TERESA CIECIERSKA-CHŁAPOWA

**« Karagöz » comme inspiration pour un dramaturge
de la Turquie contemporaine**

Orhan A s e n a (né en 1922) que nous connaissons comme représentant de la ligne occidentale dans le drame turc et à qui on attribue des mérites importants dans le processus d'eupéaniser ce drame ¹, entreprend cette fois-ci la tentative d'unir les expériences du dramaturge contemporain à la longue tradition du théâtre populaire de son pays.

Le héros en titre, Hacivat, est un des deux protagonistes de *karagöz* — théâtre d'ombres, qui constitue, à côté de *meddah*, *orta oyunu* et théâtre de marionnettes, la forme traditionnelle des spectacles populaires turcs.

Le phénomène artistique qu'était *karagöz*, existant en Turquie depuis des siècles, peut être considéré des points de vue très différents. Mais si l'on prend en considération les fonctions essentielles que ce théâtre remplissait : le divertissement et la critique sociale et politique dans le sens large du terme — on ne peut pas passer sous silence le problème de l'influence réciproque des deux facteurs : théâtre et société. Ce rapport de l'influence réciproque était présent aussi bien dans les temps passés qu'à l'heure actuelle. Cependant, aujourd'hui le rôle du théâtre comme élément de la vie commune est incomparablement plus important. Cela entraîne les possibilités beaucoup plus grandes de l'influence du théâtre sur la société. En proportion, les exigences de la société envers ce théâtre sont aussi plus élevées. Tous les changements qui approchent, les tensions, l'effervescence intérieure de la société qui est mécontente du système et de la politique des autorités, sont accompagnés de l'activité accrue du théâtre. On attend que ce théâtre « remplisse le rôle de tribune publique condamnant la situation ou proclamant les directives positives » ². Les considérations suivantes permettront d'apprécier dans quelle mesure la pièce d'Asena joue le rôle d'une telle tribune.

Hacivat Politikacı c'est une comédie amère (*acı güldürü*) en trois actes avec

¹ C.-U. Spuler, *Das türkische Drama der Gegenwart*, «Die Welt des Islams», XI, Leiden 1967-1968, p. 78.

² A. Hertz, *Zadania społeczne teatru*, dans : *Odbiorcy dzieła teatralnego*, Wrocław 1978, pp. 52-57.

le complet suivant des personnages : Hacivat, Karagöz, femme de Karagöz ³, Tuzsuz Deli Bekir, 3 nains (*beberuhi*), et 4 danseuses (*çengi*) ⁴.

Cette fois-ci Hacivat est un politicien remarquable, député au parlement. Karagöz par contre, est resté toujours un homme du peuple, simple, qui juge de façon perspicace et critique la carrière étourdissante de Hacivat et la réalité qui engendre cette sorte des carrières. Leur rencontre pendant la campagne électorale éveille en Hacivat l'envie de conquérir Karagöz pour sa politique. En y voyant un excellent tour de propagande affermissant sa position, Hacivat ne ménage pas les efforts pour gagner l'amitié de Karagöz et il n'arrête pas d'évoquer la longue tradition de cette amitié qui dure déjà depuis six siècles. Pour conclure l'accord final, il invite Karagöz dans un local exclusif (Milton roof bar) où sont présents aussi « les hommes de Hacivat » (les *beberuhis*) et les *çengis*, qui leur tiennent compagnie. Quoique ébloui par l'entourage, la nourriture somptueuse et la discussion avec Hacivat, Karagöz garde son bon sens et, sentant l'inconvenance de la situation, il veut quitter le bar, mais il est brutalement arrêté par les hommes de garde de Hacivat. Celui-ci d'ailleurs, voyant que Karagöz ne se laissera pas convaincre à collaborer, disparaît sous n'importe quel prétexte. Karagöz ne veut prolonger non plus son séjour en compagnie des *beberuhis* et des *çengis* et il s'apprête à partir, mais alors apparaît Tuzsuz Deli Bekir et lui présente l'addition pour toute cette superbe réception. Puisque Karagöz n'a pas de quoi payer, il est jeté dehors par l'implacable Deli Bekir. Les échos des quarante coups de baton que Karagöz reçoit dans les coulisses terminent le I^{er} acte.

