

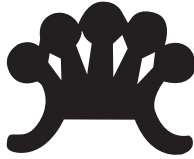
FRANKOFONİ

Ahmet Hamdi Tanpınar Dosyası / Dossier Ahmet Hamdi Tanpınar

Amin Maalouf Dosyası / Dossier Amin Maalouf

Metinlerarasılık Dosyası / Dossier Intertextualié

Çeşitli İncelemeler / Considérations Générales





ISSN 1016 - 4537

FRANKOFONİ

Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmaları Ortak Kitabı
Revue d'études et recherches francophones

Sahibi

Directeur de la publication

Uluslararası Eğitim Öğretim Basın Yayın Matbaacılık
Turizm Tekstil Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.Adına
Serhat Kurbanı TURAN

Kurucu

Fondateur

Tuğrul İNAL

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Rédacteur en chef

Tuğrul İNAL

Yazı Kurulu

Comité de rédaction

Kemal ÖZMEN, Jale ERLAT, Nizamettin KASAP, Özlem KASAP, Pierre BASTIN, Damla ŞİKEL,
Ceren ÖZGÜLER, Eylem Aksoy ALP

Fransız Elçiliği Kültür Servisi'nin Katkılarıyla Hazırlanmıştır.

Publié avec le soutien des Services Culturels de l'Ambassade de France.

Araştırma/İnceleme yazılarının sorumluluğu yazarlarına aittir. Ortak Kitabı bağlamaz.

La responsabilité des études incombe aux auteurs.

L'organisme éditeur n'est aucunement responsable.

Adres/Adresse

Konur 2 Sokak 36/13 Kızılay - ANKARA

Tel : 0312 - 425 39 20

Fax: 0312 - 417 57 23

Frankofoni Ortak Kitabı MLA (Modern Language Association of America) ve Ulakbim
kapsamındadır.

*L'ouvrage collectif Frankofoni est cité dans l'index de MLA (Modern Language Association of
America) et de Ulakbim.*

Bizim Grup Basımevi Yayın Dağıtım Ajans, Tanıtım, Org. Yay. Dağ. San. ve Tic. Ltd.Şti.

Tel: (0312) 431 88 81 - 418 18 03 • Faks: (0312) 433 36 36

İmprimerie Bizim Grup Basımevi



FRANKOFONİ'ye gönderilen yazıların değerlendirilmesinde hakemliklerine başvurduğumuz
öğretim üyelerine teşekkür ederiz.

Nous remercions les membres du corps académique qui ont
prêté leur concours à l'évaluation des articles.

Prof. Dr. Gönül YILMAZ

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih -Coğrafya Fakültesi

Georges FRÉRIS

Université Aristote de Thessalonique, Grèce

Prof. Dr. Kemal ÖZMEN

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

Prof. Dr. Ekrem AKSOY

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

Prof. Dr. Tuna ERTEM

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Edmond NOGACKI

Faculté des Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines
Université de Valenciennes et Hainaut-Cambrésis, France

Prof. Dr. Tanju İNAL

Bilkent Üniversitesi, Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Prof. Dr. Hasan ANAMUR

Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İstanbul

Prof. Dr. A. Hamit SUNEL

Bilkent Üniversitesi, Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Prof. Dr. Sevim AKTEN

Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Erzurum

Prof. Dr. Magdalena WANDZIOCH

Université de Silésie, Institut d'Etudes Romanes, Pologne

Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Eskişehir

Prof. Dr. Arzu ETENSEL İLDEM

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Dr. Cengiz ERTEM

Hacettepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Ankara



Prof. Dr. Nedim KULA

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Dr. Emin ÖZCAN

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Dr. Aleksandra GRZYBOWSKA

Université de Silésie, Institut d'Etudes Romanes, Pologne

Barbara BLACWELL Gülen

Bilkent Üniversitesi Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Lelia TROCAN

Université de Craiova, Roumanie

Dr. Abidin EMRE

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Prof. Dr. Zeynep MENNAN

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

Dr. Şirin YENER

Bilkent Üniversitesi, Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Pierre BASTIN

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

Prof. Dr. Jale ERLAT

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

Prof. Dr. Mümtaz KAYA

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

Yrd. Doç. Dr. Nizamettin KASAP

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

Prof. Dr. Tuğrul İNAL

Hacettepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Ankara



İçindekiler / Sommaire

AHMET HAMDİ TANPINAR DOSYASI DOSSIER AHMET HAMDİ TANPINAR

Tanpınar'daki “ <i>Monsieur Teste</i> Vakası” ya da Aysbergin Dibine Yolculuk Kemal Özmen	1
Bir Karşılaştırmacı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Okuma Yöntemi Turan Alptekin	33
La réception française de A.H. Tanpınar : Une page mal connue d'histoire littéraire Timour Muhidine	55
“ <i>Bunlar Prosedeler</i> ” : Tanpınar et la peinture Timour Muhidine	61

