



HAL
open science

Panorama du théâtre turc

Eve Feuillebois-Pierunek

► **To cite this version:**

| Eve Feuillebois-Pierunek. Panorama du théâtre turc. 2011. hal-00652082

HAL Id: hal-00652082

<https://hal.science/hal-00652082>

Preprint submitted on 14 Dec 2011

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

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

Panorama du théâtre turc¹

Eve FEUILLEBOIS

Sorbonne Nouvelle – Paris 3, UMR 7528 Mondes iranien et indien

I. Les spectacles traditionnels

Bien avant que le théâtre européen ait été connu dans l'Empire ottoman, le monde turc avait développé différentes formes de spectacles et de performances : danses, scénettes rituelles paysannes, processions, acrobates, mimes, marionnettes, clowns, jongleurs, magiciens. Le spécialiste turc du théâtre Metin And a publié de nombreux ouvrages sur ces formes traditionnelles de spectacle (*Dances of Anatolian Turkey, Dionisos ve Anadolu Köylüsü, Türk Köylü Dansları, A History of Theatre and Popular entertainment*), s'intéressant notamment aux interactions entre les différentes cultures qui se sont rencontrées en Anatolie : fonds chamanisé d'Asie centrale, rites de fertilité mésopotamiens et anatoliens, influences des civilisations hittite, phrygienne, lydienne, grecque et byzantine, influences persanes et arabes. Il n'existe cependant que très peu de documentation avant l'émergence de l'Empire ottoman au XIII^e siècle et il est extrêmement difficile de préciser la part des différents apports culturels. Les trois formes les plus élaborées étaient l'art du conte (*meddah*), le théâtre d'ombres (*karagöz*) et la farce (*orta oyunu*, sorte de *Commedia dell'arte*).

Metin And distingue quatre principales traditions théâtrales en Turquie : la tradition folklorique des villages, la tradition populaire des grandes villes, le théâtre de cour, et la tradition occidentale (And *in* Corvin, 2008). Les jeux paysans intègrent de nombreuses traditions indigènes et assimilées : le *Jeu du Cerf*, qui s'appuie sur les notions de mort et de résurrection, est soit d'origine hittite, soit centrasiatique ; les imitations animales (*taklit*) ont été probablement empruntées par les Turcs aux populations antérieures de l'Anatolie, en particulier les Grecs. Les jeux mettant en scène la mort et la résurrection d'un individu sont une survivance des cultes agraires où le Dieu de la végétation meurt chaque automne pour ressusciter chaque printemps. Les jeux qui représentent l'enlèvement d'une jeune fille suivi de son retour au foyer auprès d'une mère éplorée évoquent l'enlèvement de Perséphone par Pluton et son retour auprès de Déméter. Tous ses spectacles illustrent à leur façon le cycle

¹ Je remercie chaleureusement Dominique Dolmieu et Zayneb Su Kasapoğlu pour m'avoir permis d'utiliser et de citer les matériaux réunis dans leur livre *Un œil sur le bazar. Anthologie des écritures théâtrales turques*.

annuel de la nature. Les jeux se sont, petit à petit, transformés en un théâtre populaire où l'on parodie diverses professions ou groupes sociaux à travers des scènes improvisées, où l'on célèbre les travaux des champs et l'élevage des animaux domestiques. Nombre de ses spectacles utilisent des masques d'animaux ou des marionnettes rudimentaires. Beaucoup tirent leur matière des contes, épopées ou autres textes importants relayés par la littérature orale. Il n'existe malheureusement pas d'étude systématique sur ces jeux, très nombreux et diversifiés selon les villages (And *in* Corvin, 2008 :1380 ; Halman, 2008 : XII-XIII).

Un théâtre populaire s'est épanoui dans la classe moyenne urbaine, en particulier à Constantinople. On peut distinguer quatre sortes d'artistes professionnels : des danseurs-mimes, des conteurs, des montreurs de marionnettes (ombres et marionnettes), et des acteurs.

Le répertoire du conteur turc comprenait d'abord des récits héroïques et religieux de la littérature turque traditionnelle (*Dede Korkut*, *Köroğlu*²), d'où son nom de *meddah*, « panégyriste ». Après la conversion des Turcs à l'islam, les conteurs ont assimilé les histoires religieuses de leur nouvelle religion, ainsi que des contes et des légendes empruntés à d'autres peuples, Persans, Arabes et Indiens (*Şehname* ou *Livre des Rois*, histoires tirées des *Mille et Une Nuits*). Ils participèrent ainsi à l'éducation et à l'islamisation des foules, tout en les divertissant.

Avec les changements historiques – notamment la construction des villes et l'émergence d'un nouveau public, plus sédentaire – le répertoire s'enrichit peu à peu d'histoires tirées de la vie quotidienne, mettant en scène de façon humoristique les travers des hommes, les mœurs et les coutumes locales, et les abus des grands. Cet art s'exerçait dans les cafés, sur une scène légèrement surélevée avec l'aide de deux accessoires, un bâton et un mouchoir³. Le récit était mimé à grand renfort de gestes exagérés et de modulations vocales.

Les histoires de *meddah* sont continuellement remaniées par les conteurs et évoluent au gré du temps, des événements et des personnalités des artistes. L'histoire commence généralement par un ensemble de formules connues ou par un *tekerleme*, formule de poésie

² *Dede Korkut* est une œuvre de la littérature populaire turque, fixée en Anatolie vers 1400 à partir d'une tradition orale ; écrite en vers syllabiques irréguliers, elle raconte les incessants combats des Turcs nomades contre les chrétiens du Caucase et contre des êtres fantastiques. *Köroğlu* est une œuvre issue des traditions orales des peuples turcs ; elle a commencé à se développer au XI^e siècle et a été fixée au XVI^e siècle ; elle décrit les exploits d'un bandit d'honneur, Köroğlu, « le fils de l'aveugle », qui défend son clan contre les menaces extérieures tout en vengeant son père, aveuglé par erreur ; elle est composée dans un style inspiré de celui des *âshiks*, poètes populaires errants de la Turquie ottomane.

³ Le conteur donne des coups au sol avec son bâton pour indiquer l'ouverture du spectacle. Tout au long de la représentation, le bâton servira à faire les sons d'une personne qui frappe à la porte, des fenêtres qui claquent ou des bruits de pas. Il s'en sert aussi comme d'un *saz* (instrument de musique à cordes), d'un fusil et même d'un cheval. Le foulard devient un voile, un turban et divers couvre-chefs. Il peut aussi représenter une maison et parfois une tente. Ce type de théâtre n'utilise aucun autre accessoire ni costume.

populaire qui consiste à faire des jeux de mots et à créer un rythme par le débit. La représentation peut être interrompue, soit pour attirer la curiosité du public, soit pour encaisser de l'argent, ou encore pour servir le café. Parfois, la représentation se prolonge sur plusieurs jours. Le *meddah* est davantage un acteur qu'un conteur, car il incarne, par la voix et la gestuelle, différents personnages ou types sociaux, interagit avec le public et improvise au gré de son inspiration et de son public. Un même mot désigne d'ailleurs le mime et l'histoire : *hikâye* (Pekman in 2010 : 23-25 ; Talman, 2008 : XIV).