Les événements de l'acte II sont les suivants : le renversement politique se produit dans le pays. Karagöz, réveillé dans la nuit par les bruits du combat, allume la radio et avec une joie immense écoute un communiqué informant que le peuple s'est révolté contre l'oppression et a levé les armes contre les tyrans. L'état d'alerte est proclamé dans la ville. Il est interdit de porter secours aux fugitifs, quels qu'ils soient. Et de nouveau, évoquant l'ancienne amitié, Hacivat cherche l'abri dans la maison de Karagöz. Ce qui est de plus, il trouve cet asyle salutaire malgré l'opposition énergique de la femme de Karagöz. La perquisition, presque immédiate, faite dans la maison de Karagöz par Tuzsuz Deli Bekir et les *beberuhis* que nous connaissons déjà, ne donne aucun résultat. On ne trouve pas Hacivat, caché dans le lit de la femme de Karagöz, mais c'est Karagöz lui-même qui devient victime et on l'emmène à la prison comme otage. Hacivat attend que le moment dangereux passe, mais forcé à quitter la maison par la femme de Karagöz en furie, il prend la fuite.

Le début de l'acte III c'est la réplique de la 1^{er} scène. Hacivat est de nouveau sur la tribune et il parle à la foule comme celui que les forces ennemies voulaient séparer du peuple par des mensonges, des intrigues et des chantages, quoique en réalité c'est lui qui est le plus fervant défenseur et garant de la démocratie. Et une

³ Les membres de la famille de Karagöz tels que sa femme, sa fille ou son fils, apparaissaient souvent dans différentes pièces.

⁴ Le personnage de la danseuse — *çengi* est connu aussi du théâtre de marionnettes, v. M. Ł a b ę c k a - K o e c h e r o w a, *Literatura ludowa*, dans : *Historia literatury tureckiej*, Wrocław 1971, p. 322.

fois encore, pour faire de Karagöz son partisan politique, il lui rend visite à la maison. Karagöz, qui croyait que le « renouveau » signifie des changements réels, constate, à sa plus grande surprise, que le nouvel ensemble de l'équipe gouvernementale ce sont les gens appartenant aux mêmes cercles que les précédents. Il perd alors envie de toute conversation ou liaison avec Hacivat. La vengeance de Hacivat est presque immédiate. De fausses accusations, des mandats d'arrêt présentant Karagöz comme voleur, fournissent un prétexte pour son arrestation. Cela arrive au moment où Karagöz et sa femme, chargés des balluchons, veulent quitter leur maison. Les hommes de Hacivat attendent déjà à la porte et Karagöz, une fois encore, prend le chemin de la prison, après avoir rejeté les propositions de collaborer avec Hacivat, même si la liberté est le prix de cette collaboration.

Le chœur des *beberuhis* termine la pièce en constatant qu'aujourd'hui Hacivat est vainqueur, tandis que Karagöz a subi un échec; mais l'invitation à suivre la pièce suivante contient l'annonce des surprises possibles.

Avant de nous occuper du sujet de la critique sociale contenue dans l'œuvre *Hacivat Politikacı*, essayons de répondre à la question suivante : cette pièce rentre-t-elle dans le cadre traditionnel des pièces considérées comme caractéristiques pour le théâtre d'ombres turc, ou bien est-ce tout simplement une pièce de théâtre contemporaine qui utilise uniquement l'enseigne de *karagöz*.

Commençons par rappeler, que l'ancien théâtre turc — y compris *karagöz* — jusqu'à la période des Réformes ne se basait pas sur des textes écrits. Du nombre de quelques centaines nous sont parvenues à peine quelques dizaines d'histoires, dont le contenu constituait le canevas des spectacles présentés par les troupes du théâtre d'ombres. On laissait le reste à l'invention de l'acteur ⁵. C'étaient son esprit, ses talents d'improviser, sa finesse et son sens de l'humour qui attiraient les spectateurs et faisaient que les vieux motifs, bien connus de tous, restaient toujours vivants et intéressants grâce aux allusions ayant trait à l'actualité, grâce aux notes courageuses de satire, aussi bien concrète qu'abstraite et finalement grâce aux petites modifications ou suppléments complétant le déroulement de l'action. Le groupe de pièces constituant pour ainsi dire le répertoire classique est défini comme *kâr-î kadîm (klasik oyunlar)* ⁶. Avec le temps le répertoire de *karagöz* s'enrichissait, apparaissaient d'autres idées des textes et des scénarios écrits, enfin des pièces qui restaient sous l'influence très nette du drame qui se développait en Turquie. Ce groupe de pièces a été défini comme *nev-icâd* ⁷. Le nombre important de ces pièces ainsi que le fait-même de leur apparition témoignent, que la torpeur dangereuse qui s'était maintenue assez longtemps dans le théâtre d'ombres, n'a pas réussi à étouffer

⁵ De même que dans *commedia all'improvisto* italienne, où l'on esquissait seulement les éléments principaux de l'intrigue, les gags etc., mais où l'ensemble qui naissait était de fait créé par le théâtre (v. A. Nicoll, *Dzieje teatru*, Warszawa 1977, p. 101).