AMIN MAALOUF DOSYASI DOSSIER AMİN MAALOUF

Amin Maalouf <i>Ölümcül Kimlikler</i> 'in Düşündürdükleri Tuğrul İnal.....	67
Considérations sur <i>Les identités meurtrières</i> d'Amin Maalouf Tuğrul İnal.....	75
L'Histoire chez Amin Maalouf Quelques considérations Jacques-Emmanuel Bernard	83
Amin Maalouf à l'Académie Française ou les secrets du vingt-neuvième fauteuil Arzu Etensel İldem	93
La mémoire rituelle dans l'écriture romanesque d'Amin Maalouf : Traces socioculturelles Abdelmalik Atamena	107



Amin Maalouf: L'Aventure d'une histoire ou l'histoire d'une aventure Chadli Djaouida.....	117
Lecture de <i>Samarcande</i> des personnages à l'idéologie M. Amine Martah	129
Identité et altérité : Jeux d'échanges et de miroirs dans l'œuvre d'Amin Maalouf Besma Bou Omrani.....	145

METİNLERARASILIK DOSYASI DOSSIER INTERTEXTUALITÉ

Müzik ve Metinlerarasılık VI Kubilay Aktulum	155
Un exemple de croisement intersémiotique peinture / poésie / musique Anne Claire Gignoux	169
L'Analyse polysémiotique Louis Hebert	181
Pratique de l'intertextualité, l'intertextualité ou l'altérité de l'écriture Nisrine Malli	203
Analyse intertextuelle et hypertextuelle du Golem dans <i>Le Kabbaliste</i> de Prague de Marek Halter Pawel Kaminski.....	217
<i>Maudit soit Dostoïevski</i> ou à la recherche de <i>Crime et Châtiment</i> Gabriella Körömi	227
À l'ombre de Jules Michelet et Georges Sand Mouad Adham	243

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER CONSIDÉRATION GÉNÉRALES

Une critique généreuse Lelia Trocan.....	255
Isabelle de Charrière et Zübeyde Fitnat: Présences et postérités Jale Erat	275



<i>Kendi Hayatının Şiirini Yazan Stendhal'de Karşıt Dünyalar</i> Nedim Kula	287
<i>Kimlik/Bellek Sorgulamasının Yorumsuz Görüntüsü: Magnus</i> Hanife Nâlan Genç.....	299
<i>Abdülhak Hamid'in Tiyatrosunda Klasik Etkiler (II)</i> Abdulhalim Aydın	311
<i>Aldatma Oyunu</i> Aylin Bayrakçıken Akın	323
<i>La phénoménologie et l'art de l'autobiographie</i> Said Tawfik.....	333
<i>Çeviride Eşitlik mi Yoksa Eşdeğerlik mi?</i> Ekrem Aksoy	347
<i>La notion de l'inquiétante étrangeté dans la traduction : Une étude de cas</i> Lale Arslan Özcan - Pınar Güzelyürek Çelik	355
<i>Türkiye'deki Üniversitelerin Fransızca Programları ve Bu Programlarda Yapılan Akademik Çalışmalar Üzerine Bir Değerlendirme</i> Erdoğan Kartal	367
<i>Compte rendu, Studia in honorem Professeur des univesités Lelia Trocan</i>	381
<i>Yayın Tarama</i>	389



OTUZBİRİNCİ KİTABI YAYIMLARKEN

TÜBİTAK ULAKBİM Veri Tabanları Komiteleri tarafından belirlenmiş olan uluslararası akademik dergi kriterlerini yerine getirmeye devam edebilmemiz için *Frankofoni*'yi Şubat-Mart ve Eylül-Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlayacağımızı duyurmuştuk.

İlk kez yayımladığımız *Ahmet Hamdi Tanpınar Dosyası*'nda dört yazı bulunuyor: *Tanpınar'daki "Monsieur Teste Vakası" ya da Aysbergin Dibine Yolculuk*" başlıklı yazı Kemal ÖZMEN'in. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazarlık yaşamının en gizemli yanlarından biri, Paul Valéry'nin zihinsel/düşünsel evriminin bir panoramasını veren *Monsieur Teste*'i Türkçeye çevirme serüvenidir. 1933'ten ölümüne kadar geçen süre içinde, dokuz bölümlük metnin sadece üç bölümünü yayımlayabilen ve geri kalan bölümlerin çevirisini tamamlayamadan aramızdan ayrılan Tanpınar'ın *Monsieur Teste* ilgisi bir saplantı haline gelmiştir. Tanpınar açısından "kişisel bir mit"e dönüşen *Monsieur Teste*, yazarın "tezat" dolu iç yaşamının kimi yönlerini ele veren soyut bir varlık olarak karşımıza çıkıyor. Kemal Özmen, Tanpınar'daki *Monsieur Teste*'in izini belge ve tanıklıklardan hareketle sürerken, dikkat çekici bir çözümlemeyle bugüne kadar gölgede kalmış bir konuya, *Monsieur Teste*'e bir "ruh ikizi" gibi benzeyen Tanpınar'ın "zihinsel mitoloji"sine ışık tutuyor