À la période ottomane, ce type de spectacle était apprécié de tous, de la cour à l'homme de la rue. Cette popularité est particulièrement bien attestée aux XVII^e et XVIII^e siècles, et l'art s'est préservé jusqu'en 1940, en dépit de la censure et de l'avènement du théâtre « moderne ». Des tentatives ont été faites ces dernières années pour revivifier cette pratique. La meilleure source pour l'étude du *meddah* reste l'ouvrage fiable et bien documenté de Georg Jacob (*Vortrage türkischer Meddahs*). [Figures 99 et 100]



Figure 99 et 100 : À gauche, danseurs masculins ; à droite, un conteur
<http://www.catch-fire.com/2011/02/notes-on-the-events-in-north-africa/>

Nous ne dirons rien ici du théâtre d'ombres (*karagöz*), présenté dans ce volume par Gaye Petek. Les meilleures études sur le sujet ont été publiées par Georg Jacob (*Türkische Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen : Das türkisches Schattentheater*), Otto Spies (*Türkisches Puppentheatre*) et Metin And (*Karagöz : Turkish Shadow Theatre*). Cevdet Kudret et Helmut Ritter ont publié la plupart des textes de *karagöz* disponibles.

Les acteurs, quant à eux, s'illustraient dans l'*orta oyunu*, une sorte de théâtre comique dont le nom signifie littéralement « théâtre au milieu ». Un nom plus ancien, *meydan oyunu*, « théâtre en rond », indique bien les modalités de représentation : en plein air, entouré de l'assistance. Les similarités avec le *karagöz* sont nombreuses, et le genre semble bien s'être développé comme une variante « vivante » du théâtre d'ombres. Les personnages-types étaient immédiatement reconnaissables par leurs costumes, leurs manières de parler et de se

mouvoir, et la musique d'accompagnement. Des scènes de la vie quotidienne étaient mises en scène dans les dialectes contemporains. Les accessoires et décors étaient réduits au minimum, les rôles féminins tenus par des hommes, et les représentations avaient lieu dans des lieux publics, choisis en fonction de leur commodité (places, auberges, cafés, maisons particulières). L'intrigue était assez tenue, l'intérêt résidant surtout dans les scènes comiques, quiproquos, bagarres, calembours, très souvent entrecoupés de chants et de danses.

L'*orta oyunu* a connu différentes étapes avant d'apparaître sous sa forme définitive au début du XIX^e siècle. Au cours de cette évolution, cet art a été influencé par les diverses cultures qu'il a croisées au fur et à mesure des époques, et qui n'ont cessé de l'enrichir. L'influence la plus importante est celle des Juifs venus d'Espagne et du Portugal au début du XVI^e siècle : ces derniers présentent des spectacles basés sur la parole et la prestidigitation, dont les formes sont proches de celles de l'*orta oyunu*. Des similitudes avec la *Commedia dell'arte* ont également été établies ; elles pourraient s'expliquer par l'influence des spectacles présentés par les Vénitiens (And *in* Corvin, 2008 : 1014 ; Pekman *in* Dolmieu, Su Kasapoğlu, 2010 : 34-41 ; Halman, 2008 : XVI-XVII).

L'*orta oyunu* comprend trois parties principales qui se suivent, sans forcément avoir de liens organiques entre elles et sans présenter d'évolution dramatique précise : le *muhavere* (dialogue humoristique), formé par le *girizgah* (prologue) et l'*arzbar* (présentation) ; la partie principale de l'histoire est le *fasil* (chapitre central), et la dernière partie est intitulée *bitiş* (épilogue). Les deux personnages principaux sont Pişekar et Kavuklu. Pişekar symbolise une forme de pouvoir, grâce à la large autorité qu'il détient dans le quartier et semble représenter l'« élite » ottomane. À l'inverse, Kavuklu est courageux et honnête, mais irresponsable. Il ne pense pas au lendemain, il est paresseux, calculateur, et ne sait rien faire de précis.

Le *muhavere* met en scène la rencontre des deux héros et leur conversation émaillée de malentendus comiques. Dans le *fasil*, Kavuklu, qui travaille dans un magasin, assiste à l'emménagement des *zenne* (personnages féminins) dans la maison voisine. Les situations comiques naissent de la rencontre de chaque *taklit* (personnage secondaire, littéralement « imitation ») avec Kavuklu dans le cadre de scènes de la vie quotidienne. Enfin, dans la scène finale, Pişekar réapparaît pour présenter ses excuses au public, indiquer le titre de la pièce à venir, ainsi que la date et le lieu de sa représentation.

L'*orta oyunu* met en lumière les problèmes de la vie sociale ottomane à travers l'opposition des deux personnages principaux. En mettant face à face Pişekar et Kavuklu, personnages aux caractères opposés, le spectacle dévoile leurs qualités et leurs défauts, dénonçant les faiblesses des groupes sociaux et des individus qu'ils incarnent. Le quotidien du

quartier, tel qu'il est décrit dans la pièce, est un microcosme qui représente la vie de tout un pays. Par ailleurs, l'*orta oyunu*, tout en continuant à évoluer sur ses propres lignes directrices, est influencé par le théâtre occidental (Pekman *in* Dolmieu, Su Kasapoğlu, 2010 : 34-41).

Dans le premier quart du XX^e siècle, une nouvelle période commence dans le pays avec l'effondrement de l'Empire ottoman et l'instauration de la nouvelle République. Le pays se modernise très rapidement et le théâtre traditionnel est considéré comme un « divertissement vulgaire ». Face à ces changements radicaux, il perd son authenticité et s'adapte difficilement à cette nouvelle situation. Malgré les derniers maîtres tels Naşit (1886-1943) et Dümbüllü (1897-1973), malgré les efforts de modernisation de certains intellectuels turcs comme İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, l'*orta oyunu* a inexorablement décliné (Pekman, 2010 : 35-41). Cependant, il a inspiré des pièces modernes, comme *La Ballade d'Ali de Keşan* de Haldun Taner. En Occident, il a été étudié par Martinovitch (*The Turkish Theatre*). [Figure 101]



Figure 101 : Ortaoyunu moderne, joué en salle

URL : <http://www.delinetciler.net/forum/soru-cevap-forumu/121082-orta-oyunu-nedir-ozellikleri-nelerdir.html>

Le théâtre de cour était une adaptation plus raffinée du théâtre populaire urbain : danseurs, acteurs, conteurs, clowns, acrobates, mimes, prestidigitateurs et montreurs de marionnettes se produisaient devant l'aristocratie du palais à des fins de divertissement, ou à l'occasion de festivités (couronnement, naissance, circoncision, mariage, etc.).

II. La découverte du théâtre occidental (1839-1923)

L'histoire du théâtre turc d'inspiration occidentale peut être divisée en quatre périodes déterminées par l'évolution du théâtre, mais aussi par des changements politiques. La première, celle de la découverte, se subdivise en trois périodes, celle des *Tanzimat*

(Réformes), celle de l'*istibdad* (despotisme) et enfin celle de la période constitutionnelle (1908-1923).