⁶ C. Kudret, *Karagöz*, Ankara 1968, p. 23.

⁷ Ibid.

ses tendances naturelles du développement. Ce développement était une condition nécessaire pour que *karagöz* puisse continuer à exister. Car ses chances de survie à côté du théâtre et du drame qui se développaient en Turquie de plus en plus hardiment à partir de la II^e moitié du XIX^e siècle et qui puisaient dans les modèles européens, faiblissaient considérablement⁸. Les tentatives de moderniser et rendre plus attrayants ces spectacles destinés au théâtre d'ombres consistaient aussi en cela, que certains auteurs introduisaient la façon européenne de diviser la pièce en actes (*meclis*, *perde*) et scènes (*sahne*)⁹ en rompant avec la division traditionnelle en *mukaddime* (*öndeyiz*, *giriş*), *muhâvere*, *fasil* et *bitiş*¹⁰. Sous les titres des pièces apparaissaient aussi des précisions telles que : *gülinçlü komedi*, ou *gayet gülinçlü oyun*¹¹ qui n'existaient pas auparavant et ne pouvaient pas exister. Cependant, malgré ces modifications et modernisations, malgré les perfectionnements techniques introduits dans *karagöz*, enfin malgré l'intérêt que les chercheurs portaient à ce théâtre, sa pleine renaissance semblait être difficile à imaginer. Et c'était non seulement la concurrence des théâtres dramatiques qui faisait obstacle, mais aussi le fait qu'il n'y avait plus le climat dans lequel ce théâtre avait existé, s'était développé et avait eu son sens profond. Les réalités ont changé, les personnages, les institutions et les symboles représentant l'ancien monde ont disparu, et le fait de faire revivre leurs ombres sur l'écran ne pouvait plus, dans la même mesure qu'auparavant, emporter le nouveau public. Cevdet Kudret réfléchit sur ce problème et sur l'avenir du théâtre d'ombres dans la monographie citée déjà ici et intitulée *Karagöz*. Il considère les tentatives de faire revivre *karagöz* dans sa forme classique comme inutiles. Par contre, il voit un sens profond à ce que les dramaturges, en puisant dans les riches réserves de leur propre tradition du théâtre populaire, dont *karagöz* était précisément une des formes, adoptent dans leurs pièces son atmosphère et son esprit, son authentique sens populaire. En un mot, tout ce qui, après avoir résisté au temps, constitue les valeurs durables de ce théâtre turc¹².

Il paraît que ce point de vue est très juste. Le compromis raisonnable devrait conduire dans ce cas à sélectionner certaines valeurs. En outre, un tel point de vue ne gêne aucunement la liberté créatrice de l'écrivain et peut donc constituer un encouragement à développer dans le drame turc le courant tout à fait original, sortant des propres sources et traditions¹³.

⁸ Il y avait d'autres raisons sérieuses qui freinaient la vigueur de *karagöz* : la censure politique qui a fait que ce théâtre, ne pouvant se permettre aucune critique plus hardie, a baissé de beaucoup son niveau et était en train de devenir vulgaire. Ce fait est mentionné par M. And dans *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara 1969, p. 132.

⁹ Kudret, op. cit., p. 44.

¹⁰ And, op. cit., pp. 147-163.

¹¹ Kudret, op. cit., p. 44.

¹² M. Mavredaki en parle aussi en exprimant l'opinion semblable (v. M. Mavredaki, *Karagöz/Okaragiozis*, « Tiyatro » 76, n° 36).

¹³ Les manifestations de ce phénomène sont déjà visibles dans la littérature turque contemporaine.

Voyons de plus près comment ce problème a été résolu par Orhan A s e n a ¹⁴. La pièce est divisée en trois actes (*perde*). Non seulement les deux héros principaux (Hacivat et Karagöz), mais aussi les autres personnages sont traditionnels. Leur signification symbolique est connue au spectateur turc, ce qui permet à l'auteur d'éviter la caractéristique et la présentation détaillées et détermine en principe le genre de rôle qu'on leur attribue. Le chœur des *beberuhis* ouvre la première scène (*mukaddime* commençait par *semât*, ensuite *perde gazeli*). Ce chœur fait appel à l'imagination des spectateurs et explique que les tableaux regardés au théâtre sont le reflet miniature de leur vie, leur entourage et d'eux-mêmes. *Gazel* vient un peu plus tard. C'est une sorte d'intervalle entre deux tableaux de la première scène, c'est-à-dire entre le discours de Hacivat et sa visite dans la maison de Karagöz. Il mentionne les liens unissant depuis plusieurs siècles Karagöz et Hacivat, les différents chemins de leurs destinées et enfin — ce qui est très typique — le *şeyh Küşteri*.