Turan ALPTEKİN'in yazısının başlığı şöyle: *Bir Karşılaştırmacı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar -Bir Okuma Yöntemi-*. Bilindiği gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi batılı anlamda edebiyat tarihi yazımı açısından ilk eserlerden biridir. Fransız edebiyat kuramcıları ve tarihçileri Albert Thibaudet, Taine ve Lanson'un zaman, toplumsal çevre ve yazarı temel alan "kaynak eleştirisi"ni model alan Tanpınar, dönemin edebiyatını ve düşünce yaşamını Osmanlı Türkiye'sinin batılılaşma süreci içinde ele alır. Göndergeleri büyük oranda temel "kaynak" durumundaki Fransız kültürü ve edebiyatı üzerinde odaklaşan Tanpınar'ın yöntemini karşılaştırmalı bir temelde değerlendiren ve Tanpınar'ın 1954-1960 yılları arasında asistanlığını yapan Turan Alptekin, yazarın Fransız edebiyatı ve yazarlarına yaptığı göndermelerin yazınsal türler, yazarlar ve metinler düzeyinde çözümleyici bir değerlendirmesini yapıyor.

Üçüncü yazı Timour MUHİDİNE'in *La réception de Ahmet Hamdi Tanpınar, Une page mal connue d'histoire littéraire*. Fransız kültürü ve edebiyatı Tanpınar'ın zihinsel ve yazınsal formasyonuna büyük katkı yapmış olmasına karşın, yazar ancak ellili yaşlarında Fransa'yı, özellikle de Paris'i ziyaret etme olanağı bulmuş; 1953, 1955 ve 1959 yıllarında olmak üzere üç kez bulunduğu Paris ve Fransa'yla



ilgili izlenimlerini *Günlükler*'inde ve mektuplarında anlatmıştır. Timour Muhidine, *Tanpınar'ın Fransa'da Alımlanması/Edebiyat Tarihinin Bilinmeyen Bir Sayfası* adlı yazısında, Tanpınar'ın Fransa'da edebiyat çevrelerinde 1960'lı yılların başına kadar tanınmadığından söz ederek, yazarın dostluk kurduğu Fransız Türkologları (Louis Bazin, René Giraud) ve entelektüelleri anar. *Beş Şehir*'in 1994 yılında Fransızcaya çevrildiğini, bu eseri daha sonra *Yaz Yağmuru* gibi kimi öykü çevirilerinin izlediğini belirten Timour Muhidine, 2007'de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün, 2012'de de *XIX Asır Türk Edebiyatı Tarihi* çevirilerinin ardından Tanpınar'ın Fransa'da giderek daha iyi tanındığına ve özellikle INALCO'da eserleri üzerine tezlerin yapılmaya başlandığına dikkat çekiyor.

Amin Maalouf Dosyası'nda, Fransa, Cezayir, Fas ve Türkiye'den araştırmacıların hazırladığı toplam yedi inceleme yazısı bulunuyor. Tuğrul İNAL denemeci Amin Maalouf'un kimlik ve göç sorunu üzerine düşüncelerini masaya yatırıyor. Bu inceleme denemesi, ilk sırada kimliği tek bir aidiyete indirgeyen düşünce yanlışlığına odaklanıyor. Yeni ve çoğul bir kimlik anlayışının zorunluluğunu belirtiyor. Maalouf'un önerdiği yol haritası çok açık ve yalın : çoğul aidiyetlere saygı, çeşitliliklerin ön sıraya çıkması, farklı inanç ve kültürlerle uzlaşma, kalıpcı, dar ve bağınaz düşüncelerden ve komplekslerden sıyrılma, küreselleşen dünyaya geniş gözlüklerle bakma. Maalouf ayrıca göçmen statüsü kavramına da açıklık getiriyor. Göçmen statüsünün ülke değiştirme kategorisiyle sınırlı olmadığını, güçler dengesinin aleyhinde olduğunu, bu nedenle ruhsal, toplumsal, kültürel vb. alanlarda kimlik gerilimlerinin ölümcül sapmalara yol açabildiğini belirtiyor.