Les Turcs ottomans firent connaissance avec le théâtre européen dès la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, grâce à des représentations données dans les ambassades étrangères d'Istanbul et d'Izmir (Corneille, Molière). Le premier théâtre fut construit à Istanbul au tout début du XIX^e siècle durant le règne de Selim III qui invita des troupes européennes à s'y produire régulièrement, ainsi qu'à sa cour. Sous le règne de Mahmud II, deux autres théâtres furent érigés à Istanbul et de nombreuses troupes étrangères invitées. Les Italiens jouèrent un rôle important dans la popularisation du théâtre occidental : en 1820, Bartolomeo Giustiniani ouvrit un Théâtre français, et en 1839, le magicien Bartolomeo Bosco construisit un grand théâtre pour accueillir des pièces et opéras français ; il y présentait également ses tours de magie. Le Syrien catholique Michel Naoum fit construire le théâtre de Pera. Toutes ces salles présentaient des drames, des comédies, des opéras, des opéras-comiques et des opérettes ; leurs acteurs jouaient toujours en français ou en italien.

L'année 1839 marque le début des Réformes (*Tanzimat*) qui allait entraîner des changements administratifs et culturels considérables. La littérature vit naître de nouveaux genres : fiction, essais, articles de journaux, théâtre. Le sultan Abdülmeçid (1839-1861) encouragea les premières traductions en turc des comédies de Molière, tout en continuant à inviter des Européens à jouer dans son nouveau palais de Dolmabahçe. C'est en 1859 que la première pièce turque vit le jour : *Le mariage d'un poète*⁴ d'Ibrahim Şinasi, fruit d'une commande impériale, est une farce qui tourne en ridicule la coutume des mariages arrangés et la corruption de certains ulémas. Les héros sont davantage des types littéraires que de vraies personnes, même s'ils parlent la langue de tous les jours. [Figure 102]

⁴ Pour ne pas alourdir le texte, nous avons omis les versions originales des titres, mais le lecteur intéressé pourra les retrouver dans l'index des titres.



Figure 102 : *Le mariage d'un poète*

URL : <http://www.cnnturk.com/Haberim/Sair.Evlenmesi.SINASI/179.0.5/index.html#photo>

À l'époque, beaucoup de troupes étaient constituées d'Arméniens, et cette minorité joua un rôle important dans la naissance du théâtre turc : les acteurs arméniens jouèrent d'abord en langues européennes et en arménien, ce qui limitait leur public, puis les compagnies arméniennes traduisirent une partie de leur répertoire en turc. La Compagnie du théâtre ottoman, dirigée par l'Arménien Güllü Agop (de son vrai nom, Agop Vartovyan, 1840-1902) produisit au Théâtre Gedikpaşa en 1868 la première pièce traduite du français en turc, *César Borgia*, et en 1969 une tragédie basée sur la romance *Leyla et Majnun* de Mustafa Efendi.

Nombre de pièces européennes classiques ou contemporaines furent traduites ou adaptées à partir des années 1860 (Molière, Goldoni, Dumas, Schiller, Hugo, Racine, Corneille, Shakespeare, etc.), tandis que l'écriture turque se développait : Ahmet Vefik Paşa et Ali Bey adaptèrent de nouvelles pièces de Molière qui jouèrent d'une certaine popularité, peut-être parce qu'elles évoquaient un peu l'*orta oyunu* ; Namık Kemal produisit des pièces romantiques, patriotiques et historiques (*Patrie ou Silistre*, en 1873, *Gülnihâl*) ; Ali Haydar et Şemseddin Samı (*Fidèle à sa promesse*) mirent en scène des mythes et des légendes ; Ahmet Mihdat Efendi écrivit des pièces fustigeant l'arriération des mentalités, la polygamie et les superstitions (*Hélas !*, 1873 ; *Danseuse*, 1884) ; des acteurs d'*orta oyunu* créèrent un théâtre d'improvisation basé sur les nouvelles du jour ou les événements politiques contemporains, qui fut appelé *tulûat tiyatrosu* et qui se situait entre le théâtre occidental et l'*orta oyunu* classique.

Le théâtre de la période des *Tanzimat* est conscient de son potentiel politique et éducatif : il s'efforce d'introduire les idées réformistes, critique les institutions sociales et politiques, tourne en ridicule les groupes sociaux jugés responsables des maux de l'époque, religieux fanatiques et rétrogrades, bureaucrates corrompus et inefficaces, conservateurs rapaces. La réaction du pouvoir ne se fait pas attendre : la censure sévit dans les trois dernières décades du XIX^e siècle, les pièces trop ouvertement révolutionnaires sont interdites, et les thématiques liées aux exigences de réforme, de liberté et d'égalité bannies.

Les comédies légères du type farce ou vaudeville jouissent d'un grand succès auprès des masses populaires. Le mélodrame est également plébiscité, sans doute à cause de son caractère romantique et révolutionnaire. Abdülhak Hâmit Tarhan écrit une douzaine de tragédies ou de mélodrames entre 1872 et 1918, pièces versifiées, décrivant des amours contrariées dont les circonstances sont étrangères à la réalité turque mais qui rencontrent néanmoins leur public. Le producteur Mardiros Minakyan porte à la scène du Théâtre Osmanli (*Osmanlı Tiyatrosu*) de nombreux mélodrames tirés d'adaptations de romans de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Émile Zola, mais aussi d'auteurs secondaires. Les mélodrames les plus joués sont des adaptations des romans de Harriet Beecher Stowe (*La Case de l'oncle Tom*), d'Alexandre Dumas (*Catherine Howard*), de Friedrich von Schiller (*Les Brigands*) (Candan in Dolmieu et Su Kasapoğlu, 2010 : 61-66 ; Halman, 2008 : XVIII-XX).

En 1908, la restauration de la Constitution de 1876 et la « Proclamation de la Liberté » permettent un réveil de la vie théâtrale. La Turquie devient une monarchie constitutionnelle menée par un Sultan. Le théâtre retrouve sa liberté de ton : les problèmes sociaux et la dénonciation des injustices, le soutien à certaines idéologies politiques (turkisme, socialisme), la glorification des grands épisodes de l'histoire turque, la défense des paysans et de la famille sont au cœur du discours théâtral, tandis que le réalisme investit les histoires d'amour. Le genre dominant est la pièce de circonstance, située dans la Turquie contemporaine, avec pour héros les Jeunes-Turcs patriotes opposés aux partisans d'Abdul-Hamid II, présentés comme des traîtres. Le Théâtre Municipal d'Istanbul est créé en 1914 et André Antoine est invité par les autorités de la ville à créer le Conservatoire de la Musique et du Théâtre. La ville subventionne une troupe d'acteurs (Darülbedayi, plus tard renommée Şehir Tiyatrosu).

III. La période républicaine (1923-1960)

L'établissement de la République turque par Mustafa Kemal Atatürk en 1923 contribue à une nouvelle croissance du théâtre utilisé comme un moyen d'occidentaliser la

population et comme outil de propagande en faveur du nationalisme, du sécularisme et de la modernité. L'un des meilleurs alliés d'Atatürk dans ce domaine est Muhsin Ertuğrul (1892-1979), de retour d'un séjour en Russie où il avait étudié auprès de Stanislavsky et de Meyerhold, qui devient le directeur artistique du Théâtre de la ville d'Istanbul en 1927 : il encourage les dramaturges turcs en montant leurs pièces, participe à la mise en place de nombreux théâtres régionaux, crée en 1935 le premier théâtre enfantin, fait présenter de grandes pièces du répertoire mondial, notamment celles de Shakespeare, Ibsen, Tchekhov ou Pirandello (Halman, 2008 : XXII).

