notes concernant le théâtre d'ombres dans des ouvrages arabes coïncide avec l'ère turque en Orient. Depuis longtemps déjà, les Turcs avaient commencé à jouer un rôle important et même capital dans la vie publique et culturelle du monde musulman. Les dynasties turques régnaient un peu partout. Mais tout cela ne suffit certainement pas à prouver que le théâtre d'ombres fût une invention des Turcs, ou qu'il soit simplement importé par eux en Orient. Pourtant, il y a d'autres faits, plus certains ceux-là. Nous savons que les Turcs de l'Asie centrale connaissaient depuis fort longtemps le théâtre d'ombres qu'ils désignaient par le mot de Kogurcak ou Kavurcak ou Kabarcuk. Dans un dictionnaire turco-arabe du XIII^e siècle, édité en 1894 par Houtsma, nous voyons l'explication de ce mot: c'est le théâtre d'ombres. Pawet de Courteille, dans son dictionnaire turc-oriental (1870) donne le même sens au mot de Kavurcak: "les figures que les montreurs d'ombres chinoises font paraître derrière un rideau". Ce mot de Kavurcak se serait transformé, avec le temps, en Kolkurcak dans le dialecte turc de l'Asie centrale, et il aurait désigné plus spécialement les marionnettes. Samoilovitch, dans son petit livre sur la corporation des artistes du Turkestan, nous apprend que le théâtre d'ombres existe encore dans ces régions sous le nom de Çadır-hayal (spectacle qu'on donne sous la tente).

Que le théâtre d'ombres soit connu depuis longtemps chez les Turcs de l'Asie centrale, cela nous paraît comme un point acquis. Nous n'avons pas besoin du témoignage de Cüveyni pour en être tout à fait certain. D'ailleurs, l'auteur de *Tarih-i Cihanguşa* nous raconte plutôt une histoire édifiante. Voici comment. Quelques montreurs chinois auraient organisé une représentation devant Oktay ou Ögötay, fils de Cengiz Han, et dans une des scènes, ils se seraient permis de faire défiler sur l'écran un vieillard musulman attaché par sa barbe blanche à la queue d'un cheval. Irrité et même furieux par le spectacle, Oktay aurait chassé les Chinois après les avoir durement sermonnés. Le récit de Cüveyni ne prouve certainement pas que le théâtre d'ombres ait été introduit dans le monde turco-mongol juste à l'époque d'Oktay qui avait régné entre 1227 et 1242. Cela nous semble d'ailleurs peu vraisemblable. Nous croyons plutôt que Cüveyni, gouverneur de Bagdad sous Hulagu, a voulu simplement démontrer, par ce récit, la bienveillance de la dynastie de son souverain à l'égard de l'Islam. Car nous possédons un autre témoignage, beaucoup plus ancien que celui de Cüveyni, sur le point qui nous préoccupe.

En effet, Şeyh Feriduddin Attar, ce grand soufi de Nichabour qui aurait vécu entre 1120 et 1230, parle dans son *Üştürname* (traité du chameau) d'un montreur turc très célèbre qu'il avait connu dans son pays natal, avant d'échafauder sa vision mystique du monde à l'image du théâtre d'ombres. Le récit d'*Üştürname* fait ressortir clairement que le théâtre d'ombres était connu à cette époque dans le Khorasan dont la population était composée, en grande partie, de tribus nomades turques.

Nous rencontrons dans les relations de Chodzko, qui a voyagé à travers cette région du Khorasan, à la fin du siècle dernier, une note qui nous confirme sur ce point. Chodzko, dans son livre sur le théâtre persan, nous dit que le théâtre d'ombres, connu en Iran dès la plus haute antiquité, est plutôt un genre de spectacle national des tribus nomades turques. Il nous donne ensuite, une description assez détaillée du personnage principal

de l'écran ainsi qu'un compte rendu amusant de la pièce qu'il avait vu jouer. D'après lui, le héros du théâtre d'ombres des tribus turques de l'Iran, serait un personnage chauve qui jouerait plus d'un tour à un pauvre ahund, un peu simple d'esprit, qu'il aurait charmé par sa verve poétique et dévote. Ce qui est sûr, c'est que le bonhomme chauve apparaît toujours à l'écran sous de nouveaux déguisements, et qu'il imite à la perfection le parler de différents types et de diverses régions. Tous ses traits nous font penser à Karagöz et à Hacivad qui seraient confondus en un seul personnage. Et, nous nous demandons, avec raison d'ailleurs, si ce type ne serait pas l'aïeul de nos compères, qui auraient hérité de lui, l'un son savoir encyclopédique et superficiel, et l'autre, son humour et sa calvitie.

Il nous semble que tous ces faits et certains autres encore tendent à confirmer l'hypothèse selon laquelle le théâtre d'ombres aurait suivi le même itinéraire que celui des invasions turques dans les pays du moyen et du proche-Orient, ainsi que dans certaines régions de l'Afrique du nord. Et, après la formation de l'Empire ottoman, il s'imposerait de nouveau avec ses nouvelles traditions et ses personnages propres à travers les pays conquis tant en Europe qu'en Afrique. Il suffirait de jeter un coup d'oeil sur le livre de Roussel (*Karagheuz ou un théâtre d'ombres à Athènes*) ou celui de Caïmi (*Karaghiozi ou la comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres*) et encore sur certains témoignages sur le Karakus de l'Afrique du nord, pour se convaincre définitivement de l'importance du rôle joué par les Turcs dans l'expansion intercontinentale du théâtre d'ombres.

Quant au théâtre d'ombres connu en Turquie sous le nom de Karagöz, il paraît avoir une longue histoire dans le cadre de l'Empire ottoman. Si l'on en croit la tradition orale respectueusement conservée chez les montreurs, qui formaient déjà à l'époque d'Evliya Çelebi une corporation très honorable, on doit remonter jusqu'au règne d'Orhan (1326-1359) pour trouver, sinon l'origine de ce spectacle, du moins la date de naissance de nos deux protagonistes: Karagöz et Hacivad. D'après cette légende, Hacivad et Karagöz auraient vécu réellement à cette époque à Bursa, l'un étant maçon et l'autre exerçant le métier de forgeron. Ils auraient même travaillé ensemble à la construction d'une mosquée, entreprise sur l'ordre du Sultan. Mais nos deux compères, en joyeux compagnons qu'ils étaient, auraient empêché de travailler, par leurs bavardages continuels, les autres ouvriers qui, charmés d'entendre leurs plaisanteries toujours renouvelées, auraient laissé tomber outils et instruments pour former cercle autour d'eux. Cet état de choses, retardant indéfiniment la construction de la mosquée, aurait fini par attirer l'attention du Sultan qui, mis au courant, aurait donné l'ordre de supprimer les coupables. Ainsi nos gais lurons auraient-ils trouvé une mort d'autant plus tragique que leur vie aurait été pleine d'une joie insouciante. Mais Orhan, pris de remords peu après, aurait regretté sincèrement son geste trop sévère, et un certain Şeyh Küşteri, désirant consoler son seigneur, aurait dressé un écran dans un coin du palais, et, y montrant l'ombre de nos deux suppliciés, aurait imité leurs colloques devant le Sultan. Un détail assez curieux: les premières figures de Hacivad et de Karagöz ne seraient autre chose que les babouches de ce şeyh ingénieur.

Cette légende, on la retrouve partout, à quelques détails près, même chez les montreurs des pays voisins, chez les Grecs notamment. Le nom de Şeyh Küşteri est toujours cité avec vénération dans tous les gazels du prologue, comme celui du créateur du Karagöz. Le plus ancien de ces gazels que nous ayons découvert jusqu'ici est celui de Birrî, poète turc du XVII^e

siècle, originaire de Manisa (Magnésie). Birrî mentionne le nom du şeyh en ces termes - ci :

Le Şeyh Küşteri nous a montré l'unité et la pluralité.

O Birrî, contemple ce théâtre d'ombres, et ne manque pas d'en faire ton profit.

Şeyh Küşteri était reconnu par tous les montreurs turcs comme le patron de leur corporation.

Mais, Evliya Çelebi, notre charmant voyageur qui mêle souvent le fantasque au réel, bien qu'il nous donne des renseignements très précieux sur le théâtre d'ombres de son temps, ne cite le Şeyh Küşteri que comme l'inventeur d'un instrument de musique très rudimentaire à l'usage des montreurs. Selon lui, Hacı Ayvad ou Hacı Ivaz serait un citoyen très pieux de Bursa, et Karagöz, un tzigane de Kırk - Kilise (localité près d'Edirne), roublard et bon causeur et qui aurait servi, comme courrier, Constantin lui-même, l'empereur de Byzance. Bref, ce vilain Karagöz et le pieux Hacivad, se rencontrant une fois par an chez Alaeddin, le sultan de Konya, auraient tenu ensemble des conversations tellement amusantes que des gens ingénieux de l'époque auraient introduit leur image sur l'écran du théâtre d'ombres.

Le récit d'Evliya Çelebi est sûrement une charmante histoire, mais il ne résiste pas à une critique tant soit peu sérieuse. Contentons-nous de souligner que dans l'histoire, aucun empereur byzantin portant le nom de Constantin ne fut le contemporain d'Alaeddin Selçuki. Et on peut se demander pourquoi le nom du Şeyh Küşteri, cité pour la première fois à notre connaissance par le poète Birrî qui était, lui, contemporain d'Evliya Çelebi, ne mérite pas chez notre délicieux narrateur une mention beaucoup plus honorable.

Mais, tout compte fait, il serait peut-être plus sage de laisser de côté la légende pour aller chercher quelques précisions dans l'histoire. Mais, là non plus, nous ne serons pleinement satisfaits. Les premiers historiographes turcs de l'Empire ottoman étant peu loquaces sur la vie quotidienne, force nous est d'interroger nos poètes et nos mémorialistes pour pouvoir glaner quelques renseignements qui seront, la plupart de temps, réduits à des mentions servant de figures de rhétorique. Tel est, par exemple, le cas de Hamdullah Hamdi, poète du XV^e siècle, contemporain de Bayezit II, qui, dans son long poème de *Yusuf - u Züleyha*, emploie l'expression de luub al - hayal (spectacle d'images ou d'ombres) pour décrire le saisissement de Züleyha devant la beauté éclatante de Yusuf :

Il m'a rendue la proie de sa beauté

Par un jeu (artifice) quand il a dévoilé son visage (image).

Grâce à l'historien Ibn Iyas, nous apprenons qu'un montreur égyptien avait fait revivre sur l'écran, devant Selim I^{er}, conquérant de l'empire des Pharaons, la fin tragique de Tuman Bay, le dernier défenseur mameluk. Le sultan, flatté par le spectacle, aurait comblé le montreur de 80 pièces d'or et d'un caftan richement brodé, et, il aurait exprimé le désir de l'emmener avec lui à Istanbul pour que son fils aussi prît son plaisir à ce jeu.

L'époque de Soliman le Magnifique est assez riche, sinon en descriptions détaillées, du moins en citations toujours laconiques, mais tout de même intéressantes, sur le Karagöz. Le poète Lamii, de Bursa, dans son *Şehrengiz - i Bursa*, poème composé en l'honneur de la visite du sultan à sa ville natale (1521 - 22), se sert de l'image du théâtre d'ombres pour décrire, avec des couleurs chatoyantes, le bazar très animé de la vieille cité. Nous rencontrons la même image chez Baki, le grand poète turc du XVI^e siècle, qui l'emploie pour illustrer sa philosophie :

Toute mesure appartient au Maître qui se tient derrière l'écran. Crois - tu que les mouvements de ces figurines soient volontaires ?

Latifi, de Kastamonu (mort en 1552), dans sa description d'Istanbul, parlant des premiers cafés de la ville qui ont été installés dans le quartier de Tahtakale, cite, entre autres divertissements populaires, le théâtre d'ombres qui aurait déjà captivé l'intérêt des habitués.

Hammer, le célèbre historien de l'Empire ottoman, note, en passant, que, dans les deux grandes fêtes organisées en 1530 et 1539 en l'honneur de la circoncision des enfants de Soliman le Magnifique, les montreurs de Karagöz aussi avaient amusé les invités.