Si l'on veut déterminer le rôle de ce fragment initial de la pièce d'A s e n a, qui est composée : 1. du chœur des *beberuhis*, 2. du discours de Hacivat et de ses taquineries avec Karagöz et 3. de *gazel* — on arrive à la conclusion qu'il joue le rôle de *mukaddime (giriş)* classique. Mais est-ce tout ? Suivant la division traditionnelle, après *mukaddime* nous devrions nous attendre à voir la partie suivante qui est *muhâvere*. Cependant, même la lecture très attentive de la suite du texte ne nous permet pas de la retrouver. Alors ne faudrait-il pas plutôt admettre, que *muhâvere* a été incluse dans *mukaddime* ? Elle a un peu changé de forme, mais on peut la retrouver dans le discours de Hacivat, interrompu par la conversation avec Karagöz. Bien sûr ce n'est pas le même genre de *muhâvere* que celui qui apparaissait dans les vieilles pièces de Karagöz : esquissée à peine, comptant sur l'improvisation de l'acteur, un peu absurde et pratiquement sans lien avec *fasl-î teklit*. Mais depuis l'ordre d'apparition des personnages (d'abord Hacivat, ensuite Karagöz), caractéristique pour les pièces classiques, jusqu'au fait que Hacivat entame le discours pompeux et Karagöz l'interrompt sans ménagement par des brocards, des questions apparemment naïves d'un homme simple, des questions qui ont la force de démasquer l'éloquence mensongère de Hacivat — tout cela autorise à considérer cette scène comme *muhâvere*. Son rapport avec le reste de la pièce est essentiel, mais dans la suite des événements elle constitue plutôt le fond que la première maille.

Immédiatement après *gazel* qui termine *mukaddime* (et *muhâvere*) commence *fasıl*, qui débute avec la visite de Hacivat chez Karagöz (au milieu du I^{er} acte) et finit par l'image de Karagöz allant en prison (à la fin du III^e acte). La conclusion (*bitiş*) c'est de nouveau, comme au début, le chœur des *beberuhis* annonçant la fin de la pièce et invitant les spectateurs à la représentation suivante, comme c'était l'habitude dans les vieilles pièces de ce théâtre.

¹⁴ La pièce *Hacivat Politikacı* a été publiée dans les trois numéros successifs de « Tiyatro » 76 (36, 37, 38) et toutes les citations dans ce texte sont empruntées à cette édition.

La division de la pièce en trois actes n'efface donc nullement les traces qui, à travers l'analyse du contenu et de la forme, mènent au schéma traditionnel de composition, si non conservé, du moins toujours sensible.

Il faut dire aussi que les personnages, choisis parmi les plus typiques, incarnent parfaitement leurs équivalents contemporains, restent toujours vivants, capables d'émouvoir, d'intéresser, de faire rire le spectateur. Leur langage (celui de Hacivat et de Karagöz), le style de leurs entretiens, le genre de l'humour, relèvent des anciens modèles. Il y a donc des malentendus continuels et des calembours, dus au fait que Karagöz ne comprend pas les mots étrangers employés par Hacivat¹⁵ (protokol — portokal, Milton'un rufu — milletin yufu etc.). Certaines expressions du langage soigné sont prises par Karagöz pour les noms propres (Hacivat qualifie une décision comme « *hikmet-i hükûmet* » — Karagöz étonné demande si Hikmet-i Hükûmet vit encore. Et cela lui rappelle que surtout au temps d'Abdulhamid II, ce même Hükûmetin Hikmeti leur avait causé pas mal d'ennuis).

Les malentendus, grosses plaisanteries, gifles retentissantes, coups de balai sont entremêlés à l'esprit plus raffiné, dont le sens est plus profond, aux allusions très fortes, qui ne ménagent pas tous ces phénomènes sociaux et politiques qui méritent d'être critiqués. A s e n a introduit dans le texte de la pièce les didascalies, ce qui est caractéristique pour la technique du drame et qui n'était pas indispensable dans les anciennes pièces typiques de *karagöz* étant donné leur liberté d'improvisation.