De cette expérience naît le besoin de créer des écoles professionnelles, ce qui conduit le ministère de l'Éducation nationale à fonder le Conservatoire d'Ankara en 1936 : les futurs artistes qui constitueront les trois sections du théâtre national – l'Opéra, le Drame et la Comédie – vont s'y former (Dolmieu et Su Kasapoğlu, 2010 : 7-10). Ertuğrul organise également une formation théâtrale à Istanbul. La création de ces conservatoires ainsi que l'ouverture de départements de théâtre dans les universités favorisent l'émergence d'une nouvelle génération d'acteurs et de metteurs en scène, mieux formés et donc à même de faire évoluer les thèmes et l'esthétique théâtrales (Halman, 2008 : XXIII-XXIV). À partir des années 1930, des théâtres et des compagnies privées voient également le jour : Milli Sahne, Türk Tiyatrosu, Türk Akademi Tiyatrosu. En 1949, le Conservatoire d'État s'émancipe du Théâtre d'État et Ertuğrul quitte son poste pour créer un théâtre privé, la Petite Scène (Küçük Sahne).

Ce théâtre « engagé », tel que l'avait voulu Atatürk, est évidemment très volatil et peu de noms méritent ici d'être retenus, si ce n'est celui de Muhipzade Cemal (1870-1959), le plus doué des dramaturges des années 1920 et 1930, dont les pièces critiquent les institutions ottomanes et font allusion aux problèmes contemporains. Dans les années 1930 et 1940, les thèmes privilégiés sont le matérialisme, la perte des valeurs morales traditionnelles, l'hypocrisie religieuse, le snobisme, la difficulté de s'adapter aux changements de la société turque, le tout traité dans les registres comique (Cevat Fehmi Başkut) et tragique (Ahmet Kudsi Tecer, Reşat Nuri Güntekin). Le mélodrame et la comédie domestique sont les genres les plus représentés.

C'est après la Deuxième Guerre mondiale que la production turque décolle vraiment : en quelques années, quelque deux cents pièces sont produites dans une grande variété de styles et de thèmes. L'opérette, intégrant théâtre, musique et danse, jouit d'un grand succès. Les deux écrivains les plus populaires sont les frères Ekrem et Cemal Reşit Rey qui composent les pièces *Trois heures* (1932), *Le Fou* (1934), *Grande vie* (1934) qui annoncent les comédies musicales des années 1960 et 1970. Les aspects négatifs des changements politiques et

sociaux sont désormais pris en compte : corruption, irresponsabilité, égoïsme, critique des intellectuels (cf. *La Bicyclette de Ghengis Khan* de Refik Erduran qui décrit de façon satirique et jubilatoire les tribulations d'un homme marié à quatre femmes après l'interdiction de la polygamie en Turquie).

Ahmet Kutsi Tecer (1901-1967) applique, dans *Le Voisinage* (1947), les techniques théâtrales occidentales à un contexte et des personnages authentiquement turcs. La pièce ne possède pas de véritable intrigue, mais fait défiler une galerie de types istanbuliotes qui abordent dans leurs conversations les problèmes et soucis quotidiens, conflits entre les générations, difficultés à joindre les deux bouts, incompréhensions entre le petit peuple et l'administration de la ville, commérages au sujet d'un étranger venu en réalité enterrer son père et marier sa fille née hors mariage. [Figure 103] Autre pièce à succès de cet auteur, *Koçyiğit Köroğlu* est basé sur le récit épique du même nom.



Figure 103 : *Köşebaşı*, pièce de Ahmet Kutsi Tecer, présentée au Ankara Devlet Tiyatrosu, dirigée par Leyla Tecer, mise en scène par Füsün Ataman Berk.

URL : <http://www.tiyatronline.com/yayino2007-323.htm>, Copyright © 1997 Bu site bir [e-tasarım](#) yapımıdır.

Aziz Nesin (1915-1995) est un écrivain engagé qui décrit de manière tragicomique le drame de l'homme qui évolue dans une société gangrenée, à la bureaucratie écrasante, dont la seule valeur semble l'argent, où règnent la répression et l'injustice (*Toi, tu rendrais un homme fou*, *Donne-moi mes droits*, *Hakkı*, *Il y a un temps dans un des pays*, *Yaşar ni vivra, ni ne vivra*, *Le Roi du but*). Les pièces *Vous venez un peu ?* (1950), *Fais quelque chose*, *Met !* (1959), *Tiens-moi la main*, *Rovni* (1969), *Allez, tue, chéri* (1970), que l'auteur a appelées ses « symphonies », explorent le thème de la solitude. Dans *Allez, tue, chéri*, il fait appel, une nouvelle fois, à l'humour noir : deux vieilles femmes, dont l'une est paralysée, attendent la venue d'un assassin, l'employé du gaz, dont il est dit qu'il pénètre dans la maison des femmes seules et les étrangle après les avoir violées. [Figure 104]



Figure 104 : *Allez, tue, chéri*, pièce d'Aziz Nesin
URL : http://www.tiyatrom.com/oyun_icerdekiler.htm

Dans *Tiens-moi la main, Rovni*, Aziz Nesin étudie les relations de deux époux, qui se voient mutuellement comme des obstacles dans la réalisation de leurs attentes : Rovni a comme unique but dans la vie de trouver des numéros exceptionnels et considère sa femme comme un moyen d'atteindre le succès dans son métier ; Melâ a toujours rêvé d'être mère et de mener une vie sans risque. Tous deux vivent dans une grande solitude morale et dans la méfiance réciproque (Firinidoğlu in Dolmieu, 2010 : 156-162).

IV. L'âge d'or (1960-1980)

Jusqu'en 1960, les pièces présentées sont souvent des copies des pièces occidentales et ne reflètent que très partiellement l'évolution de la société turque. Après le coup d'état militaire de 1960 et la proclamation de la constitution de 1961, la plus libérale que la Turquie ait connue, le théâtre aborde beaucoup plus librement les problèmes contemporains. Les théâtres privés attirent un nouveau public : le Théâtre Dormen, créé en 1955, se spécialise dans les vaudevilles, les comédies musicales et les comédies de boulevard ; le Théâtre Kenter (Kent Oyuncuları), fondé en 1960, représente le théâtre occidental ; le théâtre Gülriz Sururi-Cezzar se rend célèbre par ses présentations de *La Ballade d'Ali Kesan* de Haldun Taner ; le Théâtre d'Art d'Ankara (Ankara Sanat Tiyatrosu), apparu après mai 1968, est célèbre pour ses expérimentations ; le Théâtre des Amis (Dostlar Tiyatrosu) est ouvert en 1969 par le comédien Genco Erkal, tandis que l'Orta Oyuncular voit le jour en 1980 grâce aux efforts de Ferhan Sensoy. La plupart de ces théâtres réussissent à survivre à l'arrivée du cinéma, de la télévision, et à l'évolution du public.

Les dramaturges abordent franchement les problèmes sociaux et économiques, et notamment la pauvreté matérielle et la misère intellectuelle. Dans *La Fabrique de prothèses orthopédiques* de Sermet Çağan (1929-1970), les habitants d'un village deviennent infirmes après avoir consommé du blé traité chimiquement et sont priés de se montrer reconnaissants

lorsqu'une usine de fabrication de prothèses est construite dans les environs. Dans *Le Sacrifice* (1967) de Güngör Dilmen (né en 1930)⁵, un père de famille en milieu rural est décidé à prendre une seconde femme. Sa première femme, Zehra, se donne la mort avec ses deux enfants lorsque le cortège accompagnant la nouvelle épouse arrive. *La Terre* de Turgut Özakman (né en 1930) décrit la dissolution des liens familiaux sous la pression des difficultés économiques. *Embuscade* de Cahit Atay (né en 1925) est construite autour de trois personnages : un seigneur féodal, un idiot du village et un jeune homme éduqué. Le seigneur incite l'idiot à s'en prendre à l'intellectuel, mais est lui-même abattu par accident. En dépit de sa morale un peu naïve, la pièce est hilarante et les caractères bien définis.