Le théâtre d'ombres est très en vogue au XVI^e siècle. Il est tellement recherché que les autorités, tant civiles que religieuses, commencent à redouter le prestige dont il jouit au sein du peuple. Est - ce son esprit satirique qui inquiète la cour ? Ou serait - ce sa tournure mystique qui porterait ombrage à l'orthodoxie musulmane représentée par le şeyh ul - Islam ? Je ne puis le dire. Mais ce qui est sûr, c'est que Ebussuud Effendi, le célèbre şeyh ul - Islam du règne de Soliman le Magnifique, a dû signer deux ordres (fetva) d'apparence contradictoire, l'un interdisant aux bons musulmans la fréquentation de cette sorte de spectacle, et l'autre, les autorisant à en connaître les joies. Mais, au fond, cet homme qui était un grand sage, mettait l'accent sur l'intention du spectateur, et il ne voyait aucun mal à ce que les gens suivent le spectacle jusqu'à la fin, à condition d'en tirer profit et moralité.

Pour le XVII^e siècle, notre cher Evliya nous vient en aide et il nous donne des détails très pittoresques sur les montreurs célèbres de son temps, les sujets des pièces en vogue, les personnages de l'écran, et, il ne manque pas de faire ressortir l'esprit mystique et satirique du spectacle. Il est vrai qu'il ne s'arrête pas longtemps sur les artistes de second plan, qui divertissent, dans des cafés ou chez des particuliers, la classe moyenne, les petits bourgeois de la ville. Mais nous pouvons toutefois déduire de ce qu'il en dit que le spectacle le plus apprécié dans ces milieux populaires avait plutôt le caractère d'une farce burlesque dont le sujet était tiré de la vie quotidienne de la grande cité. Mais, par contre, le théâtre d'ombres gardait toutes ses traditions chez des montreurs qui divertissaient la haute société. Aussi, voyons-nous, dans le palais du Sultan et dans les hôtels particuliers des grandes dignitaires de l'Empire, des montreurs fort instruits et très cultivés organiser des spectacles d'un ton beaucoup plus élevé où ils mettaient en oeuvre toutes leurs connaissances littéraires, philosophiques et musicales, en même temps que leur verve satirique. Evliya Çelebi cite le nom d'un artiste qui divertissait deux fois par semaine le sultan Murad IV lui-même, et qui connaissait parfaitement l'Arabe et le Persan, tout en étant grand compositeur de musique, bon calligraphe et excellent poète. Il avait, en outre, inventé un spectacle qui consistait à intercaler un tout petit écran sur celui qui existait déjà, et à y faire passer des figurines minuscules. Toujours d'après Evliya Çelebi, il possédait un répertoire de 300 pièces, ce qui nous paraît légèrement exagéré, et il avait tant de talent qu'il pouvait faire durer le spectacle pendant quinze heures, rien qu'avec le simple dialogue entre Hacivad et Karagöz.

Le théâtre d'ombres est très apprécié, non seulement dans la capitale, mais dans toutes les villes de l'immense Empire. Ce spectacle qui ne pouvait faire, en somme, son apparition que dans de rares réunions publiques ou privées, prend un essor inouï avec l'extension de la vie du café dans tout le pays. Les détails que

nous rencontrons chez Evliya Çelebi sont suffisamment éloquents pour nous permettre de situer à cette époque la formation du répertoire dit classique et l'introduction sur l'écran d'un certain nombre de personnages qui ne l'ont jamais quitté depuis. Et pourtant, la fantaisie ne perdait jamais ses droits, et certains montreurs, s'inspirant de l'actualité politique et sociale de l'Empire, donnaient parfois des représentations à grand spectacle. Nous retrouvons un récit très amusant à cet égard dans l'appendice de l'Histoire des Ottomans de Mehmed bin Hüseyin bin Nasuh. Un artiste fort habile reproduit, devant Ibrahim Ier, bien connu dans l'histoire par ses faits et gestes extravagants, un combat naval entre une galère et un navire marchand à proximité d'un chateau fort surplombant les rochers. Le Sultan, très enthousiasmé par le réalisme de cette bataille, tient absolument à récompenser le montreur, un pauvre diable, en lui conférant le grade de Kapudan-i derya qui correspondait à quelque chose comme l'amirauté suprême de la marine turque. Mais l'artiste, craignant fort, et non sans raison, d'être mis en morceaux par la fureur des équipages, décline humblement cette marque de faveur impériale qui risque de prendre une tournure fatale pour lui.

Dans les ouvrages datant de la seconde moitié du XVII^e siècle, l'existence du théâtre d'ombres continue à être signalée, toujours aussi laconiquement qu'avant. Naïma, l'historien bien connu de l'époque, en fait la mention en décrivant la fête grandiose que Hezar Ahmed Paşa avait offerte, en 1648, à l'occasion du mariage de son fils. Dans tous les *surnamés*, poèmes descriptifs relatant les fastes des fêtes organisées en l'honneur des noces et des circoncisions princières, nous voyons que le concours des montreurs de Karagöz était toujours requis pour égayer la société durant plusieurs soirées. Citons, en passant, l'oeuvre de Abdi qui nous raconte les réjouissances organisées à l'occasion de la circoncision des deux fils de Mehmed IV (1648-1687), fêtes dont de la Croix, voyageur français de l'époque, donne une description assez détaillée dans ses relations.

Seyyid Vehbi, dans un ouvrage du même genre, relatant les noces de la petite sultane Emetullah, fille de Ahmed III (1703-1730) et âgée de 7 ans seulement à l'époque, avec Osman Paşa, note que le clou des soirées était bien le théâtre d'ombres qui avait dressé son écran en quatre endroits différents.

Il est vrai que les notes de ce genre ne nous renseignent guère sur les transformations que le Karagöz a dû subir au cours du XVIII^e siècle. Mais nous avons tout lieu de croire que, s'il y eut une certaine évolution, elle fut très lente et presque imperceptible. Les poèmes satiriques de Kâni (mort en 1791/2) en font foi. Nous y retrouvons, à deux exceptions près, les mêmes personnages que nous avons déjà rencontrés chez Evliya Çelebi, et, nous constatons que, seuls, les types de *Tiryaki* (l'opiomane) et d'*Ayvaz Serkis* (l'Arménien de Van) ont dû, entre temps, faire leur apparition sur l'écran de Karagöz. Une nouveauté encore, si l'on peut ainsi dire: Kâni mentionne les noms de deux artistes célèbres de son temps. Et c'est tout. Sururi d'Adana, qui nous a laissé une quantité incroyable d'historiogrammes, composés pour fixer la date des événements plus ou moins anodins, tels que le mariage de l'épicier du coin ou la mort de son chat occasionnée par la pénurie de souris, nous fait savoir, dans un couplet, qu'un certain Şerbetçi Emin, Emin surnommé le marchand de sorbets, mais montreur de Karagöz de son métier, était mort en 1211 (1796/7) "en buvant le nectar de la vie jusqu'à la lie." C'est charmant comme image, mais cela ne nous avance pas beaucoup.

Par contre, Süleyman Faik Effendi, un bon petit honnête homme de la fin du XVIII^e et du commencement du XIX^e

siècle, dont les mémoires contiennent des notes précieuses sur la vie quotidienne de son temps, nous parle des artistes qui avaient atteint la célébrité sous les règnes de Selim III et de Mahmud II, ainsi que de quelques nouveaux types secondaires tels que le *frenk*, le rouméliote, le bosniaque etc. qui étaient venus s'ajouter aux personnages déjà stéréotypés de l'écran.

Les ouvrages se rapportant au XIX^e siècle, tels que Vakayî-i letaif-i Enderun de Said Effendi qui n'est qu'un journal de la vie du palais impérial, et les surnamés de Lebib et de Hızır qui relatent les fêtes de circoncision des princes Abdulmecid et Abdulaziz, nous apprennent encore par des notes toujours brèves, que le théâtre d'ombres était fort apprécié à la cour et qu'il gardait tout son prestige dans la haute société ottomane ainsi que dans les milieux populaires.

Sous les règnes d'Abdulaziz (1861-1876) et d'Abdulhamid II (1876-1909), le Karagöz, malgré la concurrence du théâtre, conserve sa place privilégiée et continue à divertir le peuple en maintes occasions. Il est, comme toujours, le clou des soirées du Ramadan, le spectacle le plus attrayant des fêtes de circoncision, l'attraction principale des cafés de plein air.

A la promulgation de la deuxième Constitution, en 1908, une ère nouvelle de succès et de prospérité s'annonce pour le Karagöz. La publication des petites pièces du répertoire classique, entreprise déjà quelque temps avant, s'accroît et s'enrichit d'une foule de brochures dues à l'esprit créateur des artistes de Karagöz. Les premières études sur le théâtre d'ombres font leur apparition dans la presse. Un journal satirique et humoristique s'intitule du nom de ce spectacle tant aimé par la population. On tâche d'apporter à la technique du jeu une certaine modernisation. On tente d'agrandir l'écran, de l'éclairer au gaz, de le munir d'un store qui imiterait le rideau de théâtre, de le combler d'une multitude de décors et d'accessoires pour donner aux spectateurs l'illusion de la réalité. On installe même, oh sacrilège, un guichet à la porte des salles, et tout en maintenant les principales pièces du répertoire classique, on commence à faire des adaptations des romans turcs modernes, notamment des romans populaires d'Ahmed Mithat Effendi. Ces adaptations, qui ne sont que des parodies médiocrement réussies, amusent pendant quelque temps le public pour le lasser ensuite définitivement. Et le Karagöz, après avoir connu une période assez longue d'agonie, disparaît pour de bon.

De nos jours, il faut attendre que les maisons du peuple, foyers de culture populaire de la Turquie moderne, organisent des soirées folkloriques, pour voir se dresser sur la scène cet écran minuscule où l'âme du peuple avait trouvé, pendant de longs siècles, le seul moyen de s'exprimer librement, bravant toutes les contraintes par son esprit satirique, véhément et souple à la fois, et, déguisant à peine ses griefs sous l'apparence d'un spectacle enfantin et burlesque.

Nous avons essayé, jusqu'ici, de vous tracer, dans ses grandes lignes, l'histoire du théâtre d'ombres en Turquie, en nous fondant presque exclusivement sur les documents et les témoignages turcs. Mais, comme vous vous en rendez compte, nous n'avons obtenu, à la fin, qu'un cadre assez vide, à cause du peu d'éloquence de nos sources historiques sur la vie sociale. Faut-il donc aller chercher des renseignements qui nous manquent dans les récits des voyageurs qui ont visité l'Empire ottoman? Au premier abord, l'étude de ces innombrables relations paraîtrait pleine d'intérêt. Mais, hélas, dès qu'on se met à l'oeuvre, on a souvent la déception de voir, à côté de quelques observations justes et véridiques, une foule de réflexions calomnieuses où l'ignorance et les préjugés de toutes sortes, à peine

camouflés, entrent en jeu. A part quelques esprits qui ne s'accommodent pas facilement des lieux communs, et qui veulent voir le comment et le pourquoi des choses, la plupart des voyageurs se laissent docilement entraîner par leurs cicérones levantins qui, écumant de haine pour tout ce qui est turc, n'hésitent pas à déformer la réalité, surtout si elle est en contradiction avec leur aspiration secrète. Ainsi arrive-t-il à certains voyageurs, qui ne connaissent pas un mot de turc, de disserter longuement sur l'obscénité des propos de Karagöz, ou de prendre son bras exagérément long pour un objet malséant. Il arrive aussi à certains autres, guidés toujours par les mêmes interprètes, d'aller voir le Karagöz, non pas dans des endroits où le théâtre d'ombres tenait ses assises conformément à la tradition, mais dans quelques tavernes louches de Galata, grouillantes de matelots, où des montreurs de basse qualité pouvaient se permettre toutes sortes d'improvisations plus ou moins malpropres. J'ai beaucoup trop longuement étalé, comparé et discuté les errements des voyageurs mal avertis, dans mon livre sur le Karagöz, pour revenir sur le même sujet qui se révèle d'ailleurs assez stérile pour combler nos lacunes.

Toutefois, il nous semble légitime de tirer de ce qui précède quelques conclusions. D'abord, il n'y a pas d'erreur à considérer que le théâtre d'ombres dont l'origine exacte reste encore obscure, ait vu le jour dans cette Asie mystérieuse, le berceau de tant de civilisations, et, qu'il ait emprunté ensuite le chemin de l'expansion turque pour faire son apparition dans le monde oriental et musulman. Il fut d'abord un divertissement de nomades qui ne voyaient en lui que la représentation de la vie réelle.

Au contact de l'Islamisme, il devient édifiant, en se mettant au service de la nouvelle religion. Mais bientôt le mysticisme l'accapare et le spectacle du monde réel prend une tournure panthéistique. L'écran du théâtre d'ombres représente l'univers où chaque être n'est qu'une ombre qui passe. Cet univers est soumis à la volonté du Grand Régisseur qui fait tout. C'est lui qui confère l'apparence du libre arbitre à toutes les ombres qui, mues par lui, n'aspirent qu'à se rejoindre à l'essence divine.

