

Karagöz

Trois pièces
du théâtre d'ombres turc

*traduites du turc,
présentées et annotées
par Altan Gokalp et Timour Muhidine*

Sindbad
ACTES SUD

PRÉFACE

KARAGUEUSERIES : LES INDIGÈNES DE LA CAPITALE ET LE KALÉIDOSCOPE CULTUREL OTTOMAN

Le premier constat général que l'on peut faire à propos des pièces de Karagöz est qu'il s'agit d'un humour burlesque, grotesque, à forte connotation grivoise et scatologique : "La jeune fille, tout à l'heure si fluette, s'arrondit visiblement par l'effet d'une fécondité précoce dans laquelle son mari n'a rien à revendiquer ; le pauvre Karaghueuz* se trouve père le jour de ses noces, phénomène qui l'étonne singulièrement et auquel il finit par se résigner comme un mari parisien", relève Théophile Gautier dans son *Constantinople* (1854), attiré par cet aspect quelque peu incongru du spectacle donné en pays musulman**. Il relate avec force détails son voyage dans cet Orient compliqué – auquel il n'entend pas grand-chose au fond, "s'y étant emporté lui-même" pour prendre l'admirable constat-avertissement de Montaigne!

Mais du théâtre d'ombres traditionnel de Karagöz ("œil noir" en turc), il existe aussi un grand nombre d'analyses parfois contradictoires, dues à des spécialistes turcs et occidentaux (voir bibliographie) : tous les aspects ou presque de cette manifestation d'une culture traditionnelle sont passés au peigne fin ; les origines historiques, le répertoire, les personnages, les techniques de représentation, etc. De l'étonnant

* Orthographe française du nom.

** Théophile Gautier, *Constantinople*, Michel Lévy Frères, Paris, 1854, p. 176.

et savoureux voyageur ottoman du XVII^e siècle Evliya Çelebi à Gérard de Nerval et à nos contemporains, tous s'accordent à relever la place quelque peu extraordinaire, au sens littéral du terme, des spectacles de Karagöz auxquels ils ont pu assister.

On ne peut manquer de relever en effet que le théâtre d'ombres de Karagöz apparaît, à toutes les époques, comme un fait culturel paradoxal à plusieurs égards. Il s'agit d'abord de la représentation figurée de l'être humain en pays musulman, pour un auditoire qui l'est aussi dans sa grande majorité. Même s'il convient de ne pas trop prendre à la lettre le respect de cette prescription de l'islam, surtout en pays ottoman, le fait mérite d'être signalé, d'autant que les effets de cette transgression, somme toute mineure, se combinent à d'autres dans le cadre du spectacle de Karagöz.

Transgression, en effet, le Karagöz l'est aussi dans son propos et le ton : injures, grossièretés et obscénités se disputent pour occuper le terrain du scabreux ; dans une société d'ordre moral, une communauté de quartier où on ne badine pas avec la vertu des jeunes filles et des épouses, au point où femmes et hommes exercent un contrôle social tous azimuts et sans faille, l'infortune conjugale sert souvent de lieu géométrique.

L'iconographie attestée des Karagöz ainsi qu'une "lecture entre les lignes" des textes montrent que l'obscénité n'était pas exceptionnelle : nombre de figurines montrent en effet Karagöz en Priape qui ferait pâlir de jalousie ses confrères pompéiens. Toutefois l'aspect visuel semble avoir cédé le pas au verbal dès le XIX^e siècle. Témoin encore, Théophile Gautier qui assista "au mariage de [Karagheuz]" en 1850 : "Mon ami polyglotte me traduisait çà et là quelques-uns des passages saillants : mais il est impossible de donner dans notre langue la moindre idée de ces plaisanteries énormes, de ces gaudrioles hyperboliques qui nécessiteraient, pour être rendues, le dictionnaire de Rabelais, de Béroalde, d'Eutrapel, flanqué du catéchisme poissard de Vadé. Cependant le Karagheuz du Grand Champ des morts a subi la censure, ou pour mieux dire la castration : il dit des obscénités mais il n'en fait plus, la morale l'a désarmé ; c'est un polichinelle sans bâton, un satyre sans cornes, un Dieu de Lampsaque à l'état d'Abélard, et au lieu d'agir il met en récits

de Thérémène ses lubriques exploits. C'est plus classique mais franchement c'est plus ennuyeux, et l'originalité du type y perd beaucoup*.”