L'histoire inspire également nombre de pièces : des figures mythiques comme Gilgamesh ou Midas sont réinterprétées au filtre de l'époque contemporaine, tandis la vie de la cour ottomane permet d'asséner, sans prendre trop de risques, des vérités bien senties au sujet de la politique contemporaine. Güngör Dilmen a remporté, en 1959, le concours d'écriture dramatique de la revue *Sinema – Tiyatro* pour sa pièce en un acte *Les Oreilles de Midas*. Le héros principal, Midas, roi de Phrygie au VIII^e siècle, se retrouve arbitre d'une joute musicale entre Apollon, jouant de la lyre, et Pan, jouant de la flûte. Il désigne Pan comme gagnant et essuie le courroux d'Apollon qui l'affuble d'oreilles d'âne. Midas essaie alors de cacher la vérité à son peuple par la voie de la répression. Güngör Dilmen réussit à capter l'intérêt du spectateur contemporain par les allusions plus ou moins satiriques à la situation politique ou sociale de son temps. *Pir Soltan Abdal*⁶ de Eroy Toy (né en 1936), *Şeyh Bedreddin* de Mehmet Akan (né en 1938), *Atçalı Kel Memet* d'Orhan Asena permettent à leur auteurs d'évoquer les crises politiques contemporaines sous couvert de pièces historiques. La pièce la plus célèbre, écrite par Erol Toy et présentée par la troupe des Comédiens Populaires (Halk Oyuncuları, créée en 1967), est incontestablement *Pir Sultan Abdal* qui narre les aventures d'un troubadour du XVI^e siècle à l'origine d'une révolte populaire contre l'État ottoman : ses représentations donnèrent lieu en 1968 en Anatolie à des heurts entre spectateurs et forces de l'ordre (And, 2008 : 1381-1382).

L'une des meilleures pièces de Turgut Özakman est une comédie musicale, satire violente sur la position du gouvernement ottoman à l'aube de la Première Guerre mondiale, intitulée *Le jeu de Şehnaz* (1984). En 1914, alors qu'Istanbul accueille les représentants des

⁵ Güngör Dilmen écrit de nombreuses pièces à succès : *Moi, l'Anatolie* (Ben, Anadolu, 1984), *Le Restaurant du singe vivant* (Canlı Maymun Lokantası, 1964), *Le Sacrifice* (Kurban, 1967), *Dumrul le fou* (Deli Dumrul, 1982), *Notre amour est le plus grand incendie d'Aksaray* (Aşkımız Aksarayın en büyük yangını, 1988), *La Soupe populaire de la souveraineté nationale* (Hakimiyet-i Milliye Aşevi), *La Compagnie dramatique ottomane* (Osmanlı Dram Kumpanyası, 2002).

⁶ Lorsqu'aucune traduction n'est donnée, il s'agit d'un nom propre, ici le nom du personnage principal.

pays alliés, le jeune et naïf Müştak travaille aux côtés du chef de la police, Recep Efendi. Il tombe amoureux de Şehnaz, qui travaille dans une maison close. Mais Hurşit la Brute désire embaucher Şehnaz dans son propre pavillon et emploie tous les moyens possibles pour y parvenir. À travers cette histoire, l'auteur nous décrit la situation de l'Empire ottoman juste avant son déclin (Öndül in Dolmieu, 2010 : 238-241).

La campagne et les difficultés du monde paysan, la vie des villages, le folklore imprègnent l'œuvre de Recep Bilgener (né en 1922, *Les Rebelles*), Yaşar Kemal (né en 1922, *La Gamelle*, 1965), Necati Cumali (né en 1921, *Les Sabots, Été torride*) et Hidayet Sayın (né en 1929, *Pembe Kadın*). *La Gamelle* de Yaşar Kemal raconte l'histoire de cultivateurs de riz dans l'Anatolie profonde qui finissent par se révolter contre l'exploitation dont ils font l'objet et les conditions de travail qu'on leur impose ; leur riz, produit en dépit des règles d'hygiène, donne la fièvre à ceux qui le consomment, ce qui amène le sous-préfet, jeune fonctionnaire idéaliste, à entrer en lutte contre les seigneurs féodaux responsables de la catastrophe ; il est exilé, mais les paysans qu'il a soutenus envers et contre tous, sont devenus les acteurs de leur destin (Ecer in Dolmieu, 2010 : 113-116).

Le romancier et dramaturge Orhan Kemal (1914-1970) évoque également l'histoire contemporaine turque entre le début du siècle et les années 1960 : exode rural, échanges de populations, évolution de l'agriculture exploitation des femmes, paysans-esclaves travaillant dans des conditions féodales sur les terres des seigneurs, quartiers pauvres d'ouvriers. Ses œuvres, *Murtaza, Le Brocanteur et ses fils, Sur des terres fertiles, Oiseaux de l'exil, Dortoir 72, La Ferme de la dame, Il se passe quelque chose, Terres sanglantes* sont des classiques (Gültekin in Dolmieu 2010 : 126-128).

La vie dans les villes avec l'exode rural, les logements misérables, le travail à la mine et à l'usine sont traités par Haldun Taner (1915-1986), Oktay Rifat (1914-1988), Orhan Asena (1922-2001), Dinçer Sümer (né en 1938), Ülker Kökasal (né en 1931). Dans ses pièces *L'Épopée d'Ali de Keşan, Je ferme les yeux et je fais mon boulot, Homme du jour, et La Femme rusée du mari voyou*, Taner fait évoluer des anti-héros dans une société sans valeurs et sans réactions. Cet auteur développe un théâtre épique, inspiré par le théâtre turc traditionnel. *L'Épopée d'Ali de Keşan* est une évocation très réussie de la vie dans le *gecekondu* (« bidonville ») qui se développe autour des grandes villes turques dans les années 1950, suite à l'exode rural. Ali, voyou au grand cœur, est amoureux de Zilha, mais on l'accuse injustement d'avoir assassiné l'oncle de sa bien-aimée, Ýhsan : Ali ne réussit pas à prouver son innocence et, comme le mort était unanimement détesté, il devient célèbre et adulé. À sa sortie de prison, on lui confie des responsabilités dans le quartier. Un rival surgit sous les

traits de Bülent Bey, un homme riche qui s'éprend de Zilha. Cafer, le véritable assassin de l'oncle, réapparaît alors pour provoquer Ali, qui le tue et doit retourner en prison (Muhidine *in* Dolmieu, 2010 : 99-101). [Figure 105]



Figure 105 : *L'Épopée d'Ali de Keşan* de Haldun Taner
URL : <http://www.nereyegidilir.com/events/habergoruntule.asp?bolum=990&katid=66>

Orhan Asena traite une grande variété de sujets allant de l'histoire ottomane à l'assassinat de Salvador Allende au Chili, et de l'épopée de Gilgamesh à l'histoire d'une jeune villageoise. *Mehmet le Chauve d'Atça* (1970) raconte l'affrontement entre un seigneur féodal de la période ottomane et un rebelle de l'Anatolie rurale, mais l'allusion aux réalités socio-économiques de nombreux pays sous-développés est transparente. La pièce de Dinçer Sümer, *De vieilles photographies* (1976) est une réponse turque au théâtre de l'Absurde et une fable sur la communication brisée entre les êtres, suite à leur insidieuse transformation.