Au fond, il n'y a pas eu grand changement. Les tableaux de la vie réelle que les anciens montreurs faisaient miroiter devant leurs spectateurs nomades et païens, subsistent toujours.

Ils sont, tout au plus teintés de couleur locale dans chaque pays musulman. Mais, il a fallu relier entre elles ces apparences diverses du monde pour en faire ressortir l'unité et la continuité. Il était donc nécessaire de créer un personnage qui présentât au public cette diversité de spectacle comme des émanations multiples du même principe. C'est le rôle de Vassaf, décrit par Muhyiddin-i Arabî dans ses Futuhat al-Mekkiye. Et, je considère le bonhomme chauve des tribus turques de l'Iran comme un descendant direct, mais déjà très évolué de Vassaf.

Grâce à la mystique des soufis, l'écran, tout en gardant son aspect traditionnel, qui est la vision réaliste et par là même incohérente du monde, s'enrichit d'un type qui lui donnera de l'ordre et ouvrira de vastes horizons. Mais la transformation de l'écran, où un seul introducteur annonçait ou accompagnait le défilé des images, en un théâtre d'ombres où deux protagonistes évoluaient dans une foule de personnages et autour d'un simple fait divers ou d'une intrigue plus ou moins compliquée, cette transformation a dû être lente et laborieuse. Il lui fallait d'abord un milieu culturel beaucoup plus avancé, ainsi qu'une mentalité avertie, tolérante et un esprit satirique développé. Nous retrouvons ces conditions primordiales dans la structure physique et morale de l'Empire ottoman et dans la psychologie du peuple turc. Ce sont sûrement les Turcs de cet Empire qui ont créé le Karagöz avec tout ce qu'il comporte de personnages, de contenu et d'esprit. Cet écran, devenu un vrai théâtre où les sujets de pièces étaient inspirés par la vie sociale et où les personnages ont toujours eu leur modèle dans la société, a commencé ensuite à reconquérir les pays musulmans et autres de l'Empire pour s'y installer définitivement.

Les documents nous permettent de situer cette évolution vers le XVI^e siècle. A l'époque d'Evliya Çelebi, la tradition en était déjà formée. Il est bien difficile, dans l'état actuel de nos recherches, de fixer définitivement la date de l'apparition de Hacivad et de Karagöz. Mais nous avons tout lieu de croire que leur création a dû précéder, de loin, la vraie formation du théâtre d'ombres qui s'est effectuée au cours du XVI^e siècle, ce qui nous met d'accord avec la croyance populaire qui, elle, par l'intermédiaire des poètes et des montreurs, leur avait déjà délivré des certificats de naissance remontant au XIV^e siècle.



SES PERSONNAGES

DANS le chapitre précédent j'ai dit, en passant, quelques mots sur Karagöz et Hacivad, les deux compères du théâtre d'ombres turc. Mais il y en a bien d'autres, il y en a une foule, peuplant ce carré de toile qui représente quelque chose de réel. Vus de l'autre côté de l'écran, ces personnages ne sont que des figurines plates, faites avec des morceaux de peau mince et transparente, finement ajourées et délicieusement colorées, qui, rangées sur une corde par leur baguette, attendent le bon plaisir du montreur pour entrer en scène. Mais, vus du côté des spectateurs, ce sont de petits êtres animés qui marchent, gesticulent et parlent comme vous et moi, et dont chacun a sa physionomie, son costume, son accent, ses manières, son caractère et sa personnalité. Oui, ils ont même leur nom, leur métier, leur état civil bien définis. Si vous êtes initiés à ce spectacle, vous pouvez deviner facilement le personnage qui fera son apparition dans quelques instants, rien qu'à entendre le chant qui le précède, car chacun d'eux a sa mélodie caractéristique qui annonce sa présence. Les montreurs et leurs aides ne s'y trompent pas, et, ils tiennent à préparer leur public en créant l'atmosphère par la musique. Cette recherche d'ambiance est d'autant plus nécessaire que la scène manque presque totalement de décors.

Mais, au fond, cet écran, qu'est-ce qu'il représente? Voilà encore une question que les orientalistes allemands qui ont écrit beaucoup de choses sur le Karagöz et qui ont surtout traduit un certain nombre de pièces, ne se sont jamais posée! Ils ont d'ailleurs eu tort, à mon sens. Il fallait commencer par la reconnaissance des lieux, par la prospection du terrain. Il était indispensable de chercher la signification de cet écran et de tâcher de voir à quelle espèce de réalité ou de fiction il correspondait. C'était la seule manière d'y voir clair.

Aussi, permettez-moi de vous dire deux mots sur la structure réelle de ce petit espace qui contient pourtant tout un monde de types humains si différents les uns des autres, si hétéroclites d'aspect et de comportement. Cela nous aidera sûrement à mieux comprendre les personnages du Karagöz et le sens satirique de leurs ébats autour des événements. Si vous demandez aux quelques montreurs qui nous restent, ce que signifie cet écran, ils vous répondront que c'est la place Küşteri. Elle est très jolie, cette place qui n'a ni son square, ni sa statue, ni son agent de la circulation. Ils vous diront, pour compléter le renseignement, que la maison de Hacivad est située à gauche de la place et celle de Karagöz, à droite. Vous ne les verrez jamais, ces maisons-là, mais vous croirez les montreurs sur parole. Non, ne les interrogez pas davantage votre scepticisme les froisserait.

Mais, vous pouvez découvrir vous-même le mystère avec un peu de perspicacité. Vous verrez alors que cet écran, avec ses personnages, son ambiance, ses événements et ses intrigues n'est qu'un vieux quartier de l'ancien Istanbul. C'est à l'image même du quartier classique, tel qu'il a existé jusqu'en 1908, que la scène du Karagöz se constitue avec un réalisme que rien ne peut déformer. La caricature et la satire sont incapables de lui enlever son cachet plusieurs fois séculaire.

Je dis bien quartier, car il représentait la seule véritable unité de la vie sociale dans l'Empire ottoman. La cité ne fut jamais qu'une agglomération de quartiers dont chacun avait sa vie propre. Il fallait avoir vécu à cette époque, qui n'est pas tellement lointaine, pour comprendre la toute puissance sociale du quartier qui, par sa structure, son organisation et sa conscience collective, réglait la vie individuelle jusque dans ses moindres détails. C'était le quartier qui, en s'adaptant au terrain et en gravitant autour d'une mosquée, donnait une physionomie très pittoresque à la ville dont l'unité urbaine s'égarait à travers tant de ruelles tortueuses et de culs-de sac sombres. En plus de sa mosquée où une âme pieuse et généreuse avait fondé une bibliothèque, le quartier avait son école, ses fontaines, son hospice et parfois son couvent, ses nombreux cafés, sa permanence de sapeurs pompiers, son "muhtar" qui s'occupait de tout, ses gardiens de nuit, ses porteurs d'eau, ses riches et ses pauvres, ses dévots et ses libertins, ses honnêtes gens et ses voyous.

Il était bien gardé, ce quartier, non pas seulement par sa bande de chiens errants qui en défendait l'accès même à leur congénères des quartiers voisins, ni par ses gardiens de nuit qui marquaient leur passage, à chaque instant, de leurs coups de bâton sur le pavé, mais par une conscience collective qui, toujours à l'affût des événements, veillait constamment à l'honneur et au bonheur de tous. C'était le quartier entier, par l'intermédiaire de son muhtar, qui casait les orphelins, dotait les jeunes filles pauvres, trouvait des maris aux vieilles filles, gérait les biens des veuves sans soutien de famille, aidait les indigents très discrètement en quêtant chez les gens aisés. Par contre, c'était encore le quartier qui sévissait durement contre les atteintes à la moralité publique. Aucun voleur, aucun aigrefin ou chevalier d'industrie ne pouvait y trouver refuge. Les femmes de moralité douteuse étaient contraintes à plier bagage au plus vite sous peine de se voir conduire, de force, avec leurs amants de passage, jusqu'au Karakol (poste de police) le plus proche par une procession carnavalesque formée des éléments les plus redoutables du quartier. Les ivrognes, même les plus invétérés, craignant la sévérité de la conscience collective, renonçaient, ne fût-ce que pour le mois du Ramadan, à leur vice habituel, pour-

tant toléré pendant onze mois, à condition, bien entendu, qu'il ne dégénère pas en scandale.

Et pourtant, le quartier n'était pas un lieu hermétiquement clos au reste du monde. N'importe qui pouvait y élire domicile et se faire adopter par ses voisins, s'il respectait scrupuleusement les us et coutumes du milieu social. C'est pourquoi, il serait exagéré de considérer sa structure et son organisation comme des vestiges de la vie tribale. Car, tous les quartiers d'Istanbul étaient identiques dans leurs comportements sociaux, soutenus et confirmés par les ordonnances du Sultan et les fetvas du Şeyh ul-Islam. De plus, le quartier était au courant de tout ce qui se passait à la cour et en ville. Les gens qui allaient travailler en dehors de ses confins, lui rapportaient, en messagers bénévoles, tout ce qu'ils pouvaient voir et entendre. Les événements les plus importants, comme les faits les plus bénins ne manquaient pas d'éveiller des échos dans cette conscience populaire qui les jugeait avec son bon sens habituel et émettait son opinion, souvent sous la forme satirique d'une anecdote. L'étude et l'analyse de ces innombrables histoires de Nasreddin Hoca, de Bektaşî, de Janissaires, de mollas, de Bekri Mustafa, d'İncili Çavuş etc, seront infiniment précieuses pour comprendre les réactions psycho-sociales du peuple turc au cours de longs siècles.

C'est sûrement ce vieux quartier turc que nous venons de vous décrire brièvement qui a toujours servi de modèle à l'écran du Karagöz. Nous en sommes d'autant plus certain que les personnages qui évoluent sur cette petite scène sont justement des répliques exactes des gens que l'on pouvait rencontrer, il n'y a pas tellement longtemps, dans n'importe quel quartier de la vieille cité. Pour nous en convaincre complètement, passons les en revue. Vous verrez que ce sont des types populaires. Aucun montreur n'aurait osé d'ailleurs présenter aux spectateurs les silhouettes du sultan, des vizirs et des dignitaires de l'Empire. Toute autorité civile, militaire ou religieuse est bannie de l'écran, par crainte ou par révérence. Cela n'empêche pas, bien entendu, de les remplacer par des symboles qui cadrent bien avec l'ambiance du quartier et qui ne dévoilent pas facilement leur secret.

Parmi les personnages de l'écran, il y a d'abord les autochtones du quartier, tels que Hacivad, Karagöz, le Çelebi (le jeune premier), la Zenne (prima dona), le Tiryaki (l'opiomane) le Beberuhi (le petit bossu), l'ivrogne, le voyou, le Tuzsuz Deli Bekir (le caïd redoutable), puis une foule de types secondaires qui font rarement leur apparition, tels que le bègue, le nasillard, des porteurs, des acrobates etc. etc. A ce monde déjà compact, viennent s'ajouter les Turcs de différentes provinces qui vivent depuis quelque temps dans le même milieu: les types de Roumélie, de Kastamonu, de Trabzon, etc. ont droit de cité à l'écran. Nous avons, ensuite, les types de l'Empire qui, en tant que sujets du sultan, peuvent habiter ou simplement traverser le quartier. Ce sont l'Albanais, l'Arabe, l'Arménien, le Juif, le Frenk d'eau douce etc. Les personnages de quelques pièces dont le sujet est inspiré des contes populaires tels que Leylâ et Mecnun, Tahir et Zühre, Ferhad et Şirin n'offrent aucune particularité permettant d'en faire un groupe à part. Ces types légendaires s'adaptent parfaitement à l'ambiance et se comportent exactement comme les personnages déjà cités. Le Ferhad du Karagöz est un amoureux du quartier qui soupirerait, un peu plus que le Çelebi ordinaire, après sa Dulcinée.