Ce compromis équilibré entre la vieille tradition du théâtre populaire turc et la conception contemporaine d'une pièce de théâtre semble être bien réussi et, dans la forme qu'A s e n a lui a donné, il peut continuer à jouer avec succès son rôle éternel : amuser et critiquer. Il est difficile de ne pas remarquer ici le problème assez important pour ces considérations, c'est-à-dire le problème du public auquel la pièce est destinée. Il faut revenir à la division connue du théâtre : pour les classes supérieures et pour le peuple¹⁶. En conséquence de cette division deux sortes de création théâtrale se sont développées. Selon cette division *karagöz* était destiné au public des théâtres populaires et non pas des ceux d'élite. Dans cette catégorie il présentait la propre convention théâtrale. S. Ś w i o n t e k écrit que « souvent une telle convention satisfait les besoins non seulement du groupe pour lequel elle était initialement destinée. Elle a alors une chance de s'étendre sur d'autres types du théâtre et devenir la convention principale d'une époque de l'histoire du théâtre, ou même laisser son empreinte sur les époques futures »¹⁷. La pièce d'A s e n a qui est la réponse à l'esprit et aux besoins des deux groupes constituant le même public, peut être l'exemple de ce phénomène.

Au moment du contact direct de cette pièce avec le spectateur ou le lecteur, ce

¹⁵ Les proportions de ces emprunts ont changé sensiblement : les mots arabes ou persans sont rares, par contre les emprunts occidentaux dominent.

¹⁶ Hertz, op. cit., p. 38.

¹⁷ S. Ś w i o n t e k, *O konwencji teatralnej*, dans : *Odbiorcy dzieła teatralnego*, Wrocław 1978, pp. 114-115.

sont les valeurs comiques qui semblent dominer ; les problèmes de grande importance sociale ou politique — parfois bien douloureux — sont le sujet des plaisanteries qui provoquent le rire franc. Cependant quand cette action directe se termine et le spectateur reprend, pour ainsi dire, l'attitude pratique — commence la deuxième étape (aussi bien du point de vue de l'ordre que du genre) de l'action indirecte ¹⁸.

Ce transfert brusque de la réalité théâtrale à la réalité en dehors du théâtre fait penser au moment où l'action de l'anesthésie s'arrête et la sensibilité revient avec toute sa force. Le rire s'éteint, il n'adoucit plus la signification des phénomènes qui, une fois montrés, pénétrés dans la conscience, exprimés, deviennent plus distincts, mieux visibles. Aperçus dans la vraie réalité qui nous entoure, ils attirent notre attention, éveillent des réflexions, des inquiétudes, obligent à prendre un parti, provoquent la critique. Tout ce qui exprime cette critique sociale dans la pièce *Hacivat politikacı* sera l'objet de nos considérations.

Il est peut-être utile de rappeler au début que le fait-même de faire appel aux pièces de *karagöz* est déjà significatif et contient une espèce d'annonce générale de cette critique. Elle prend l'expression concrète par le choix de l'événement dramatique, par l'action qui en résulte et par les personnages créés et ajustés aux fonctions qu'ils jouent dans la pièce. Certains parmi eux traditionnellement exprimaient la critique, d'autres étaient ses objets symboliques. A côté des personnages principaux et secondaires il faut noter encore un transmetteur de la pensée de l'auteur, très important, quoique de structure différente : le chœur.

I. Sławińska, en parlant dans une de ses publications de l'événement dramatique, souligne que l'auteur du drame choisit toujours le fait qui peut lui être le plus utile. Alors dans le cas de la comédie sociale, en voulant p.ex. démasquer le milieu par un de ses représentants, l'auteur se servira volontiers du « fait de preuve » qui est en général quelque changement essentiel dans les conditions de vie du héros (changement de sa situation matérielle, de sa position sociale etc.). Orhan Asena a su parfaitement profiter de l'utilité d'un tel événement de preuve qu'est le changement de la situation. Commençons par dire que les trames des aventures de Karagöz et Hacivat, présentées par Asena, ont des racines solides dans la réalité contemporaine. Donc, par rapport au *karagöz* « historique », nous avons déjà un changement essentiel de la situation, car le champ de toutes ces aventures c'est la Turquie contemporaine, républicaine, au régime — du moins en théorie — démocratique. Ce n'est pas l'époque du sultanat, avec ses institutions et ses problèmes difficiles à comprendre ou même tout à fait incompréhensibles pour le spectateur contemporain. En conséquence de ce changement l'auteur a dû aussi prendre soin à ce que le spectateur, en identifiant dans la pièce les faits réels et les personnages qui lui étaient bien connus de sa propre réalité, se laisse sans difficulté entraîner au jeu (c'est aussi la réponse indirecte à la question : faut-il et comment cultiver l'art de *karagöz* ?). En introduisant dans sa pièce les héros « éternels » de *karagöz*, Asena s'est procuré la possibi-

¹⁸ E. Csato, *Funkcje mowy scenicznej*, dans : *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, I, Wrocław 1976, pp. 180-181.