Le théâtre de Brecht connaît un grand succès, en particulier grâce à Vasıf Öngören (1938-1984), dramaturge et homme de théâtre fécond, auteur de pièces très modernes comme *La Cuisine des riches* (1977). Dans son théâtre, il cherche à mettre en lumière les réalités sociales, et les particularités psychologiques des personnages, dévoilant les procédés qui transforment un commerçant en travailleur émigré (*Le Cahier d'Allemagne*, 1971), une jeune collégienne en prostituée (*Comment Asiye peut-elle échapper à son destin ?*, 1970), et une jeune fille pauvre en vedette de Yeşilçam⁷ (*Comment doit-on monter cette pièce ?*, 1974). Dans *La Cuisine des riches*, l'auteur fait de la cuisine d'un riche homme d'affaires la caisse de résonance de la lutte des classes à travers la relation des mouvements ouvriers de juin 1970 et des manifestations qui mèneront au coup d'état militaire du 12 mars 1971 (Karaboğa *in* Dolmieu, 2010 : 191-196). [Figure 106]

⁷ Quartier des acteurs et du cinéma turc, Hollywood turc.



Figure 106 : *La Cuisine des riches* de Vasif Öngören
 URL : <http://www.tiyatrodunyasi.com/haberdetay.asp?haberno=2277>

Tuncer Cücenoglu (né en 1945), Başar Sabuncu (né en 1943), Oktay Arayici (1936-1985) et Bilgesu Erenus (née en 1943) appartiennent également à la vague brechtienne. Bilgesu Erenus a écrit *L'Associé*, *Où vas-tu*, *Payidar ?*, *L'Immigration*, *L'Invité*, *Le Double jeu*, *Les Oiseaux* (1982), *La Femme du sud* (1983) et *Le Jardin derrière la maison* (1990). Dans *L'Invité*, Musa est un travailleur immigré, qui a d'abord quitté son village natal, puis son pays dans l'espoir d'une vie meilleure. Il se retrouve en Allemagne, où on lui attribue les tâches les plus pénibles, tout en lui faisant sentir en permanence qu'il est différent, qu'il est « l'autre ». Et quand il rentre chez lui, il se sent à nouveau différent, à nouveau « autre », cette fois-ci dans son propre pays (Karadağ *in* Dolmieu, 2010 : 222-225). [Figure 107] *Taxe* de Sabuncu décrit la vie des bidonvilles peuplés de paysans migrant vers les villes à la recherche de travail, les tensions entre la bourgeoisie urbaine décadente et cette nouvelle classe sociale, et l'émergence d'un nouvel ordre économique et social.



Figure 107 : *L'Invité* de Bilgesu Erenus, URL : http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Misafir_sahne.jpg

Le théâtre psychologique est représenté par Aydın Arıt (né en 1928), Melih Cevdet Anday (1915-2002), Yıldırım Keskin (1932-), Adalet Ağaoğlu (1929-), Sabahattin Kudret Akasl (1920-). Melih Cevdet Anday débute son œuvre théâtrale par des formes réalistes, avec *Les Serpents* et *Les Jaloux* en 1940 ; la première est une satire sociale, et la deuxième une farce domestique. Les pièces intitulées *Le Détenue* et *Mikado*, jouées dans les années 1960, sont toutes deux centrées sur la parole et la communication, et expriment le vécu subjectif de l'individu à travers des monologues internes extériorisées. Dans *Mikado*, un homme et une femme qui ne se connaissent pas passent une nuit ensemble, et, de par leurs caractères opposés, se poussent mutuellement à affronter la réalité. Au début des années 1970, Melih Cevdet Anday change de registre et écrit des pièces abstraites et postmodernistes, qui réunissent les caractéristiques de la forme réaliste et les dimensions grotesques du théâtre non-conformiste : *Les Inspecteurs*, *Demain dans un autre bois*, *Attention au chien* et *Les Morts désirent parler*. Dans ces pièces, l'individu doit faire face à la société et à la mort. La dernière œuvre de Melih Cevdet Anday, *Les Immortels*, écrite dans les années 1980, est une fantaisie sur le thème de l'illusion. Dans cette comédie philosophique, Jules César est rendu immortel deux mille ans après sa mort, mais son immortalisation n'est bien sûr qu'une triste plaisanterie. Melih Cevdet Anday s'interroge ici tant sur la notion de vérité, que sur la fiabilité de la science historique (Yüksel *in* Dolmieu, 2010 : 136-141).

Adalet Ağaoğlu est influencée à la fois par Brecht et par le théâtre de l'Absurde et s'intéresse particulièrement aux problèmes des classes moyennes. Elle part des préoccupations individuelles pour les généraliser ensuite et leur faire porter un message universel. Dans la quasi-totalité de ses œuvres, elle représente symboliquement le conflit issu de la contradiction entre le respect des valeurs sociales et l'individualisme d'une partie de la société. Dans *Fissure sur le toit* (1967), elle évoque la condition féminine à travers une femme au foyer, d'âge moyen, éduquée pour se sacrifier. Dans *Tombola* (1967), elle expose la façon dont une grande partie de l'humanité gâche sa vie en mettant en scène les conflits d'un couple de vieillards attendant la mort. Dans *Cocons*, trois femmes bourgeoises sont réunies autour d'une tasse de thé et discutent avec fierté de leurs biens et de leurs valeurs. Soudain, des bruits parviennent de l'extérieur : un prisonnier évadé sonne à leur porte avec de plus en plus d'insistance et elles refusent de lui ouvrir. Finalement, elles se retrouvent encerclées par une toile d'araignée géante et cherchent une solution pour s'en défaire et s'échapper. Adalet Ağaoğlu y critique sans pitié l'irresponsabilité et l'insensibilité des individus face aux

problèmes sociaux ; elle fustige ces familles étriquées, qui ne s'intéressent absolument pas aux autres et s'emploient uniquement à amasser des biens et à les conserver (Kocabay in Dolmieu, 2010 : 174-178). [Figure 108]



Figure 108 : *Cocons* d'Adalet Ağaoğlu, URL : http://www.tiyatrom.com/oyun_kozalar.htm

L'œuvre de Sevim Burak (1931-1983) occupe une place importante, quoique marginale, dans la littérature turque contemporaine. Elle a notamment écrit *La Voix de son maître*, *Danse africaine* (1982), *Everest my Lord* (1984), *Voici la tête... Voici le tronc... Voici les ailes*. Née d'un père musulman et d'une mère juive originaire des Balkans, elle règle ses comptes de manière kafkaïenne, tant avec l'histoire collective qu'avec son histoire propre : elle nous révèle comment le pouvoir dominant, grâce aux notions de classe religieuse, linguistique, sexuelle ou de race, en magnifiant l'une et en rejetant l'autre, les rendant hostiles l'une à l'autre, a engendré une paranoïa, une peur des « minorités » ainsi créées.