Reprenons maintenant les autochtones du quartier. Le couple Hacivad-Karagöz en fait partie. Au premier abord, on ne distingue aucun contraste dans leur apparence respective. Ils ont, tous les deux, le costume classique que les citadins turcs

de classe moyenne ont porté jusqu'au changement vestimentaire survenu durant le règne de Mahmud II (1808-1839). Ils sont, tous les deux, constamment pauvres et se plaignent de la vie chère. Ils s'associent souvent pour gagner de l'argent et ils exercent ensemble plusieurs métiers comme dans les pièces intitulées le Caïque, la Balançoire, l'Écrivain public etc. Mais cette impression de bon accord, cette compatibilité d'humeur ou cette communion d'âme basée sur l'identité de leurs conditions de vie, ne dure pas. Et l'on voit bientôt surgir les premiers conflits entre nos deux compères. Il y a mille choses qui les opposent l'un à l'autre. Voilà déjà qu'ils ne se comprennent plus, car chacun a son propre langage qu'il voudrait imposer à l'autre. Hacivad parle comme un clerc, dans une langue fleurie d'expressions poétiques et savantes, bourrée de mots archaïques qui n'ont pas cours dans le parler populaire. Il lui arrive même de faire de la prose rimée, de citer des proverbes arabes et persans, de dire des vers incompréhensibles. Il parsème son discours d'allusions et de métaphores empruntées à la culture classique de l'Islam. Tandis que le pauvre Karagöz qui n'a jamais été à l'école reste bouche bée devant le pédantisme de son compagnon, car il parle comme tout le monde et il n'arrive pas à comprendre pourquoi on n'appelle pas le chat par son nom. Le langage précieux de Hacivad l'exaspère et lui donne une envie folle de secouer son partenaire pour le ramener au bon chemin.

Mais ce cuistre de Hacivad est un érudit, par dessus le marché. Il a une connaissance très approfondie de la musique. Il est capable de vous nommer, tout de suite, le genre du chant qu'il entend, ce qui n'est pas toujours facile dans la musique orientale où les mélodies et les rythmes ne diffèrent que par des nuances très délicates. Il connaît par coeur les titres de tous les ouvrages qui forment le trésor de la culture classique. Je dis les titres, mais quant à leur contenu, je n'en suis pas sûr. Ce cher Hacivad connaît aussi tout le savoir-faire, tout le cérémonial pratiqué à la cour ou chez les grands dignitaires de l'Empire. Bref, notre compère est un vrai honnête homme, et grâce à ses belles manières, il est très estimé par le Çelebi et assez respecté par le Tuzsuz, le caïd redoutable. Mais le cas de Karagöz est tout autre. Sa seule préoccupation est de trouver un emploi qui lui permette de gagner son pain quotidien. Il n'y a pas de place, dans sa pauvre tête surchargée de soucis matériels, pour ce savoir scolastique ou mondain qui ne saurait lui procurer une piastre vaillante. C'est pourquoi, il ne peut même pas avoir l'air confondu et outragé devant les pédanteries de son compagnon.

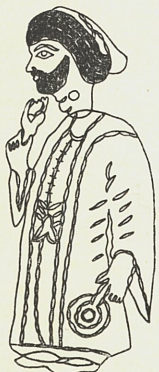
Au point de vue du caractère, Hacivad est un type réfléchi, voire même calculateur. Pour arriver à ses fins, il sait se dominer et se faire valoir. Rien n'est spontané chez lui. C'est un coeur desséché qui, au besoin, ne manque pas de verser quelques larmes de crocodile. Par contre, Karagöz est un grand impulsif. Il vit dans un réalisme psychique absolu qui échappe à toutes les contraintes sociales. C'est un enfant égocentrique qui oppose, à la logique formelle de Hacivad, la richesse de ses intuitions, tandis que Hacivad, loin d'être pourtant un Tartuffe cynique, se complait dans un conformisme susceptible de lui donner le bien-être. Ainsi, toute sa conscience morale est-elle



soumise au bon plaisir de ses maîtres. Il ne voit aucun mal à agir peu scrupuleusement là où il se sent soutenu par le désir et la volonté des gens riches et puissants. C'est pourquoi, il ne se gêne pas pour se mettre au service du riche Çelebi, quand celui-ci veut exploiter sa propriété champêtre pour en faire un vrai refuge d'amoureux. Nous le voyons, encore, en muhtar très complaisant, chercher une maison pour quelque messaline qui voudrait habiter le quartier. Et il pousse sa complaisance jusqu'à courir derrière l'amant frivole de la belle pour le ramener chez sa Dulcinée. Quand il s'engage dans de pareilles affaires, son unique souci est d'éviter les intrusions de Karagöz qui risqueraient de faire éclater le scandale.

L'opportunisme de Hacivad fait contraste avec la morale instinctive de Karagöz. Karagöz, en bon enfant curieux, mais pas méchant, ne manque aucune occasion de tourner en ridicule ce que Hacivad et compagnie prennent au sérieux. Il se jette à corps perdu dans toutes les intrigues, il gâte tout, il fait tout crouler. C'est pourquoi, il n'a aucun crédit auprès des puissants. On le prend toujours pour un intrus gênant. Il doit subir le dédain de Çelebi, les sarcasmes de Tiryaki, les mauvais tours de Beberuhi, et pour finir, les menaces de mort de Tuzsuz. Même les gens qui sont de passage dans le quartier, se moquent de lui, se font un plaisir de l'insulter sans cesse, quittes à se sauver à toutes jambes quand sa patience s'exaspère. Bref, il fait la "tête de Turc" dans son propre pays. Mais, il a toujours le dernier mot, il finit toujours par triompher de toutes les adversités, et ne manque pas de déverser le trop plein de son courroux sur Hacivad qui lui cause tant de malheurs.

Il est temps de nous demander, si Hacivad et Karagöz dont nous avons établi, d'après les dialogues et les pièces, les traits caractéristiques, sont des symboles de quelque réalité. A une pareille question, il est difficile de répondre négativement. Alors, Hacivad serait-il donc le symbole, le représentant de cette classe de dignitaires, de cette aristocratie de hauts fonctionnaires qui régnaient en maîtres, grâce à la protection du Sultan, sur le peuple sans défense et s'attribuaient tous les biens de ce monde? Il serait peut-être exagéré de le prétendre. Mais ce qui est sûr, c'est que l'artiste populaire et anonyme qui créait ce contraste entre les deux protagonistes visait toujours cette classe et lui décochait ses flèches à travers le frêle Hacivad. Qui ne peut battre son âne se rattrape sur sa selle, dit-on en Turquie. Ainsi la satire populaire a-t-elle dû se contenter de prendre Hacivad comme cible pour atteindre ceux qui étaient hors de sa portée directe. Mais le cas de Karagöz est tout à fait clair. Il est le symbole du peuple bon enfant, dur à la peine, sobre et dévoué, attentif aux événements et qui, au lieu de "rouspéter" à tort et à travers, extériorise son mécontentement par une petite histoire qu'il invente, anecdote pleine d'esprit satirique qui a tout l'air d'un avertissement.



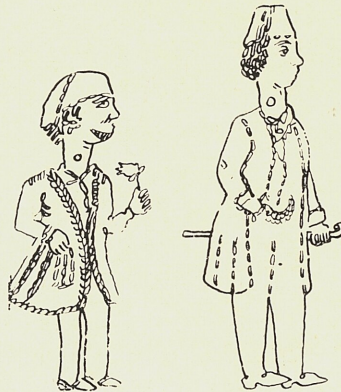
Le personnage de Çelebi qui est une des plus anciennes figures de l'écran, est assez curieux. Il se présente, dans la plupart des cas, comme un jeune petit maître en quête de bonne fortune. Il est riche, il s'habille toujours avec le dernier chic. C'est un dandy, d'ailleurs, assez cultivé. Avec les figures de Çelebi datant de différentes époques, on peut reconstituer l'évolution du costume en Turquie. Voilà un dandy de la première moitié du XVIII^e siècle, de l'époque dite de Tulipes. Il est vraiment beau dans sa fourrure, avec son chasse-mouches et sa

tulipe, insignes de son oisiveté. Celui-ci doit se sentir mal à l'aise dans son nouveau costume *alafranka*, récemment adopté sur ordre du Sultan Mahmud II. Toutefois, il porte encore un couvre-chef qui rappelle l'ancien turban et qui sera bientôt remplacé par le fez que les Turcs garderont jusqu'en 1925. Il a un maintien très respectueux comme



tous les jeunes hommes de son époque. Ce jeune homme qui tient d'une main son mouchoir de soie et de l'autre la tulipe classique est sûrement un bourreau des coeurs du règne d'Abdulmecid. On voit bien qu'il a un air beaucoup plus émancipé que son aîné, car il représente l'esprit du Tanzimat (1839) dans une tenue qui a perdu une partie de ses caractéristiques orientales. La mode suivra rapidement son cours, et nous verrons d'autres Çelebis qui porteront des costumes de plus en

plus européanisés. Celui qui porte un fez dit *aziziye* est le Çelebi typique du règne d'Abdulaziz. Il n'a pas encore sa cravate, et il tient un chapelet à la main, mais, à part ces petits détails, nous avons devant nous un *jeune Turc* tiré à quatre épingles. Le Çelebi de l'époque d'Abdulhamid porte une redingote avec la chaîne d'or



accrochée à son gilet. Il y a dû délaissier la tulipe légendaire pour porter une canne. Ces deux Çelebis ont dû sûrement vivre vers l'époque de la deuxième Constitution (1908). Vous reconnaissez parfaitement dans leur mise élégante la mode de 1900 qui, à ce moment-là, faisait fureur à Istanbul. Exception faite du fez traditionnel, rien ne manque à nos dandys pour passer inaperçus dans les rues de Paris d'alors.

Sous tous les costumes et dans toutes les époques, le Çelebi est un fils à papa, un jeune homme frivole ou un mari volage, mais il a du maintien, des manières distinguées, un langage poétique et précieux. C'est un stambouliote de vieille souche et de bonne famille. Quand il a un établissement de bains, un café ou une auberge à faire gérer, il choisit toujours Hacivad comme gérant. Il lui arrive d'organiser des tournois poétiques entre les ménestrels et de leur distribuer des prix, et tout cela pour l'amour de l'art. Il pousse parfois la magnanimité jusqu'à payer tous les frais de la fête de circoncision des enfants pauvres du quartier. Par contre, dans certaines pièces, il apparaît comme une sorte de "zazou" complètement désargenté ou comme un drôle d'individu qui doit son existence à la générosité des femmes au coeur multiple. Mais il a toujours sa petite morgue, il se vante souvent de sa noblesse et se fait appeler pompeusement Narçin bey de la Ficelle, donnant ainsi prise aux sarcasmes démocratiques de Karagöz.





Les montreurs désignent sous le nom de Zenne toutes les femmes qui font partie du monde Karagöziaque. Et, il y en a de tous les âges, de toutes les couleurs et de toutes les moeurs. Des danseuses, des sorcières, des entremetteuses, des nounous négresses, des bourgeoises sans histoire, des commères de quartier entrent, pêle-mêle, dans cette catégorie. Mais la vraie Zenne est une messaline de quartier, rusée et sans vergogne.

C'est la Nigâr d'Evliya Çelebi, Nigâr la Garce du poète Nefi qui, dans ses *Siham - ı Kaza*, poèmes grossièrement satiriques, nous en donne un portrait abominable, enfin Nigâr la Sanguinaire du Karagöz qui, attirant chez elle tous ses soupirants, les rejette ensuite à la porte, nus comme des vers. C'est elle qui ne se gêne pas pour emmener à sa suite toute une théorie d'amoureux soigneusement cachés dans des bahuts ou dans des jarres, quand elle part pour une partie de plaisir à Yalova, en compagnie de Çelebi, son amant attrité. C'est encore elle qui cause toutes sortes de ravages dans le quartier et finit par en être expulsée avec le cérémonial habituel, ce qui nous donne l'occasion de suivre, dans ses détails les plus burlesques une parodie de cet ostracisme local qui en réalité, ne s'effectuait pas sans quelque dommage. D'ailleurs la présence de Tuzsuz, qui passe pour être le protecteur de Zenne, et qui fait son apparition au moment le plus critique de la mêlée, calme



quelque peu les nerfs trop tendus des gens du quartier.

Le Tiryaki (l'opiomane) est le vieux beau du quartier. Il est toujours au café, perdu dans un demi-sommeil, interrompu, de temps à autre, par des sursauts tragi-comiques. Ces Tiryakis - là étaient toujours l'objet de railleries. Nous voyons, dans quelques *surnamés*, les tours assez méchants que l'on jouait à ces pauvres diables dans les réjouissances populaires. Le Tiryaki



du Karagöz est un vieux folichon qui voudrait camoufler ses badinages sous un masque sérieux. Son langage rappelle celui de Hacivad qui a d'ailleurs le même vice que lui. Il est impatient, exigeant et colérique, surtout lorsqu'on le réveille brusquement. Mais, en état d'euphorie, il troque son sérieux contre les gamineries, il monte dans la balançoire, il fait partie du voyage en groupe à Yalova. D'ailleurs, une dose assez forte d'opium l'empêche d'aller plus loin et le fait ronfler sur place.