lité de faire facilement le pont entre le présent et le passé. Karagöz, ainsi que Hacivat existent dans cette pièce de façon, on peut dire, double. Une fois comme les personnages d'une pièce concrète d'A s e n a, qui sont porteurs des rôles définis, dans le temps déterminé par la pièce. Et en dehors de cela ils existent parallèlement dans la conscience aussi bien de l'auteur que du spectateur, comme les personnages hors du temps, les héros toujours vivants du théâtre populaire. Pour cette raison tous leurs « transferts » dans le passé et l'évocation des souvenirs des temps passés ou bien les tentatives des certaines comparaisons ayant poids de l'argument, ne peuvent pas être contestés, car ils résultent de leurs droits spéciaux. Il n'y a donc rien d'étonnant dans le fait que leur amitié dure déjà depuis six cent ans, ni qu'à partir de la rencontre arrangée par A s e n a dans sa pièce ils sont soumis de façon naturelle aux lois déterminantes du temps et de l'espace.

Revenons cependant à l'événement de preuve. C'est l'éblouissante carrière politique faite par Hacivat aux temps de la république, sous le régime qui se dit démocratique. Les liens de longue durée entre Hacivat et Karagöz abondaient en disputes, taquineries et différences. Mais ces différences n'ont jamais eu le caractère aussi fondamental, car jamais la différence entre eux ne se plaçait sur la ligne pouvoir — peuple. Quelle que fût la situation, ils étaient du même côté et tous les deux ils subissaient les mêmes menaces venant justement du pouvoir. Le changement du régime n'a pas provoqué des changements essentiels pour les Karagöz. Par contre, les individus comme Hacivat, souples et habiles, cyniques et hypocrites, abusant du nom de combattants pour la démocratie et les droits du peuple, ont fait la carrière aux dépens de ce peuple. A partir de ce moment leur seul but est de se maintenir au pouvoir et ils se servent de toutes les manœuvres possibles pour y parvenir. Ce détachement de Hacivat du milieu qu'il devrait représenter se dessine très nettement déjà dans la première scène. Son discours, plein de slogans vides, est interrompu coup sur coup par Karagöz. A peine il a eu le temps de se présenter comme humble serviteur du peuple, élu dans les élections correctes et envoyé à la capitale pour représenter ce peuple — Karagöz ajoute tout de suite : « et dont le visage nous ne voyons que d'une élection à l'autre ». Karagöz n'est pas dupe non plus des affirmations selon lesquelles lui, comme représentant du peuple, serait maître de l'humble serviteur de ce peuple — Hacivat. Il répond agressif : « où a-t-on jamais vu un serviteur dont les affaires vont mieux que celles de son maître ? » Et il lui propose le change : que Hacivat endosse pour quelque temps les haillons du maître et Karagöz mettra la fourrure du serviteur.

A s e n a raille avec ironie la criailerie et la démagogie des meetings qui, pour sa propre politique, pas toujours honnête, fait appel aux sentiments patriotiques du peuple, à l'unité, aux fronts serrés, à l'histoire commune. Elle n'hésite pas à « anoblir » le peuple turc comme descendant des Yıldırims, Fatihis et Yavuzs. C'est Karagöz qui énonce l'opinion amère sur ses slogans de propagande, pourtant pas tout neufs : « Je souffre à cause de toi depuis six cent ans, seulement dans chaque époque ça prend une forme différente ». Et plus loin, en s'adressant à Hacivat, il lui jette au visage l'accusation : « Jadis tu étais aussi enclin au bavardage. Mais quand as-tu

si parfaitement maîtrisé l'art de parler pour ne rien dire ? ». Et il ne ménage pas ses moqueries en disant que le frac prétentieux et le chapeau haut-de-forme que Hacivat a mis pour « représenter le peuple encore plus dignement », en vérité servent à dissimuler la sottise des imbéciles qui portent ces habits.

Le discours terminé, nous avons l'occasion de voir pour la première fois un des ressorts du pouvoir que Hacivat représente. Voici les vigilants « gardes du corps » (*beberuhis*) de Hacivat qui demandent en désignant Karagöz comme s'il s'agissait d'une chose tout à fait courante : « des annuis, chef ? Faut-il faire disparaître ce type ? » Mais Hacivat, magnanime, épargne Karagöz. Il a encore besoin de lui. Gagner l'appui de Karagöz c'est gagner celui du peuple, et chaque candidat, avant les élections, cherche à l'obtenir.