Transgression paradoxale – en apparence – que complète le calendrier rituel des spectacles de Karagöz : donner le spectacle et y assister coïncide essentiellement avec les grands moments de ferveur religieuse, le mois de jeûne de ramadan et la circoncision. On voit que ce trait n'est pas sans rappeler le contexte du carnaval où dominant le couple piété de carême / déchaînement, l'inversion des valeurs sociales, la dérision et la transgression organisée.

Évoquer rapidement ces caractéristiques du spectacle de Karagöz semble nécessaire pour mieux situer une série de personnages récurrents dans tout le répertoire, porteurs des identités culturelles, ethniques, religieuses, linguistiques et sociales des différentes entités composant l'Empire : l'Arabe, le Juif, l'Albanais, le Persan, le Turc, l'Arménien, etc. Aucun de ces personnages n'échappe au jeu de massacre ; la dérision est de règle et chacun porte de manière synthétique les stigmates et les travers de son identité d'origine, vus de la société constantino-politaine. En d'autres termes il serait vain, dans un premier temps, d'inférer à partir de ces personnages une typologie des minorités ou la position de ces minorités dans la société ottomane.

Chacun de ces personnages intervient d'abord de la même manière que l'armée polonaise ou la Pologne dans *Ubu Roi* : le rapport que ces personnages entretiennent – sur le plan des représentations – avec leur communauté d'origine n'est pas direct. Dans les pièces qui ont généralement pour cadre un quartier de la capitale, toutes les figures “ethniques” de l'Empire défilent, alors que sociologiquement, on sait que les quartiers ont souvent autant de communautés homogènes sur le plan ethnique et religieux dans le Constantinople du XIX^e siècle.

Les figures d'un paysage socioculturel extérieur à la réalité sociale du quartier sont construites à partir des matériaux de l'idéologie dominante et en fonction de la position qu'un groupe ethnoculturel occupe dans les représentations collectives du moment : les travers et le ridicule d'une partie de la société qui singe l'Occident (dans une société

* *Op. cit.*, p. 177.

qui ne parvient pas à digérer l'occidentalisation forcée) seront exprimés ainsi à travers le personnage du "Français d'eau douce" (*Talışu Frengi*). Il parlera un charabia fait de grec et d'italien, ce qui suggère qu'il appartient en fait à l'une de ces communautés culturelles de la capitale, à ceux qui donnent le ton en matière d'occidentalisation. Pour marquer l'aspect emprunté et ridicule il sera appelé *Mösyö Karolin* (lire : monsieur Caroline!).

À l'opposé, vu de la capitale, le paysan est d'une incommensurable naïveté. La société rurale anatolienne étant à dominante turque, le personnage du benêt irrécupérablement fruste sera le Turc. Un exemple pris dans les pratiques de communication de l'Occident contemporain éclairera mieux ce rapport médiatisé entre une représentation collective et la réalité sociale des références : en France, la grande majorité des publicités télévisuelles pour les poudres de lessive met en scène des personnages un peu demeurés parlant avec l'accent du Midi, renforcé pour l'occasion. Le pouvoir évocateur de la référence au Midi permet d'exprimer en raccourci bon nombre de stéréotypes de l'esprit du temps ; la réalité sociologique du Midi ne servant ici que d'argument lointain mais efficace. Les figures ethniques de Karagöz fonctionnent de manière comparable, leur pouvoir évocateur et les jeux de langage qu'elles rendent possibles, laissant la référence à la réalité sociologique en arrière-plan.

Entre les deux extrêmes qu'on vient d'évoquer, concernant les personnages ethniques du Karagöz, une fonction comparable à celle des Polonais et de la Pologne dans la pièce d'Alfred Jarry d'une part, et d'autre part un rôle de représentation des minorités de l'Empire, ces figures constituent un paradigme qu'il convient de restituer pour mieux saisir la multiplicité et les complémentarités des fonctions qui leur échoient.

Parmi les typologies établies sur les personnages de Karagöz et la place des personnages ethniques au sein de ces nomenclatures, signalons celles de Georg Jacob, de Cevdet Kudret, de Sabri Esat Siyavuşgil ainsi que de l'historien du théâtre Metin And*. Tous adoptent le terme

* On se reportera à la bibliographie en fin de volume, p. 173 et suiv.

générique arabe de *taklit* (imitation) traditionnellement réservé à ces figures “venues d’ailleurs” : hors du quartier d’abord, des provinces d’Anatolie, du reste de l’Empire ou d’autres communautés religieuses que l’islam, habitant la capitale. Dans ces typologies qui privilégient l’origine “géographique”, Sabri Esat Siyavuşgil met l’accent sur le rapport au quartier : la communauté de quartier et son espace matériel constituent le point central autour duquel gravitent les autres personnages, représentants ou non d’une minorité ethnique.