Le Beberuhi ne semble pas être, comme l'ont cru Jacob et Kunoş, un nain du palais impérial. Cela ne cadre pas du tout avec la prudence coutumière du montreur qui évite toute allusion directe à ce qui est tabou. Ce pauvre bossu de petite corpulence n'est que le simple du quartier avec ses grimaces, sa défectuosité de langage, sa goinfrerie, ses vantardises, sa conversation monotone etc. Il y avait, autrefois, dans chaque quartier au moins une de ces créatures déshéritées qui bricolaient partout et qui étaient protogées et choyées par des



âmes charitables. Dans le Karagöz, on voyait parfois une série de ces Beberuhis qui représentaient, dans des scènes particulièrement mouvementées, le menu fretin de la population et qui disparaissaient, en un clin d'oeil, devant la terrible silhouette de Tuzsuz. Même le pauvre Karagöz, las de leur arrogance qui est inversement proportionnelle à leur taille, s'en débarrasse à coups de poing.

Enfin, nous en venons au célèbre Tuzsuz Deli Bekir, le cauchemar du quartier. D'où vient-il? Que représente-t-il? A voir son accoutrement, on le dirait un Janissaire fantaisiste ou un Levend (marin) excentrique. Il est armé jusqu'aux dents. Il tient d'une main un énorme yatagan ou un gigantesque pistolet, et de l'autre un carafon de vin. Son entrée en scène est toujours annoncée par un rugissement. D'ailleurs, il ne fait son apparition qu'en dernier lieu pour le dénouement. C'est lui qui punit les coupables et rétablit l'ordre dans le quartier déchaîné. Il a tout l'air d'un justicier bienveillant. En effet, on le voit souvent agir pour sauvegarder l'ordre moral menacé. Et il sévit particulièrement contre les attentats à la pudeur publique. C'est toujours lui qui disperse le cortège d'amants de la Zenne qui part en voyage ou le groupe de noceurs réunis dans un établissement de bains. C'est lui qui oblige Nigâr la Sanguinaire à restituer à ses victimes leurs vêtements volés. Il ne manque jamais de faire des leçons de morale aux coupables avant de les punir, mais il finit souvent par les grâcier. Personne, sauf Karagöz, n'ose le contrarier. Dès qu'il apparaît avec son rugissement, tout le quartier est transi d'épouvante, et on atteint le paroxysme de la terreur, lorsqu'il commence à énumérer lui-même ses exploits.



Mais, il y a l'autre côté de la médaille. A y voir de plus près, on se rend compte que le métier de justicier qu'il prétend exercer n'est pas précisément une profession tout à fait désintéressée. Quand il rétablit l'ordre dans le quartier en ébullition, c'est souvent pour assurer sa tranquillité. Car les Nigâr et compagnie sont de vieilles connaissances pour lui, et, en dispersant par son rugissement la foule rassemblée devant leur porte, il compte se réserver la part du lion. Les exploits dont il se vante et les menaces qu'il profère, sont loin de le faire passer pour un chevalier sans peur et sans reproche. C'est, en somme, un drôle de justicier qui ne daigne même pas entendre les parties adverses pour être fixé sur la cause et rendre son verdict. Car il finit toujours par prononcer la peire capitale contre le pauvre Karagöz qui, bien qu'innocent, doit payer la casse. Tuzsuz voudrait lui-même exécuter le jugement. Mais devant la résistance inopinée de Karagöz, il s'étonne qu'on puisse lui refuser une pauvre petite tête, et il le supplie de ne pas lui faire un tel affront. Il ne peut pas comprendre qu'on puisse résister à son désir. Karagöz arrive quand même à sauver sa tête qui peut toujours lui servir encore quelque temps.

D'où vient-il, cet impertinent et terrible personnage? Je crois qu'il existait déjà à l'époque d'Evliya Çelebi. Notre charmant chroniqueur, parlant d'une pièce de Karagöz où il s'agit justement d'un incident survenu dans un établissement de bains, (incursion qui nous rappelle le fameux exploit de Tuzsuz dans la pièce bien connue du Hamam) mentionne le nom du héros, un certain Gazi Boşnak, qui a tout l'air d'un Janissaire ou d'un Levend dévergondé. Il ne serait pas alors téméraire de penser que le personnage de Tuzsuz était, au commencement, la caricature de cette soldatesque qui, déjà à la fin du XVI^e siècle,

terrorisait les bons bourgeois de la capitale par ses mutineries fréquentes. Le corps des Janissaires, admirablement constitué, entraîné et discipliné à ses débuts et durant la période des grandes conquêtes ottomanes, touchait à son déclin et présentait déjà de graves symptômes de dégénérescence et d'anarchie. Mais alors, comment expliquer le caractère de justicier populaire, le côté moraliste de Tuzsuz de l'écran? Nous trouvons la solution du problème chez le même Evliya Çelebi qui nous dit que les monstres de son temps avaient déjà introduit la figure légendaire de Bekri Mustafa dans le monde Karagöziaque. Or, ce Bekri Mustafa, contemporain d'Evliya, était un homme très curieux, un ancien Janissaire sans doute, qui s'était rendu célèbre au sein de la population, non pas seulement par son ivrognerie, mais aussi par son esprit frondeur dont une foule d'anecdotes illustrent l'ironie véhémement. Dans ces anecdotes, il apparaît comme un moraliste à la manière de Rabelais, car il juge son époque avec un scepticisme très accentué et il ne ménage, dans ses galéjades, aucune institution de son temps. Ainsi, le personnage de Tuzsuz, s'est-il formé dans l'imagination populaire, par la fusion de deux types de caractères différents, le Janissaire arrogant et Bekri Mustafa, pour devenir, avec le temps, le symbole de l'autorité. L'esprit populaire ne pouvait rien créer de mieux que ce personnage fallot et terrible à la fois, pour représenter, avec finesse, les bizarreries de l'ordre existant.

Mais, si ce drôle d'exempt clôt la pièce par ses sentences tragi-comiques, il n'en interdit pourtant pas l'accès à une foule d'autres personnages qui sont, eux aussi, les figures familières du quartier. Ils participent au défilé traditionnel qui intervient dans chaque pièce. Il y a d'abord les Turcs de différentes provinces qui sont venus chercher fortune à Istanbul où ils exercent des métiers bien définis. Ils portent leur costume local, parlent avec l'accent de leur région et agissent suivant le caractère et la mentalité que la population d'Istanbul leur attribue. Sans doute, leur portrait physique et moral n'est pas toujours très flatteur, mais l'ironie ne va pas jusqu'à dénaturer leur physionomie réelle. L'esprit du Karagöz sait rester réaliste, même dans sa satire la plus effrénée. Ces types de province nous sont dépeints d'après l'image que le stambouliote s'est toujours faite d'eux et qui correspond, dans une certaine mesure, à la vérité d'alors. Car il y a une concordance frappante entre leur portrait psychologique tel que le Karagöz nous le trace et l'image d'eux que se dégage des dictons, des proverbes et des anecdotes les concernant. Ainsi, par exemple, le rouméliote, lutteur professionnel ou charretier de son métier, le célèbre Mestan Aga, est-il toujours un type naïf et vantard, et Haydeddin, de Trébizonde, batelier ou étameur de profession, a-t-il toujours un débit si abondant que Karagöz, pour placer un mot, est obligé de le ponctuer par des coups de poing bien appliqués.

Voici encore Baba Himmet, originaire de Kastamonu, qui se promène avec une hache sur l'épaule, parce qu'il est casseur de bois ambulante. Il est doux comme un mouton malgré sa taille gigantesque qui oblige Karagöz à monter sur une échelle pour lui parler. Mais ce bon géant a un défaut que le stambouliote ne pardonne jamais. Il a un langage très grossier, voire même ordurier, et, il ignore complètement le savoir-vivre. Le dialogue qui s'engage entre lui et Karagöz est d'autant plus amusant et cocasse que ce dernier, qui n'en sait pas plus long que lui sur le chapitre des belles manières, se voit transformé en professeur de maintien.

Il est inutile de multiplier les exemples. Ce que nous venons de voir, nous renseigne suffisamment sur l'esprit satirique de Karagöz vis à vis des gens de province auxquels le stambouliote

reprochait, bien à tort d'ailleurs, leurs manières frustes, leur langage grossier, leur avarice et leur intelligence bornée. Mais, malgré ces railleries un peu féroces quand même, ces Turcs de province, ne sont jamais antipathiques dans l'action et ils se contentent de faire une courte apparition dans les pièces où l'intrigue se noue, d'habitude, entre les personnages principaux du quartier.

Le ton de la satire n'est pas forcé non plus lorsqu'il s'agit de différents types ethniques de l'Empire ottoman tels que l'Arabe, l'Albanais, le Persan, l'Arménien, le Frenk d'eau douce, etc.

On s'étonnera sûrement de nous entendre classer le Persan parmi les sujets du Grand Turc. Mais le Persan du Karagöz n'est, en réalité, que le Turc d'Azarbaïdjan.

Il est vrai qu'on le présente à l'écran comme un riche marchand de tapis venant de Téhéran, nouvellement débarqué à Istanbul avec une suite imposante de serviteurs. Il exprime le désir d'aller voir le merveilleux parc du Çelebi dont la renommée a déjà dépassé la frontière. Cette délicatesse de pensée, ce goût artistique de la part d'un Iranien qui a fait des milliers de kilomètres pour venir admirer les roses et les autres beautés d'un jardin, n'étonne personne. Car les habitants d'Istanbul, plus versés que les autres dans



la littérature ottomane qui avait subi l'influence iranienne, admettent facilement que les dignes descendants de Saadi soient tous des poètes, capables de faire des folies pour quelque pétales de rose. Mais, répétons-le, ce pseudo-iranien se révèle n'être qu'un Turc d'Azarbaïdjan qui répond au doux nom d'Ali Ekber et qui tient le bureau de tabac du coin. Le long voyage dont il fait le récit n'est, au fond, qu'une petite promenade ayant pour point de départ un pré dit Ibrahim Ağa çayırı où les Chiites d'Istanbul se réunissaient au mois de Muharrem pour commémorer le tragique événement de Kerbelâ. Le Persan du Karagöz n'est donc pas Iranien et il est présenté à l'écran sous un jour qui est loin d'être favorable. Ainsi parle-il souvent de lui-même, de ses richesses fabuleuses, de la noblesse de sa famille et s'embrouille-t-il, à la fin, dans ses propres fanfaronnades. Lorsqu'il donne à Hacivad un petit pourboire de cent sous, il annonce pompeusement qu'il lui a offert mille écus d'or. Dans la pièce intitulée *Ecrivain public*, bien qu'il se vante d'avoir amené de chez lui quelques milliers de chameaux chargés de perles, d'émeraudes, de saphirs et d'autres pierres précieuses, il trouve le moyen de filer sans payer Karagöz qui rédige pour lui un acte de reconnaissance. Quand il fait son apparition sous les traits d'un usurier, une avarice d'Harpagon s'ajoute à ses vantardises de Gascon. Et pourtant, il garde toujours sa superbe, et ne tolère aucune irrévérence de la part de Karagöz.



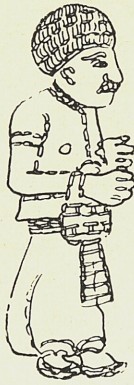
L'Arabe qui entre en scène, avec son couvre-chef national, s'appelle ordinairement Hacı Kandil ou Hacı Fitol ou Hacı Şamandura et il exerce le métier de marchand de baklava, ou de pilleur de café, ou simplement, de mendiant. Il parle le Turc avec la prononciation arabe et il tâche d'exploiter son titre de Hacı (le pèlerin) pour ne pas payer son dû ou pour échapper à une mauvaise impasse. Ainsi, dans la pièce intitulée *le Caïque*, se fait-il promener dans une barque, sans bourse délier, gratifiant les pauvres bateliers de quelques souhaits de bonheur.

D'ailleurs, moyennant argent, on peut obtenir de lui autant de vœux qu'on désire, à condition de faire bien attention, car ces prières prononcées dans un langage guttural et incompréhensible ne sont, la plupart de temps, que des imprécations camouflées. A part ce traits peu avantageux, il se conduit toujours honnêtement, et il enchante le public par ses yalëls interminables.



L'Albanais, le Bayram Ağa de l'écran, exerce le métier de jardinier ou de marchand ambulant de boza, ou de garde champêtre. Il s'efforce toujours de parler correctement avec son accent très prononcé d'Albanais, dans un style qui veut être élégant, mais qui devient irrésistiblement comique. Il ne sait pas compter jusqu'à dix et il a recours à l'écrivain public pour faire rédiger ses lettres où il n'est question que de salutations distinguées. Il n'est pas très doué pour la musique, et, lorsqu'il chante, ce qui lui arrive quelquefois, sur un air monotone, Karagöz croit sincèrement que c'est le marchand de quatre saisons qui passe sous sa fenêtre.