Les deux rencontres avec Karagöz à la maison et au bar de l'hôtel Milton qui sont arrangées par l'initiative de Hacivat, démontrent sans nul doute, qu'il est impossible de conclure un accord dans le cadre de l'état actuel des choses. Malgré cela Hacivat, en prenant la peau d'agneau et en versant les larmes d'attendrissement sur leur vieille amitié, arrive presque à désarmer les sentiments de Karagöz. Mais ce n'est qu'un moment de faiblesse maîtrisée bien vite par le bon sens. Karagöz lance des accusations et Hacivat, en les repoussant, dévoile la coupure de plus en plus profonde entre son attitude et celle de Karagöz. Karagöz reproche à Hacivat que depuis qu'il est entré dans le milieu des politiciens il a perdu le sens de l'humour, donc l'esprit critique, aussi bien à son égard qu'à l'égard du pouvoir qu'il représente. Et p.ex. le fait de persécuter les théâtres à tour de rôle en est une preuve. Hacivat explique que c'est la raison d'état qui l'exige, c'est-à-dire « les lois, le règlement etc. » Karagöz attrape au vol ce « etc. » : « C'est-à-dire si vous ne pouvez pas justifier quelque chose ni par la loi, ni par le règlement, vous avez recours à etc. ? »

Les conséquences du régime policier, où toute liberté de parole et d'expression se meurt, sont démasquées par la suite dans la scène où Karagöz raconte les devinettes et les plaisanteries aux nuances politiques, Hacivat n'est plus capable d'en rire, il n'est plus capable de dominer sa peur et bientôt il renonce à ce jeu. Karagöz constate avec indulgence : « Tu me fais de la peine Hacivat, tu as peur de ton ombre » et il lui conseille de descendre un peu plus bas, car la hauteur excessive lui donne visiblement le vertige. Mais Hacivat, une fois détaché du milieu dont il est issu, le méprise au fond et il ne veut nullement « descendre plus bas », car « là, en bas, l'air est sale ». Karagöz nie avec malice : « depuis que la démocratie règne, les lois de la nature ont changé aussi. Maintenant toutes les ordures et les lies poussent vers le haut ».

Comme une des raisons du désaccord croissant entre les citoyens et le pouvoir Karagöz indique le fait d'avoir privé la société de ses droits d'exprimer son opinion sur certains phénomènes sociaux. Il s'agit ici du droit à la critique. En évoquant le souvenir du bon vieux temps, où tous les deux ils prenaient des coups, mais aussi ils en donnaient, des coups qui n'épargnaient personne : grand vesir, aga des janissaires, valide sultan, etc. — Karagöz conclue avec tristesse : « maintenant le bâton est seulement dans ta main et en plus tu dis que nous devons être amis. Cela veut

dire que dorénavant il n'y aura que moi pour prendre des coups ? » Mais Hacivat ne peut plus renoncer au bâton. Comme chaque représentant du pouvoir qui ne découle pas de la volonté réelle du peuple, ou bien du pouvoir qui, après avoir trahi ce peuple, veut quand même se maintenir — il a recours aux moyens employés dans de tels cas : il développe l'appareil policier et augmente son nombre. Dans la pièce l'exemple symbolique de ce changement c'est l'introduction de trois *beberuhis* à la place d'un traditionnel. Karagöz en voyant leur insolence et exigences, effaré par leur nombre triplé, demande : « de quoi tu les nourris ? [...] Du champagne, des huitres et du caviar ? Mon vieux, même si tu ne leur donnais que de l'orge, ce seraient les dépenses impossibles à combler ! » Puis, comme simple représentant de la société qui porte le poids de ces dépenses, qui subvient aux dépenses de la police, dont le nombre excède les besoins de cette société, il montre au public son assiette, où on lui a servi un scombres, trois olives et un navet. Les assiettes des *beberuhis* sont pleines de plats recherchés et friandises commandées.

La surprise aussi grande que le problème de la police c'est pour Karagöz la façon de distribuer les charges et les postes plus importants. L'entretien à ce sujet résulte de la proposition de Hacivat qui ne perd toujours pas l'espoir de conquérir Karagöz et le tente en lui offrant un poste lucratif et en promettant la promotion rapide. La nécessité de capter Karagöz résulte du fait, que cela pourrait assurer les votes et la bienveillance de ceux qui ont confiance en lui. Sa participation constituerait un atout tout neuf pour les autorités qui ne disposaient plus d'aucun atout. En apprenant qu'aucune de ces hautes fonctions n'exige des capacités ou des aptitudes particulières, mais uniquement des relations, que c'est une clique « d'amis des amis » qui se soutiennent mutuellement, Karagöz renonce en se réjouissant de garder en échange sa conscience propre. Hacivat ne pouvant pas comprendre une telle attitude, demande : « à quoi cela te sert, cette conscience ? » L'homme qui a gardé ses convictions, sa conscience et sa dignité incorruptible devient gênant. Alors, à titre de punition, Karagöz est soumis aux méthodes « éducatives » des *beberuhis* qui ne lui ménagent pas des coups douloureux. Au début de l'acte II le chœur des *beberuhis* répétera cette même vérité triste que la conscience c'est le malheur de Karagöz, qui perd à tous les coups, quand changent ceux qui tiennent le bâton.