La question de l'identité est le sujet principal de *La Voix de son Maître*. Le héros Bilâl est issu de la famille d'un pacha ottoman destitué par la république. La personnalité qu'il a voulu s'approprier en mettant la main sur l'identité d'un mort, Muzaffer Seza, le soldat martyr, est fautive ; quant à sa propre identité, il n'y a aucune place pour elle dans le monde où il vit. Pour Bilâl, sont ennemis tous ceux qui ne sont pas comme lui. Plus la fin approche, plus sa paranoïa envers ses voisins non musulmans augmente, alors qu'il vit avec une juive (Özsysal in Dolmieu, 2010 : 202-209).

V. Après le coup d'état de 1980

Le coup d'état militaire de 1980 supprime la liberté d'expression et bride étroitement la vie intellectuelle et artistique, licenciant ou emprisonnant nombre d'artistes ou d'universitaires. Cette répression, qui a duré une dizaine d'années mais dont les effets se font encore sentir, a donné un sérieux coup d'arrêt au théâtre.

Heureusement, en invitant, depuis 1989, les plus grands noms internationaux (Pina Bausch, William Forsythe, Robert Wilson, le Piccolo Teatro, la Royal Shakespeare Company,

le Berliner Ensemble, le Wooster Group, le théâtre de la Taganka, Hotel Proforma, Peter Brook, Tadashi Suzuki, Heiner Goebbels...), le Festival international du théâtre d'Istanbul a non seulement fait connaître des styles très différents, mais il a aussi créé de nouvelles dynamiques, ouvert des horizons insoupçonnés et donné une nouvelle créativité aux artistes turcs. Ces derniers ont pu faire connaissance avec le travail des troupes et metteurs en scène éminents du monde entier, découvrir les nouvelles tendances, tandis que leurs pièces étaient traduites en langues étrangères et jouées à l'étranger.

Dans les années 1980, de nouveaux écrivains apparaissent, et à partir de 1990, le théâtre turc se renouvelle grâce aux recherches d' « avant-garde » ou de « laboratoire ».

Tuncer Cücenoglu (né en 1944) a écrit *Le Chaos* (1972), *Le Professeur* (1973), *Impasse* (1980), *Les Bonnes Femmes* (1984), *Biga-1920* (1987), *Le Peintre*, *Le Chapeau* (1992), *Poupées russes* (1996), *L'Hélicoptère* (2000) et *Avalanche* (2001). *Avalanche* met en scène un petit village cerné de montagnes, qui vit neuf mois sur douze figé dans un silence de mort dans la crainte d'une avalanche. Or, juste avant l'arrivée du printemps, une jeune femme menace d'accoucher avant terme et ses cris risquent de provoquer la catastrophe. Le conseil du village se réunit et le verdict est formel : elle doit être éliminée. Devant la violence et l'absurdité de cette loi inhumaine, le jeune mari s'empare d'un fusil et protège sa femme. L'enfant naît et l'avalanche n'a pas lieu. La pièce met ainsi en valeur les vertus de la résistance (Başar *in* Dolmieu, 2010 : 323-327).

Avec vingt-trois pièces à son actif, Memet Baydur (1951-2001) est l'un des auteurs dramatiques majeurs de la scène théâtrale turque des années 1980-1990. Parmi ses principales pièces publiées, citons *Citron* (1982), *La Fille de la République* (1988), *La Gare des femmes*, *Les Orchidées des cendres* (1989), *Camion* (1990), *Vladimir Komarov* (1990), *Les Jambes de l'amour* (1992), *Perroquet vert Limited* (1992), *Naissance* (1992), *Papillon de Chine* (1994), *Tensing* (1993), *Héliotropes bris de verres* (1996), et un recueil posthume, *Lausanne* (2003). Oscillant sans cesse entre sérieux et dérision, construites sur une juxtaposition de divers éléments, ses œuvres ne visent pas au réalisme, mais déstabilisent peu à peu le spectateur en remettant en cause les idées reçues, les règles établies et les valeurs vidées de leur contenu, et l'entraînent dans une réflexion critique sans jamais se départir de leur dimension ludique.

Memet Baydur réunit dans ses pièces des personnages venant de divers milieux et de différentes classes sociales. Il fait se confronter des gens installés dans leurs préjugés et les rôles qui leur ont été dévolus, des individus qui refusent d'adhérer aux règles de la société et qui sont en proie à la souffrance, et d'autres qui vivent au jour le jour. Il analyse la tension que génèrent ces face-à-face. Parfois, un visiteur impromptu assumant parfaitement sa

différence – un étrange vagabond, un artiste à l'identité improbable, une barmaid à l'intelligence aiguisée, un vieillard n'ayant nulle part où aller – viendront semer le trouble chez des gens à la vie bien rangée (Şener in Dolmieu, 2010 : 254-258).

Murathan Mungan (né en 1955) innove avec sa *Trilogie mésopotamienne des Cerfs* où il réinterprète les traditions dans une langue poétique. *Mahmud et Yezida* narre les amours d'une jeune fille yézidi et d'un jeune homme musulman, amours contrariés par les différences culturelles et religieuses de leurs tribus respectives. Seule la mort leur apportera le repos. *Condoléances* décrit le combat inégal de l'amour avec la tradition. Dans *Les Cerfs et les malédictions*, Hazer Bey s'oppose à son père, divise leurs terres et se sédentarise, s'opposant ainsi à la tradition. Sa maison est bâtie sur la terre des cerfs, or il tue par accident une biche enceinte et la malédiction s'abat sur sa descendance : sa femme tombe enceinte après avoir bu du sang et son fils Mustafa tombe amoureux d'une biche (Gürün in Dolmieu, 2010 : 259-262).

Behiç Ak (né en 1956) a écrit *La Ligne de faille*, *Newton ne connaît rien à l'ordinateur*, *La Séparation*, *La Ville unipersonnelle* (2001). Dans cette dernière, trois personnages sont dans un café situé en haut d'un gratte-ciel qui sert aussi de tour de suicide. Chacune des tables est mise pour une seule personne. Un homme attend une femme avec qui il a fait connaissance via Internet. Il ne vit qu'à travers son ordinateur. L'unique garçon de café du lieu passe son temps à expliquer que, dorénavant, la ville est organisée pour une personne et que les familles nombreuses ne peuvent plus y vivre. Les trois personnages se souviennent du passé et prennent conscience de l'absurdité du monde dans lequel ils se retrouvent à présent (Saran in Dolmieu, 2010 : 312-315). [Figure 109]



Figure 109 : *La Ville unipersonnelle* de Behiç Ak

URL : <http://www.sesmedya.com/denizli-kultur-sanat-haberleri/3833-PAde-Tek-Kiilik-ehir.html>

D'abord connu pour ses activités dans le théâtre jeune public, Hasan Erkek (né en 1970) écrit aussi pour les adultes. Il obtient ainsi des prix pour sa pièce radiophonique *La*

Contrepartie en 1989, pour sa pièce pour enfants *Vive la paix !* en 1991. *Le Seuil* (1998), *L'Âme de Don Quichotte* (1999), *L'Émulation pour la liberté*, *Princesse Fleur*, *Bohaç Han* (2008) sont également des succès. Il dénonce, dans presque toutes ses œuvres, la soif d'enrichissement qui dénature les hommes ; il prône l'amour des choses simples, naturelles, et les sentiments vrais. *Le Cercle sacré* (2007) tient une place un peu spéciale dans son œuvre et dans le théâtre turc. En effet, on n'y trouvera aucun dialogue mais seulement des didascalies, des indications scéniques. La pièce s'inspire du théâtre rural turc, et décrit le cycle éternel des saisons, de la floraison, des récoltes, de l'accouplement des êtres humains ou des animaux. Il y règne une atmosphère de fête magique et mystique très particulière. C'est un spectacle total, à la fois muet et très éloquent (Mattéi, in Dolmieu, 2010 : 289-292).