Malgré son apparence rébarbative, l'Albanais de l'écran est un homme aimable et sociable, qui n'a jamais d'arrière pensée et qui se laisse facilement berné par Karagöz. Mais, dans ses moments de colère, il n'a pas besoin de longs préambules pour tirer quelques coups de pistolet, histoire d'exprimer son émotion, sans pourtant se départir de son calme imperturbable.



L'arménien du répertoire classique s'appelait Serkis et remplissait les fonctions d'Ayvaz dans les konaks (hôtels particuliers) des notables, fonctions qui consistaient à faire le marché et à escorter les dames lorsqu'elles se rendaient au hamam. C'est pourquoi on le représentait toujours avec un panier au bras ou un baluchon sur la tête. C'était un serviteur fidèle, très sérieux, très chatouilleux sur la moralité, qui réprimandait sévèrement les propos quelque peu grivois de Karagöz. Cet Ayvaz arménien a disparu avec le temps pour céder la place à un autre type, au maître Karabet, le bijoutier du Grand Bazar. Le trait marquant de celui-ci est son aspiration aux manières délicates et au parler

précieux de la haute société dont il voudrait faire partie. Mais, malgré tous ses efforts, bien méritoires d'ailleurs, il lui arrive de se tromper souvent sur le sens des mots et des tournures, ce qui attire les railleries bruyantes de Karagöz.

Le Frenk d'eau douce est une image composite du Grec d'Istanbul et du Levantin de Galata. L'origine et l'identité de ce personnage ne sont pas très précises. Lorsqu'il se présente sous le nom de Caroline avec sa petite barbiche qu'on appelait à Istanbul "la barbe dis-donc" (en souvenir de la guerre de Crimée durant laquelle les stambouliotes avaient entendu les soldats français portant le même ornement capillaire s'interpeler avec cette interjection), on peut croire que l'on est en présence d'un Français de passage. Mais cette impression ne dure pas, quand on suit les évolutions de ce type sur l'écran, car il n'arrive jamais à prononcer correctement les ch', ce qui est une marque distinctive du parler grec, et il parsème son discours de mots empruntés à la langue d'Homère. Quant à sa profession, il est tour à tour médecin, homme d'affaires, tailleur ou cabaretier. Avec son Turc très réduit et rudement écorché, il tient à faire de l'esprit aux dépens de Karagöz qui le ramène à la réalité par quelques bourrades bien placées.



Voici, dans son ensemble, le monde qui peuple la place Küşteri. Ces personnages n'ont jamais choqué leurs modèles réels dans la société ottomane. Ils sont tous bien sympathiques dans l'ambiance de ce quartier paisible où l'on ne commet aucun délit grave. Malgré les aveux bouffons de Tuzsuz, toute espèce de vol, de meurtre, d'assassinat et autre crime en sont bannis. Il est vrai pourtant qu'il y a quelques querelles autour de certaines femmes de moeurs légères qui troublent la sérénité de ces lieux. Mais pas pour longtemps. Tout rentre bientôt dans l'ordre et les feux du quartier, en l'occurrence les bougies de l'écran, s'éteignent sur le calme le plus parfait. Sympathiques, ils le sont, en effet, ces personnages-là, car tout ce monde bariolé ne sert, en réalité, que de prétexte à transporter sur la scène du Karagöz, les faits et les événements de la vie sociale qui donnent prise à la satire populaire.



SON ESPRIT MYSTIQUE ET SATIRIQUE

NOUS avons déjà signalé, au cours de notre premier chapitre, la valeur philosophique que les mystiques musulmans attribuèrent au théâtre d'ombres. Les deux grands soufis de l'Islam, Imam Gazali et Muhyiddin-i Arabi, s'étaient servi, comme nous l'avons mentionné brièvement, de l'image de l'écran pour illustrer leur doctrine, et le théâtre d'ombres, grâce à l'enseignement mystique qu'il était sensé contenir, avait acquis rapidement une très grande extension dans les pays du proche et du moyen-Orient. Ce spectacle, primitivement destiné à amuser les gens par des tableaux de la vie réelle, devenait donc un prétexte ou un point de départ pour la contemplation mystique du monde et offrait aux initiés l'occasion de voir concrètement ce que leur entendement avait déjà conçu.

Faute de documents, nous ne savons rien sur la physionomie du théâtre d'ombres chez les Turcs d'Anatolie du XIII^e et du XIV^e siècle. Mais l'aspect général de ce pays à cette époque peut nous en donner une idée suffisamment nette. Nous savons que toute l'Anatolie présentait alors des convulsions d'ordre politique, social et religieux. Sous les derniers Seldjoukides, les Turcs, tout en menant une guerre sainte contre Byzance, ne manquaient pas de se déchirer entre eux, groupés autour des petites dynasties locales sur lesquelles l'autorité centrale de Konya n'avait plus d'emprise. Cette situation anarchique, ayant aboli la sécurité et le bien-être dans tout le pays, avait préparé un terrain propice à la propagation du mysticisme chez les Turcs d'Anatolie. Ce peuple réaliste et organisateur, qui avait toujours préféré l'action à la contemplation, se transformait, sous le coup des événements, et prenait, ne fût-ce que provisoirement, une attitude résignée en face du destin, et cette résignation risquait de tourner au fatalisme le plus sombre. C'était, en somme, bien naturel: la vie et les choses terrestres ayant perdu toute leur valeur, le mysticisme, qui enseignait justement le peu d'importance de notre passage dans le monde, était donc le bienvenu. C'était une vraie consolation pour le peuple que d'espérer en une vie meilleure dont l'accès ne lui aurait coûté que le désintéressement et l'abandon absolu des biens de ce monde. Il n'est donc pas étonnant que l'Anatolie devienne, juste à cette époque-là, la terre promise du mysticisme, le carrefour de tous les courants qui faisaient miroiter l'au-delà comme une délivrance totale, conditionnée par une vie intégralement ascétique. Ce fut alors une éclosion formidable de couvents mystiques sur tout le territoire, suivie bientôt par la fondation des confréries proprement turques.

Le théâtre d'ombres aussi a dû suivre le mouvement et prendre un aspect mystique. Mais le mysticisme turc s'est révélé différent de ces courants venus des pays voisins et il a pris bien

vite une tournure plus conforme à l'âme du peuple qui avait, malgré tout, gardé son élan vital. L'exemple le plus typique est l'attitude des Bektachis, qui ne croyaient pas que le désintéressement total au monde fût une condition indispensable pour purifier l'âme et lui ouvrir l'accès à l'essence divine, à cette fusion de la partie dans le tout. Nous les voyons même traiter le Divin en égal, lui reprocher les faiblesses humaines qu'il engendre par sa propre volonté et qu'il taxe ensuite de péchés. Ils avaient admis que le monde fût éphémère, mais ils ne pouvaient se détacher complètement de ce monde où ils admiraient, en toutes choses, l'apparition de la beauté divine. Il fallait donc faire part égale entre le tout et la partie. Il ne s'agissait donc pas, pour l'homme, d'une abnégation totale de soi, mais d'une harmonie parfaite avec sa propre essence divine. Cela a, peut-être, donné lieu, sur la scène du théâtre d'ombres, à une dialectique édifiante, sous la forme d'un dialogue engagé entre deux personnages dont l'un serait l'initiateur et l'autre l'initié. Quand nous pensons aux poèmes des premiers mystiques turcs, surtout à l'oeuvre des poètes bektachis où l'humour populaire se mêle intimement aux graves problèmes philosophiques, l'hypothèse que nous venons de formuler semble parfaitement s'accorder avec l'ambiance réelle de cette époque.

Le Karagöz en a conservé d'ailleurs des vestiges dans son évolution vers la satire sociale. Le prologue et l'épilogue du spectacle ainsi que les gazels de l'écran en font preuve. Lorsque Hacivad entre en scène en chantonnant et s'arrête au milieu de l'écran, son cri classique qui précède le gazel est un appel à la divinité mystique, le *Hak* qu'il prononce étant le synonyme de Dieu chez les soufis turcs. En ce qui concerne le contenu philosophique des gazels de l'écran, la traduction approximative de celui de Birrî, le plus ancien spécimen que nous ayons trouvé peut vous en donner une idée:

*Regarde, o sage, avec tes yeux qui cherchent la vérité
Et vois les cieux où la tente du théâtre d'ombres est déjà
dressée.
Contemple ce que le Montreur de l'Univers, derrière son
écran,
Te donne en spectacle, par les ombres d'hommes et de
femmes qu'il crée.
C'est Lui qui, assignant une attitude à chaque figure,
La fait parler dans un langage qui lui convient.
Regarde, toutes ces figures ne sont que des apparences,
Et c'est la colère ou la beauté de Dieu qui se manifeste en
elles.
Contemple cet écran des spectres et n'oublie pas que*

*Celui qui l'a dressé, peut toujours l'anéantir,
Et ce qu'il en reste, c'est toujours Lui.
C'est le propre de l'initié au panthéisme que de comprendre
tout cela,*

*Et ceux qui ne peuvent pas se débarrasser de la pluralité
N'apprécieront jamais le sens de mes paroles.*

*Le Şeyh Küşteri nous a montré le sens de l'unité et de la
pluralité.*

O Birri, contemple le théâtre d'ombres avec sagesse et profit.

Tous les gazels de ce genre affirment, en chœur, le même point de vue mystique, la même vision du monde panthéistique. Il faudrait arriver à l'époque la plus récente, au moment de la deuxième Constitution, pour trouver des gazels d'une tournure quelque peu différente. On commençait alors à mettre dans la bouche de Hacivad des vers d'une inspiration nettement sociale, tels que:

C'est une légende qu'on nous appelle Hacivad ou Karagöz.

*Notre seule raison d'être, est de guider le peuple par des
conseils,*

Car nous sommes les serviteurs du pays et de la nation.

L'épilogue du jeu, qui ne change jamais, est intéressant comme un vestige de ce que le théâtre d'ombres a dû être au commencement de son évolution. A la fin de chaque pièce, Hacivad et Karagöz reviennent sur la scène et un court dialogue s'engage entre eux, conversation dans laquelle Karagöz ne cesse jamais de bousculer son compagnon. Et Hacivad, avant de se retirer définitivement, prononce ces paroles sur un ton grave et inspiré:

Tu as démolé l'écran. Je m'en vais avertir le Propriétaire.

Ce propriétaire de l'écran, ce maître du théâtre d'ombres, ne pouvait être, bien entendu, que le Créateur de monde.

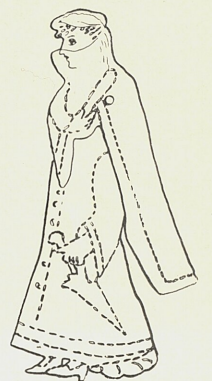
Lorsque le Karagöz a commencé à prendre un sens satirique, le cachet mystique qu'il conservait toujours lui a servi de bouclier contre toutes sortes de vexations de la part des gens et des autorités. Grâce à cette tactique, la satire s'entourait d'une apparence philosophique qui la mettait souvent hors d'atteinte des sévices et des repréailles. Mais, il y a eu des moments où la Karagöz, malgré cette précaution, a dû subir quelques contraintes et a vu diminuer le crédit dont il jouissait chez les intellectuels de la capitale. Cela était la conséquence fatale de son orientation vers la satire. Plus le Karagöz s'engageait dans cette voie, plus il s'exposait à la désapprobation des bien pensants, atteints souvent d'un conformisme servile. Ainsi, Sümbülzade Vehbi, poète moraliste de la fin du XVIII^e siècle, accusait-il le Karagöz d'insanité grotesque, et le type même de Karagöz devient-il l'image proverbiale d'une ignorance sans borne. Mais le dédain de ceux que la satire du Karagöz agaçait s'est toujours heurté à l'opinion généralement admise qui reconnaissait à l'écran une certaine inviolabilité, conviction presque dévote que la nature mystique du théâtre d'ombres avait créée dans les esprits.