Les fragments suivants de la pièce qui montrent le renversement politique, contiennent aussi pas mal d'amertume. C'est le renversement qui ne signifie pas le changement essentiel, structural, mais seulement le changement de la façade, du « haut », choisi dans le même jeu de cartes battu de temps en temps. Hacivat, menacé et abandonné, cherche l'abri chez Karagöz. Les organes de la Sureté (Tuzsuz Deli Bekir, les *beberuhis*) sont déjà au service du nouveau régime. Pour calmer l'opinion publique on cherche des coupables pour charger quelqu'un de toute responsabilité.

Hacivat disparaît momentanément de l'horizon politique, mais cela ne dure pas longtemps. Entre-temps on proclame l'amnistie et peu à peu Hacivat reconquiert les positions perdues. Il trompe la foule avec les mêmes slogans sans contenu. Le chœur qualifie cela non pas de changement, mais de l'échange : « les loups sont partis, les renards sont arrivés ». Et effectivement, quand Karagöz pose à Hacivat

des questions sur la composition du nouveau gouvernement, à son grand étonnement il reconnaît les noms étroitement liés avec le complet précédent. Surpris, il demande pourquoi alors les mêmes n'ont pas repris le pouvoir, mais leurs compagnons ? Là-dessus Hacivat constate cyniquement qu'il convenait changer quelques noms et il fait comprendre que de toute façon tout s'arrangera pour le mieux, le retour au pouvoir était question d'une brève attente.

Il en résulte clairement, que malgré son impopularité, l'ensemble gouvernemental n'a pas l'intention de renoncer bénévolement au pouvoir et à ses privilèges. Parmi les représentants de ce pouvoir naissent des ambitions presque dynastiques, ce qui choque particulièrement en confrontation avec le terme « démocratie », dont ils abusent. La question de Karagöz : est-ce que Hacivat a hérité son poste de son père, finit par obtenir la réponse qui affirme et démasque ces ambitions : « Non. Mais mon fils l'hériterait de moi. Et son fils de lui ». Karagöz perd ses dernières illusions. Il ne voit aucun moyen de collaborer, car il ne croit pas les fausses promesses. Il ne veut pas être trompé une fois de plus et il ne veut pas décevoir ceux qui ont confiance en lui. Il n'a pas peur des menaces ouvertes. Désillusionné, trompé à plusieurs reprises, il n'a plus rien à perdre. Et c'est sa force, dont il a la conscience. « Comment ceux qui ont tout pourraient faire quoi que ce soit à ceux qui n'ont rien ? L'éléphant ne peut rien faire à la mouche, mais la mouche peut l'importuner, l'inquiéter ».

La dernière tentative d'intimider Karagöz c'est le verdict du tribunal qui l'envoie en prison pour un soi-disant délit, qui s'avère être l'envoi d'une lettre trop peu affranchie. C'est la décision des tribunaux indépendants, qui sanctionnent l'arbitraire du pouvoir à l'égard du citoyen. Et c'est d'autant plus visible que Hacivat, magnanime, est prêt à étouffer l'affaire contre la promesse de collaboration. Il n'obtient pas cette promesse. Karagöz accepte son échec momentané. Mais cet échec de Karagöz porte en soi l'annonce de la défaite de Hacivat. Le chœur termine la pièce de façon traditionnelle en invitant le public à la représentation suivante, où se joueront les destins des héros.

Dans aucune de ses pièces l'auteur ne démasque de façon aussi conséquente les côtés négatifs du régime qualifié comme démocratie bourgeoise. Il ne s'agit plus de critiquer les domaines particuliers avec l'espoir de les assainir. A s e n a lance ici l'attaque frontale contre le système bourgeois qui, dans son ensemble, est devenu anachronique et fait outrage aux principes fondamentaux de la démocratie. Les députés ne représentent pas leurs électeurs. Une fois élus par le peuple, ils trahissent ses intérêts. Toujours la même caste privilégiée, qui est au pouvoir, s'arroge le droit à l'arbitraire et ne tient aucun compte des nécessités de consulter le peuple. Le développement du système policier paralyse toute tentative de critique venant d'en bas. Il crée le climat dans lequel la liberté de parole se meurt, les libertés publiques sont violées, l'indépendance des tribunaux s'effondre. Cette opinion sévère n'a pas le caractère de propagande bon marché, mais elle a la valeur d'une voix critique et consciente, déposée dans l'urne électorale. Et rien d'autre que justement le nombre de ces voix devait décider de l'aspect du spectacle futur, dont le champ s'est étendu sur toute la Turquie.