À ces traits distinctifs d’origine géographique, il convient d’ajouter un trait essentiel négligé par les analystes : le statut professionnel. En effet, lorsque ces personnages d’imitation interviennent : cuisinier, bûcheron, médecin, marchand ambulant, usurier, c’est dans la mesure où la spécialisation des métiers recouvre aussi telle ou telle communauté ethnique, nationale ou religieuse, que les personnages de l’altérité deviennent pertinents. Ainsi, bien que l’Empire comprenne des minorités comme les Serbes, les Croates ou les Bulgares, celles-ci, non caractérisées par l’exercice d’un métier “typique” dans la capitale, sont absentes de la nomenclature des personnages d’imitation. De même, la communauté grecque, bien que minorité dominante dans la capitale, n’est pas “spécialisée dans l’adoption militante de mœurs occidentales” mais sera représentée à travers différents corps de métiers (médecin, écrivain public, etc.).

Distance structurale, pour prendre la formulation de E. E. Pritchard, par rapport au quartier et par rapport à l’islam, ainsi qu’aux corporations familiales, tels sont les deux critères qui définissent d’abord les figures de l’altérité. Cela est d’ailleurs tout à fait conforme à la structure profonde de la société ottomane, même lors de la transition des années 1850 : une mosaïque de communautés de statuts juridiques différents et la prédominance des corporations de métiers.

À ces deux caractéristiques de la société ottomane qui permettent de situer ces personnages, il convient d’ajouter les clivages sociologiques nouveaux : l’apparition d’une classe bureaucratique réformatrice, formée à l’occidentale, en rupture avec la société traditionnelle dont elle est issue. Il s’agit là aussi d’une ligne de partage des eaux qui permet d’établir des distinctions même au sein de la nomenclature des figures “ethniques”.

Ce clivage est d'autant plus important qu'il permet au spectacle d'introduire le langage, le parler et le vocabulaire du pouvoir, rendu aussitôt ridicule et mystificateur par l'usage qu'en fera Karagöz dans ses rapports avec les personnages qui usent et abusent de ce langage.

Dépositaire de la rouerie et du bon sens populaire, maître de la dérision, vrai indigène de la capitale dont il est le citoyen à l'exclusion de toute autre allégeance, Karagöz est chaque fois le héros civilisateur d'une épopée de la dérision : les locuteurs du langage du pouvoir comme les citoyens de l'altérité sont autant d'ennemis qu'il faut subvertir par la parole. C'est à ce titre qu'il leur donnera la réplique par une rhétorique de la dérision : lorsque le Bureaucrate (*Çelebi*) dicte une lettre à Karagöz, dans un langage aussi pédant que possible : "Tout en toi n'est qu'ignorance, tu erres dans ton néant", celui-ci transcrit (dans une formulation pleine d'à-peu-près, mais qui prête à confusion pour l'auditeur) sa réplique : "Ne crains-tu pas le ridicule, que faire devant une telle bêtise?" De même lorsque le "Français d'eau douce" (*Tathsu Frengi*) vient à la rencontre de Karagöz par un emphatique *kalispera kirie* (en grec, bonsoir monsieur) ce dernier répond par une formule rimée en turc signifiant : "Matin et soir bouffe mon cul!"

Ainsi, c'est autour de ces axes spatiaux (quartiers) ou socioculturels (clivages corporatifs, de classe) qu'il conviendrait d'envisager ces personnages "d'imitation" et non comme un répertoire stable des stéréotypes que la société stambouliote entretient à propos des minorités de l'Empire. Par ces caractéristiques et les textes du répertoire dont on dispose actuellement, le spectacle de Karagöz qui vient jusqu'à nous est une tradition "datée" : il s'agit du vécu social de la capitale ottomane, dans la vie du quartier. C'est dans ce contexte qu'il faut d'abord situer les personnages d'imitation.

Rappelons brièvement ces personnages dont une description détaillée avec leurs attributs vestimentaires a été donnée par Metin And* en français. Le "Türk" tout d'abord, évoqué sous ce nom ou parfois par un sobriquet : "Baba Himmet" (père labeur). Originaire de Kastamonu,

* Metin And, *Karagöz, Théâtre d'ombres turc*, Dost Yay., Ankara, 1977.

zone forestière de l'arrière-pays de la mer Noire, il est bûcheron et toujours affublé d'une hache. Il est le "plouc" par excellence, et s'appuie sur un langage qui est celui des parlers paysans d'Anatolie centrale, que l'on retrouve tant dans le vocabulaire que dans l'accent. Sur ce dernier point les "défauts" sont aisément repérables par l'auditoire : prononcer le *k* comme un *g*, notamment, crée un contraste entre l'accent "pointu" des gens de la capitale et la gutturalité du parler paysan. Il déborde de bonne volonté mais est désespérant de naïveté. Immigré de l'intérieur, son village d'origine est toujours présent dans son discours. Quand il n'est pas bûcheron, on le retrouve sous les traits d'un cuisinier originaire de la ville de Bolu, réputée pour la qualité de ses cuisiniers, comme ceux du Lyonnais en France. Toutefois, dans le cas du Turc, il s'agit plutôt d'un "gâte-sauce" que d'un chef.