Nous ne pouvons pas fixer d'une façon précise l'époque où le Karagöz, laissant à l'arrière plan le mysticisme, s'est orienté vers la satire. Toutefois, il nous est permis de croire que la structure sociale de l'Empire ottoman du XV^e et du XVI^e siècles a dû grandement faciliter cette transformation. La vie de cour devenait de plus en plus resplendissante, à tel point que tant d'éclat ne pouvait passer inaperçu dans l'âme du peuple. Je n'irais pas jusqu'à dire que cet état de choses, qui était totalement ignoré durant le règne des premiers sultans de la dynastie ottomane, ait fait éclore un sentiment d'hostilité chez le peuple à l'égard des puissants. Certes, non. Mais cela ne man-

quait pas de créer un malaise, une certaine attitude inconsciente qui aboutirait, avec le temps, à une satire nuancée, mais tout de même assez explicite, inspirée par l'inégalité sociale. La conquête d'Istanbul, elle aussi, a joué un rôle important dans ce sens-là. C'est là que le Sérail s'est installé avec le plus de fastes. De plus, la cohabitation des Turcs avec les autres groupes ethniques de la nouvelle capitale, communautés qui ont toujours gardé leur religion, leur langue et leurs coutumes, devait fournir plus tard à l'écran une foule de personnages auxquels s'ajoutaient nécessairement les types des provinces lointaines. En effet, dès sa conquête, Istanbul devenait, comme l'a remarqué Lâtifi, une cité hétéroclite, habitée par les représentants de "soixante-douze nations". Le monde du Karagöz était donc formé.

Les événements aussi ne tardèrent pas à fournir à la satire sociale une matière abondante. Déjà vers la fin du XVI^e siècle, les symptômes de décadence ont frappé la conscience du peuple. Les mutineries et le dévergondage des Janissaires, le manque de probité chez certains grands dignitaires, l'égoïsme du clergé musulman et le despotisme du Sérail ont profondément blessé la sensibilité populaire. Il y a eu des révoltes assez graves que nos chroniqueurs officiels ont l'habitude de minimiser en nous les décrivant comme des actes de brigandage. Mais ces mouvements populaires se dessinaient et s'étouffaient loin de la capitale. La population d'Istanbul, sévèrement surveillée par l'autorité centrale, se contentait d'extérioriser ses griefs sous une forme métaphorique et symbolique. Et l'occasion ne manquait jamais à l'esprit populaire pour décocher ses flèches à cette société dont il sentait la décadence morale et subissait l'oppression. Les événements eux-mêmes lui préparaient le terrain. Ainsi, pour chaque pièce de Karagöz, trouvons-nous une origine historique qui a déclenché la satire.

Prenons quelques exemples dans le répertoire classique. La pièce bien connue de Nigâr la Sanguinaire qui se trouve déjà mentionnée chez Evliya Çelebi, a pour sujet le scandale causé par deux femmes de moeurs légères. Ces femmes arrivent, grâce à la complaisance de Hacivad, à louer une maison dans le quartier dont vous connaissez déjà la stricte moralité. L'une d'elles rencontre dans la rue l'amant qui l'avait jadis quittée pour une cause futile. Elle voudrait venger cet affront. Mais elle ne lui fait pas de reproche et réussit, par ses minauderies, à dissiper sa méfiance. L'amant, en l'occurrence Çelebi, ne voit aucun inconvénient à l'accompagner chez elle. Mais, une fois là, il est bousculé et battu par la belle et ses servantes, et jeté tout nu dans la rue. Karagöz survient, et, mis au courant par l'amant, essaye, par pitié, de lui faire rendre ses vêtements. Les femmes l'accueillent gentiment, en lui promettant de faire ce qu'il désire. La pauvre Karagöz, trop confiant, se laisse prendre par les mégères et se fait dépouiller et jeter à la porte comme le précédent. Alors nous assistons à un défilé de tous les types du quartier, qui, arrivant sur les lieux, rééditent le même exploit et se font expulser de la même façon. Au bout d'un certain temps, la rue prend l'aspect d'un vrai hamam. Enfin, Hacivad aussi arrive et ces dames font subir le même sort à leur protecteur bienveillant. Mais il y a encore Tuzsuz Deli Bekir. Lorsqu'il arrive avec son rugissement habituel, les mégères, prises de panique, n'insistent plus et finissent par restituer aux victimes leurs vêtements. Ce n'est pas tout. Maintenant il faudra trouver le coupable, l'ins-



tigateur du scandale. Chacun plaide non coupable et échappe à la justice draconienne de Tuzsuz. Mais, Karagöz, bien entendu, est désigné d'avance pour payer la casse.

Ici, nous voyons deux femmes de moralité douteuse, tenir tête à tout un quartier, par une effronterie peu commune. Cela paraît, au premier abord, très exagéré, et donne l'impression d'être une pure invention. Pourtant, une ordonnance trouvée aux archives nous garantit l'authenticité du fait. Nos apprenons qu'en 1565, une certaine Fatma, dite l'Arabe, femme d'un Janissaire et dont les moeurs laissaient, paraît-il, beaucoup à désirer, aurait tenu des propos blasphématoires de la pire espèce à la population de son quartier, rassemblée devant sa maison pour l'en expulser. Comme vous voyez, nous y rencontrons toutes nos vieilles connaissances: Nigâr la sanguinaire, le Janissaire et les types du quartier sont là. L'époux de Fatma était peut-être à la guerre à ce moment-là. Mais la satire populaire n'a pas manqué de le faire revenir sur les lieux du crime, sous les traits d'un Tuzsuz, protecteur attitré de Nigâr la Sanguinaire, et justicier burlesque du quartier.

La pièce intitulée le Caique relate l'histoire d'une femme de la même espèce que Nigâr, qui, surprise par Tuzsuz en compagnie d'un groupe de galants, doit subir les reproches et les menaces de son amant. Seulement la scène se passe en plein Bosphore, dans la barque de nos deux compères qui exercent le métier de bateliers. Il s'agit donc d'une descente de la police des moeurs en pleine mer! Le fait est pourtant historiquement authentique. Une ordonnance de la même époque que la précédente, nous apprend que les Levends (marins) avaient pris le goût de se promener, avec quelques jeunes femmes, au Bosphore ou dans la Corne d'Or, sans se gêner outre mesure, et que la corporation des bateliers d'Istanbul était tenue de ne pas prêter aide à ces parties nautiques qui s'avéraient trop galantes.

Le sujet de la pièce intitulée le Hamam est inspiré par le dévergondage des Janissaires qui, pris de boisson, faisaient parfois irruption dans les hamams réservés aux femmes. L'authenticité de ces faits est garantie par des documents d'archives datant du XVI^e siècle.

Il n'est pas nécessaire de multiplier les exemples. Ce que nous venons de voir nous permet de comprendre que la source inépuisable de la satire Karagöziaque, était justement la société dont certains faits irritaient la conscience morale populaire. Ce n'était pas exclusivement ces attentats aux bonnes moeurs qui attiraient et déclanchaient la satire. Bien que le peuple turc soit toujours très chatouilleux sur ce chapitre, il y avait encore d'autres faits qui lui paraissaient inadmissibles et éveillaient en lui des réactions plus ou moins hostiles.

Ces guerres interminables qui épuisaient les forces vives de la nation, l'anarchie qui régnait dans l'administration publique, les vexations continuelles de la police etc. laissaient des traces sur l'écran du Karagöz, empreintes atténuées et nuancées certes, mais qui en disaient long aux gens de l'époque. Nous trouvons déjà chez Evliya Çelebi le compte rendu d'une pièce qui devait avoir un grand succès en son temps et qui n'en reflétait pas moins l'état d'âme du peuple, entraîné toujours dans des guerres inextricables et épuisantes. N'oubliez pas que c'était alors le règne de Murad IV, sultan d'une volonté de fer qui ne pardonnait aucune faiblesse. Et c'était juste l'époque où l'on faisait les derniers préparatifs pour l'expédition d'Erivan. Alors, sur l'écran de Karagöz nous assistons à une parodie très poussée de ces journées fiévreuses. Hacivad, en officier de Janissaires, fait sa ronde de nuit avec quelques "acemi oğlans" de différentes provenances, dans les rues d'Istanbul. Il est monté sur un cheval, et doit ré-

pondre à toutes les questions plus ou moins saugrenues de sa suite. En cours de chemin, une de ces jeunes recrues accroche à la queue du cheval de son officier la lanterne qu'il était las de porter, ce qui fait tomber le pauvre Hacivad sous sa propre monture déchaînée. Profitant de l'accident et de l'obscurité, les recrues se sauvent dans toutes les directions. Hacivad les appelle en vain à son aide. Personne ne vient. Il leur promet un sou pour qu'ils s'achètent les armes nécessaires à l'expédition d'Erivan, sans plus de succès. Les recrues ne veulent rien savoir.

Comme vous voyez, cette scène montre assez éloquemment comment le peuple, écrasé sous les charges de l'Etat, utilisait le théâtre d'ombres pour extérioriser son mécontentement sous la forme d'une plaisanterie d'apparence innocente. Car l'histoire de Hacivad qui offre un pauvre sou à ses compagnons pour qu'ils se tiennent prêts au départ, n'est pas seulement une pointe adressée à l'avarice de notre compère, elle fait entrevoir aussi dans quel état de dénuement se trouvaient les jeunes recrues du peuple qui devaient, en cas de guerre, s'armer et s'équiper à leurs frais.

Les tracasseries de la police aussi donnaient souvent prise à la satire. Gérard de Nerval raconte dans son *Voyage en Orient* une scène amusante qu'il aurait vue dans un théâtre d'ombres. Le gouvernement ayant interdit aux habitants d'Istanbul de sortir la nuit sans être munis de lanternes, Karagöz se promène dans la rue avec une lanterne sans bougie. A l'interpellation des agents, il répond que la présence de la bougie n'était pas spécifiée dans l'ordre. On le relâche à condition qu'il en mette une dans sa lanterne, mais on le rencontre encore et on constate que la bougie de sa lanterne n'est pas allumée, parce que personne n'avait pensé à le préciser. C'était, comme vous le voyez, une petite pointe à l'adresse du gouvernement qui, au lieu d'éclairer la ville par ses propres moyens, trouvait plus pratique d'obliger les gens à porter des lanternes.

Nous connaissons maintenant le mécanisme de la satire du Karagöz. Son point de départ est toujours un fait réel, un événement social qui surprend ou choque la conscience du peuple. L'artiste populaire transporte ce fait dans le cadre familier du quartier. Le drame ou la comédie qui s'était joué ailleurs, avec des personnages réels, ne convient pas tel quel à cet écran qui a ses traditions à respecter et ses précautions à prendre. Alors, on en fait une parodie en tous points semblable au modèle et on remplace les héros authentiques par les habitants typiques du quartier. Par cette procédure le Karagöz sait rester, à la fois, réaliste et symbolique, tout en étant sous le couvert du mysticisme qui lui sert de paratonnerre. Le symbolisme satirique du théâtre d'ombres turc consiste donc en un transfert des faits et des personnages vrais dans l'ambiance réelle d'un milieu social défini, avec un déguisement des plus sommaires.

Ceci dit, passons maintenant à une brève analyse de cette satire populaire. Nous nous contenterons d'en indiquer quelques traits caractéristiques. L'esprit du Karagöz se manifeste par un réalisme jovial. Tous ce qui se passe sur l'écran sert à mettre en relief l'attachement de l'âme populaire à la réalité tangible et palpable. Même les nécessités de mise en scène, et les conventions théâtrales ne manquent pas de provoquer chez Karagöz des réflexions qui montrent clairement jusqu'à quel point on aime à voir les choses telles qu'elles sont. Dans Ferhad et Şirin, on met sur l'écran, le dialogue terminé, une cabane et un monticule qui représentent, respectivement, le palais de la belle et la montagne légendaire que son amoureux doit percer, tout seul, pour creuser un canal qui alimenterait en eau la ville, condition imposée par les parents de Şirin à ce pauvre Ferhad qui ferait tout

pour obtenir la main de sa bien aimée. Mais voilà Karagöz qui se lance, comme d'habitude, du haut de sa fenêtre, pour descendre plus vite sur la place de Küşteri, et qui, se heurtant violemment à cette montagne, dégringole tout le long du versant. Cette mésaventure le met en fureur contre Hacivad qui, d'après lui, aurait placé exprès ce tas d'ordures devant sa porte pour qu'il se casse le cou. Dans une autre pièce, Hacivad et Karagöz font leur ronde, en gardiens de nuit, dans les rues des quartiers, en chantant des couplets en l'honneur du Ramadan. Mais, vu l'espace très limité de l'écran, cette ronde n'est en réalité qu'un piétinement sur place. C'est une nécessité technique, en somme. Mais cela n'empêche pas Karagöz de dire que depuis le temps qu'il marche, il est toujours à la même place.