Berkun Oya (né en 1977) mérite que l'on s'attarde sur son œuvre, aussi bien pour l'universalité de ses sujets que pour la richesse de sa langue. Dans ses pièces (*Les Hommes*, 2000 ; *Le Drame d'Op et de Zo*, 2001 ; *Prière de feu*, 2003 ; *Les Choses que l'homme subit*, 2007 ; *Le Drapeau*, 2008 ; *Le Sommeil du léopard*, 2005 ; *La Bombe*), on peut retrouver des références à l'absurde, ainsi qu'au symbolisme de Tchekhov. Les héros de *Prière de feu* sont trois personnes qui attendent de mourir, cramponnées à leurs fauteuils roulants, une femme et un homme hétérosexuels, ainsi qu'un homme homosexuel. Chacun évoque sa vie personnelle et ses comptes à régler. Quant à *La Bombe*, elle nous montre le dernier quart d'heure de cinq personnes avant l'explosion d'une bombe (Gürün, in Dolmieu, 2010 : 254-257). [Figure 110]



Figure 110 : *Prière de feu* de Berkun Oya

URL : <http://www.uydupasaji.com/255-sanat/15209-yangin-duasi.html>

Chaque pièce de Ferhan Şensoy (né en 1951) pointe du doigt un problème de société (*Vivre sans argent c'est cher* ; *Je vends Istanbul* ; *On achève bien les schahs* ; *La Dangereuse Comédie musicale*). Il se met lui-même en scène dans *Les Ferhaneries* où il mêle à son jeu les influences du *meddah*. Sa nouvelle pièce, 2019, sous-titrée *Comédie de fiction sans science* commence par une chorégraphie de femmes et d'hommes voilés. Ils jouent en dansant le

prologue de la pièce [Figure 111]. Ferhan Şensoy y décrit les contradictions dans lesquelles se trouve le peuple anatolien et nous dépeint un pays dirigé par les lois religieuses. Les deux héros, Mustafa et Kemal se cachent dans la cave d'un appartement par peur de la répression et écoutent à la radio les actes et les paroles de la résistance kémaliste contre le gouvernement au pouvoir, tout en calculant le temps durant lequel ils pourront survivre grâce à leurs provisions (Su Kapasoglu, in Dolmieu, 2010 : 385-388).



Figure 111: 2019 de Ferhan Şensoy, URL : <http://www.flickr.com/photos/rsskitap/4132301452/>

L'une des originalités du théâtre turc des vingt dernières années est la recherche de nouvelles formes scéniques mélangant l'esthétique contemporaine et les traditions théâtrales anatoliennes de façon à la fois innovante et personnelle. Modernité et tradition s'y fécondent mutuellement dans la volonté d'affirmer la richesse culturelle de la Turquie tout en s'emparant des toutes nouvelles tendances théâtrales issues de l'Occident.

Bibliographie

- « Turkey », *Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. 1, Europe. London : Routledge, 1994. 852-869.
- And, Metin ; Berktaş, Ali. « Le Théâtre en Turquie ». Michel Corvin (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris : Bordas, 2008. 1379-1383.
- And, Metin. *50 yılın Türk Tiyatrosu*. Istanbul: Türkiye İş Bankası, 1973.
- And, Metin. *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*. Ankara: Forum, 1963-1964.
- And, Metin. *Dances of Anatolian Turkey*. Brooklyn NY : Dance Perspectives, 1959.
- And, Metin. *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. Istanbul : Elif, 1962.
- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara : Bilgi, 1969

- And, Metin. *Karagöz : théâtre d'ombres turc*, traduction de Martine Bertrand. Ankara : Dost, 1977.
- And, Metin. *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*. Istanbul : Dost, 1975, éd. révisée 1979.
- And, Metin. *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, 1908-1923*. Ankara : Türkiye İş Bankası, 1971.
- And, Metin. *Tanzimat ve Istibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, 1839-1908*. Ankara : Türkiye İş Bankası, 1972.
- And, Metin. *Türk Köylü Dansları*. Istanbul: İzlem, 1965.
- Avci, Zeynep. « Turquie : un théâtre qui cherche son souffle ». *Au Sud de l'Est*, 5, dossier théâtre coordonné par Jérôme Carassou et Dominique Dolmieu. Paris : Non Lieu, 2009.
- Dolmieu, Dominique ; Su Kasapoğlu, Zayneb (dir.). *Un œil sur le bazar. Anthologie des écritures théâtrales turques*. Paris : Non Lieu/L'Espace d'un instant, 2010.
- Gürsel, Nedim. *Nâzım Hikmet. Le Chant des hommes*. Pantin : Le Temps des Cerises, 2002.
- Halman, Talat S. ; Warner, Jayne L. *Anatolia and Other Plays. An Anthology of Modern Turkish Drama, Volume Two*. Syracuse NY: Syracuse University Press, 2008.
- Halman, Talat S.; Warner, Jayne L. *Ibrahim the Mad and Other Plays. An Anthology of Modern Turkish Drama, Volume One*. Syracuse NY: Syracuse University Press, 2008.
- Jacob, Georg. *Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen : Das türkisches Schattentheater*. Berlin: Mayer and Müller, 1900.
- Jacob, Georg. *Vortrage türkischer Meddahs*. Leipzig Mayer and Müller, 1923.
- Köprülü, Fuad. « Meddahlar ». *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara : Türk Tarih Kurumu, 1966, réimp. 1986. 361-412.
- Koyuncuoğlu, Emre. « Un panorama du théâtre turc », traduction de l'anglais par Elishéva Marciano. *De l'Adriatique à la mer Noire*, dir. M. Clévy et D. Dolmieu, Cahier de la Maison Antoine-Vitez. Montpellier : Climats, 2001.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz* (édition de la plupart des textes disponibles). Ankara : Bilgi, 1968-1970.
- Martinovitch, Nicholas N. *The Turkish Theatre*. New York : New York Theatre Arts, 1933.
- Muhidine, Timour. « Le théâtre turc entre dans sa maturité ». Michel Corvin (dir.). *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*. Montreuil-sous-Bois : Théâtrales, 2007.
- Nutku, Özdemir ; Şener, Sevda ; Yüksül, Ayşegül. « Turkey ». *World Encyclopaedia of Contemporary Theatre*. I Europe. London : Routledge, 1994. 852-869.
- Ritter, Helmut. *Karagös : Türkische Schattenspiele*. Vol. 1, Hannover : Orient-Heinz Lafaire, 1924 ; vol. 2, Istanbul : Druckerei Universum, 1941 ; vol. 3, Wiesbaden : Deutsche Morgenländische Gesellschaft, 1953.
- Site du ministère turc de la culture, onglet « theater », URL : <http://www.turkishculture.org/performing-arts/theatre-36.htm>
- Spies, Otto. *Türkisches Puppentheater*. Emsdetten : Lechte, 1959.
- Yalman, Tunç. « Turkey ». G. Freedley and J. A. Reeves. *A History of the Theatre*, 3rd edition revised. New York : Crown, 1968. 817 sq.