Le Turc est le soutien de l'Empire dans le répertoire de Karagöz, mais aussi dans le contexte du XIX^e siècle ottoman. Alors que le sentiment national et la conscience des identités culturelles et nationales agitent, sous une forme organisée, toutes les composantes de l'Empire, le paysan anatolien sert de chair à canon aux quatre coins de l'Empire, dans un contexte de délabrement politique : le sentiment national turc n'apparaîtra qu'à la fin du siècle et en dernier de tous les mouvements nationaux de l'Empire. Jusque-là, la formule ottomane consacrée pour désigner les Turcs était : *Etrak-i-bî-idrak* (Turcs dénués de conscience). Et c'est cette absence d'horizon qui caractérise le Turc : enfermé dans la cave à couper du bois ou dans la cuisine pour son travail, il n'en sort que pour s'enfermer dans les histoires de son village. Lorsqu'il est impliqué dans l'intrigue de Karagöz, c'est l'intrigue qui se saisit de lui et non l'inverse. Tout se passe comme si, à travers lui, la conscience populaire du quartier se rassurait en constatant qu'il y a pire comme statut social, et se rehaussait de la sorte, en se forgeant un cocon de "petit Blanc", pour adopter une formulation contemporaine.

Il arrive, à l'image de l'évolution sociale de l'Empire, que le personnage du Turc prenne d'autres formes, toujours liées au métier : c'est là qu'on trouve "l'homme de Kayseri" (*Kayserili*). Originaire de la ville de Césarée dans le centre anatolien, celui-ci se pare des traits du provincial entreprenant et roublard en affaires, mais un peu dépassé par les

intrigues de la capitale. Comparaison n'est pas raison, mais c'est l'image de marque de l'Auvergnat dans les aménités françaises... L'homme de Césarée est épicier ou vend de la viande séchée (*pastırma*), il s'y connaît en affaires. Si on situe le personnage dans le contexte social réel, à l'époque Césarée est effectivement une ville florissante en entrepreneurs affairistes. La population est mixte : Grecs, Arméniens, Turcs qui s'engagent en grand nombre dans les nouvelles formes de commerce résultant de "l'ouverture du système ottoman" à l'extérieur, ouverture qui traduit en fait la mainmise des manufactures de l'Europe industrielle naissante sur les économies périphériques.

Kayseri est une de ces villes de province où l'engagement des populations chrétiennes (Grecs, Arméniens) dans de nouvelles formes d'activité économique s'accompagne de création d'écoles, de comptoirs, etc., et de l'émergence d'une bourgeoisie commerçante provinciale dans quelques villes comme Kayseri. L'homme de Kayseri est un "battant" mais il est trahi par son parler, son accent et son habillement ; il répliquera à Karagöz qui se moque de lui : "Dis donc, ce n'est pas parce que je suis habillé de la sorte qu'il faut me prendre pour un écuyer d'âne."

Aux personnages de "Türk", de niais issu du monde paysan, ou de commerçants de Césarée s'ajoutent d'autres personnages anatoliens, où plus que le caractère ethnique, c'est la religion et la provincialité qui constituent les traits de ressemblance. Le *Lâz* (le Pontique) vient de la mer Noire, de Trabzon. Les *Lâz* constituent une minorité à la fois ethnique (on donne le nom de *Lâz* à toutes les populations de la mer Noire, qui peuvent être d'origine grecque, arménienne ou géorgienne), religieuse (des Pontiques chrétiens grecs cohabitent avec des Turcs et des *Lâz* convertis), et linguistique (une langue issue du grec mais mélangée au turc et à d'autres langues caucasiennes). Le *Lâz* est, selon les pièces du répertoire, "l'homme de Trébizonde, le marin, le rameur, le bavard". Il est en effet, avant tout un tombereau de paroles : rien que pour les salutations, il occupe la scène par un déferlement de paroles où il "raconte sa vie". Karagöz a toujours un mal fou pour en placer une, comme en témoigne ce début de rencontre dans la pièce *L'Écrivain public* :