C'est avec le même esprit jovialement réaliste que le Karagöz prend une position nette contre les superstitions dont certains orientalistes voudraient affubler le peuple Turc. Il est vrai qu'on assiste parfois, dans certaines pièces, aux mauvais tours joués par des sorcières hideuses, des fantômes bruyants, des esprits maléfiques et des djinns dévergondés. Il y a même des boutiques et des arbres hantés. C'est vrai. Mais tout cet attirail ne sert qu'à mettre en valeur le bon sens de Karagöz. Ainsi, dans le Peuplier sanglant, pièce du répertoire classique, Karagöz trouve-t-il devant sa maison un peuplier gigantesque, hanté par un mauvais esprit qui s'amuse à faire du kidnapping ou à estropier les hommes et les bêtes qui ne lui plaisent pas. Karagöz et son âne, après avoir subi le sortilège, réussissent à mettre en fuite ce gros plaisantin de djinn, et notre compère prend tout de suite une hache pour abattre l'arbre, non pas par esprit de vengeance, mais simplement pour nettoyer la place et pour avoir du bon bois qui ne lui coûte pas cher. Le djinn de la boutique de l'Écrivain public où Karagöz exerce un métier bien ingrat, est un pauvre petit taquin qui détourne, de temps à autre, l'attention du maître de céans pour que les clients servis filent sans payer. Karagöz se défend contre les maléfices et les sortilèges par les moyens les plus simples. Lorsqu'il voit un être surnaturel, il lui flanque un coup de pied. Mais Hacivad, lui, possède tout un attirail d'amulettes et connaît par coeur toute une gamme de prières anti-djinns, et reproche toujours à son compagnon son incrédulité dangereuse. Mais toutes ces précautions ne l'empêchent pas de se voir transformer en chèvre sous la baguette magique d'une sorcière qui ne respecte pas les règles du jeu.

La magie que Hacivad essaie de pratiquer consiste seulement à déterrer les trésors enfouis. Et, comme la baguette de sourcier n'était pas encore inventée, force lui est de dire des mots cabalistiques, en piétinant sur place. Karagöz, qu'il voudrait entraîner à cette pratique, ne comprend pas bien comment on arriverait à déterrer le trésor en tapant sur la terre. D'ailleurs tout ce qu'ils obtiennent par cette méthode ne leur est pas d'une grande utilité, car au lieu d'or, ils ne trouvent que des fers à cheval rouillés et de vieilles chaussures dépareillées.

En ce qui concerne la religion, le peuple turc est toujours sincèrement croyant, sans être fanatique. Et, comme il n'y a pas de clergé à proprement parler dans l'Islamisme, la satire populaire aurait manqué de cible, même si elle avait voulu s'engager dans cette voie. Aussi ne rencontrons-nous jamais dans le Karagöz de scènes ni même d'allusions irrévérencieuses à l'égard de la religion. Et pourtant, la conscience populaire a toujours gardé rancune à ceux qui voulaient exploiter le sentiment de piété du peuple pour leurs intérêts personnels, et le Karagöz ne manque aucune occasion de les clouer au pilori de sa satire. Ainsi voyons-nous défiler ces mendiants au turban vert qui se prétendent descendants du Prophète, ou ces derviches paresseux qui

frappent à chaque porte pour demander l'aumône, ou ces imams de quartier qui sont coupables de plus d'un péché capital. Oui, nous les voyons tous défiler sans qu'il ne nous soit permis de conclure à une critique systématique du fond même de la religion. C'est encore avec le même réalisme jovial qu'on les traite sur l'écran.

L'idée de classe sociale ne pouvait pas exister en Turquie. L'Empire ottoman n'a jamais eu de noblesse terrienne. Il n'y avait pas non plus de barrières infranchissables entre la paysannerie, la bourgeoisie et l'aristocratie de fonctionnaires. C'est pourquoi l'antagonisme qui se manifeste entre les attitudes respectives de Hacivad et de Karagöz ne signifie nullement une lutte de classes sourde et acharnée. Loin de là. Mais, tout de même, il y a là un sentiment diffus de malaise, une impression de mécontentement qui, sans prendre une forme nette et précise, opposent les deux compères l'un à l'autre, et qui proviennent sûrement de l'inégalité sociale. Le tact de l'écran qui atténue les frottements et les conflits ne peut donc pas être réduit à une simple mesure de précaution; il correspond plutôt à l'image de la société réelle, dont la structure ne contenait rien de rigide qui puisse décourager les aspirations de l'âme populaire.

Mais la satire devient véhémement, lorsqu'il s'agit de l'autorité arbitraire dont le pays entier subissait les entraves et les contraintes. Ce despotisme qui était représenté symboliquement à l'écran par Tuzsuz Deli Bekir, était la cible de tous les sarcasmes du peuple. Sa figure et les manières grotesques dont on l'affublait, sans faire la moindre allusion à son origine, et l'attitude servilement respectueuse de tout le quartier devant ses fureurs menaçantes, reproduisaient, sous forme caricaturale, les rapports existant entre le peuple et ses dirigeants. Cela est tellement vrai que, lorsque, après le Tanzimat, qui était une charte garantissant une petite partie des droits de l'homme, l'autorité est devenue moins arbitraire, l'esprit populaire, qui y était habitué, s'est trouvé très embarrassé pour remplacer le classique Tuzsuz Deli Bekir, qui perdait sa valeur de symbole. Il a eu recours successivement au garde champêtre albanais et au Zeybek. C'est le Zeybek qui a obtenu finalement la faveur populaire, car il rappelait parfaitement le portrait de Tuzsuz et présentait l'avantage de correspondre à une réalité du pays. Je fais allusion aux actes de banditisme qui sévissaient un peu partout et particulièrement dans la région d'Izmir et Aydın, et à ce brigand légendaire, le Çakırcalı, qui faisait loi malgré tous les efforts des valis d'Abdulhamid II. Ce fut justement à cette époque - là que la figure de Zeybek, autrement dit, le portrait de Çakırcalı, vint remplacer Tuzsuz. Cette transmission des pouvoirs qui s'est effectuée entre les deux symboles, ne changeait rien à la situation. La satire populaire assignant le rôle de l'autorité à un hors la loi, montrait clairement qu'elle ne voyait pas de grande différence entre la chose et son symbole et que tous les deux s'équivalaient par leurs attitudes arbitraires envers le peuple.

A part l'autorité qui est symboliquement mise à l'index et l'antagonisme de Hacivad et Karagöz qui reflète simplement le contraste de deux genres de vie, la satire de l'écran procède par de petites touches sur toutes les institutions sociales. Le mariage, la famille, l'esprit scolastique, les corporations etc. y passent tour à tour. La pièce intitulée le Grand mariage est une parodie de ces unions où les fiancés ne se voyaient qu'à leur nuit de noces. Ces coutumes, qui causaient beaucoup de ruptures au



lendemain des mariages, sont ridiculisées à outrance dans cette pièce. Ainsi voyons-nous que le Çelebi, ayant, d'ailleurs, l'intention très louable de marier son frère, l'ivrogne du quartier, pour qu'il renonce à son vice, décide, moyennant argent, Karagöz à jouer le rôle de la mariée. Tous les préparatifs se font selon la tradition et l'ivrogne se trouve, sans se rendre compte, uni par les liens sacrés du mariage à un être qui est aussi barbu qu'un sapeur. Devant ce spectacle peu engageant, l'ivrogne renonce, en effet, à son vice, à condition qu'on le débarrasse de ce cauchemar.

L'esprit du Karagöz ne tolère aucune atteinte à la famille, considérée comme une institution sacrée. Aussi ne pouvons-nous jamais voir de conflits triangulaires sur l'écran. Et pourtant, dans une seule pièce, intitulée la Fontaine de Kütahya, on nous représente Karagöz et Hacivad dans une fausse position. Nos deux gaillards qui donnent la chasse à quelques messalines de quartier, découvrent dans leur propre maison des galants qui y sont venus chercher la bonne fortune. Si ces messieurs sont là, c'est que nos deux compères peuvent bien prétendre au titre de maris infortunés. Mais tout s'explique. On se rend compte qu'il ne s'agit pas de malheur conjugal. C'est seulement une leçon de morale à l'intention des gens qui s'occupent des choses qui ne les regardent pas, et qui, trop engagés dans des commérages de quartier, négligent quelque peu leur propre foyer. Ce n'était donc qu'une mise en scène édifiante. Personne n'a rien perdu et l'honneur est sauf.

L'esprit scolastique, que les medresés entretenaient soigneusement par leur enseignement, déchaîne, à mainte reprise, les

sarcasmes de Karagöz qui ne comprend pas qu'on puisse passer trente ans pour apprendre que *Kaale* était originairement *ka-vélé*. En effet, on mettait un temps exagérément long pour enseigner aux jeunes mollas la grammaire arabe que l'on considérait comme la base de la culture islamique.

Si les montreurs ne pouvaient dépasser le schéma et le cadre de chaque pièce, par des improvisations plus ou moins heureuses, ils avaient pourtant le pouvoir de dire ce qui leur plaisait dans les dialogues qui précédaient la pièce proprement dite. Et, ce sont justement ces dialogues-là qu'ils remplissaient de toutes sortes d'allusions à l'actualité. Alors là, on pouvait parler librement de tout, sans avoir recours au symbolisme habituel de l'écran. Mais aussi, fallait-il beaucoup plus d'attention pour ne pas froisser les gens à travers les événements. C'est pourquoi les montreurs de second plan se contentaient souvent de quelques dialogues devenus classiques, pour ne pas choquer la susceptibilité des autorités du pays.

* *
*

Je crois que ce qui précède peut donner une idée assez nette de ce que fut l'esprit satirique du Karagöz. Il serait donc vraiment déplacé de considérer l'écran du théâtre d'ombres turc comme un simple amusement enfantin. Il fut, au contraire, durant de longs siècles, un vrai miroir qui reflétait tout ce que le peuple sentait et pensait devant les êtres et les événements.



LE MONDE DU KARAGÖZ

Ornements d'écran et personnages

Les quelques spécimens que nous reproduisons dans les pages suivantes nous ont été communiqués gracieusement par Madame Güzin Feyhaman Duran. Celle-ci, peintre de talent, a consacré toutes les ressources d'une inépuisable patience et les richesses d'un art délicat à la recherche et à la reproduction fidèle des plus belles et des plus rares figurines du Karagöz. Nous lui en exprimons ici notre plus vive gratitude.

S. E. S.



LE JARDIN DU PALAIS
(Ornement d'écran)



UN PORTAIL DE PALAIS
(Ornement d'écran)



UNE VIEILLE VOITURE D'APPARAT



UN VOILIER
(Ornement d'écran)



UN KONAK
(hôtel particulier)



LE HAMAM
(établissement de bains)



LE KIOSQUE ET LE JARDIN
(Ornement d'écran)



VAISSEAU A TROIS PONTS
(Ornement d'écran)



LE VASE DE FLEURS
(Ornement d'écran)



LE DJINN



LE DRAGON



LE DRAGON ET LE CERF



LA BOUTIQUE DU MARCHAND DE SORBETS
(Ornement d'écran)



HACIVAD



KARAGÖZ



LE ÇELEBİ
(en costume du XVIIIe siècle)



LE ÇELEBİ
(en costume du XVIIIe siècle)



LE ÇELEBİ
(en costume du Tanzimat)



LA ZENNE
(en tenue ancienne)



LA ZENNE
(en tenue d'intérieur)



LE ÇELEBİ
(en costume du Tanzimat)



LA ZENNE
(Nigâr la Sanguinaire)



LA ZENNE
(en tenue de grande dame)



LA ZENNE
(en tenue ancienne)



LE TIRYAKI
(l'opiomane)



LA ZENNE
(en tenue d'intérieur, vers la fin du XIXe siècle)



LA ZENNE
(en tenue d'extérieur de la seconde moitié
du XIXe siècle)



LE ZEYBEK



LE PERSAN
(avec son narguilé)



LE TIRYAKI
(l'opiomane)



L'IVROGNE
(Tuzsuz Deli Bekir)



LE JUIF
(en illusionniste)



L'ARABE



L'ALBANAIS



BABA HIMMET
(le bûcheron de Kastamonu)



LE FRENK



LE JUIF
(en fripier)



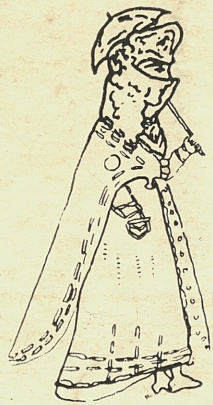
BEBERUHI
(le simple du quartier)



AYVAZ SERKIS
(l'Arménien de Van)



TUZSUZ DELİ BEKİR
(l'ivrogne et le justicier bouffon du quartier)



BIBL
TEΛ
ΙΔΡ
ΤΕΧΝ
ΤΕΛΛ
ΣΥ
ΣΠ
ΣΥΛΛ