Amin Maalouf Fransız Akademisine 2011 yılında seçilmiş, 14 Haziran 2012 tarihinde de kendisi için Akademinin ünlü kubbesi altında resmi bir kabul töreni düzenlenmiş. Bu tören sırasında yeni seçilen üyeden seçildiği koltukta kendisinden hemen önce oturan selefini öven bir konuşma yapması beklenir. Amin Maalouf'un koltuktaki selefi Claude Lévi-Strauss'tur. Başka bir akademi üyesi yeni kabul edilen üyenin konuşmasına yanıt vererek yeni üyeyi tanıtır ve över. Maalouf'a yanıt konuşmasını Jean-Christophe Rufin yapar. Amin Maalouf Akademinin yirmi dokuzuncu koltuğuna seçilmiştir. Arzu İLDEM, *Amin Maalouf'un Fransız Akademisine kabul edilmesi ya da yirmi dokuzuncu koltuğun gizemi başlıklı* inceleme yazısında, Maalouf'un 2016 yılında yayımlanan *Un fauteuil sur la Seine quatre siècles d'histoire de France (Seine Nehri Kıyısında Bir Koltuk Dört Yüzyıllık Fransa Tarihi)* adlı kitabından hareketle, Amin Maalouf kendisinden önce yirmi dokuzuncu koltukta oturan tüm seleflerini tanıttığını ve onların yaşamöyküleri sayesinde okurlarına Fransa'nın dört yüzyıllık tarihini anlattığını söylüyor.



Jacques Emmanuel BERNARD, Amin Maalouf'un eserlerindeki tarih algısı üzerine gerçekleştirdiği incelemesinde, Maalouf'un diyalektik bir çatışma süreci içerisinde ilerleyen bir tarih anlayışına sahip olduğu varsayımından hareket ediyor. Öte yandan, Maalouf'un bakış açısının yalnızca bu yaklaşımla sınırlandırılmayacağına da belirten Bernard, yazarın kültürler ve tarihsel dönemler arasında yakınlılar kurarak, uzlaşma ve yüzleşmeye yönelik bir mitolojiye kapı açtığını dile getiriyor. Bernard, bu noktadan hareketle Maalouf'un yapıtlarında tarihin yerini imgeleme ve şiire bırakmakla kalmayıp aynı zamanda yazarın öz yaşam öyküsüyle de zenginleştiğine vurgu yapıyor.

Metinlerarasılık Dosyası'nda da Fransa, Kanada, Lübnan, Polonya, Macaristan, Fas ve Türkiye'den olmak üzere toplam yedi yazı yayımlıyoruz.

Birbirinden değerli çalışmalarını metinlerarasılık üzerine yoğunlaştıran Kubilay AKTULUM, *Müzik ve Metinlerarasılık VI* başlıklı yazısında metinlerarasılığın popüler müzikteki kullanımını örneklendirmeyi sürdürüyor ve popüler müzik türlerinde sinemanın izlerini göstergelerarasılık perspektifinden ele alıyor.

Louis HÉBERT, *L'Analyse Polysémiotique* başlıklı yazısında bir metnin, yazınsal bir türün ya da bir gösterge dizgesinin bir ya da birden çok göstergeleri kapsayabileceği konusunu ele alıyor. M. Baktin'in anlatımıyla, tek sesli kategorisinde yer alan bir yapıtın -örneğin dansın- iki ayrı gösterge dizgesine sahip olacağını ileri sürüyor. Söz konusu yazıda Hébert bir ortakbirliktelik -coprésence- ilişkisi üzerine kurulu gösterge dizgeleri arasındaki ilişkileri sorguluyor.

Anne Claire GIGNOUX, *Un exemple de croisement intersémiotique peinture / poésie / musique* başlıklı yazısında şiir, resim ve müzik arasında göstergelerarası bir sorgulamaya odaklanıyor. Resimde sıklıkla ele alınan «hiçlik» temasının özellikle müzikte ve yazınsal bağlamda, örneğin profan şiirler sayılan *l'Ecclésiaste*'daki, karşılığını irdeliyor.

Çeşitli İncelemeler Dosyası'nda ilk yazı Lelia TROCAN'ın. Roland Barthes'in eserlerinin okuru doğrudan, kesin sonuçlar çıkarmaya yönlendiren didaktik bir yapıya sahip olmadığı bilinir. Barthes'in edebiyata duyduğu ilgi, edebiyat olgusu konusundaki merakı, incelemelerinde kullandığı çeşitli yöntemler ve imgelemen özgürce kullanılabilmesine kapı açan « açık görüşlülüğü », eleştirmenin, alanında özel bir yere sahip olmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda okurun metne farklı bir gözle bakmasına olanak tanır. Trocan, Barthes'in bakış açısının, bir metnin tematik, sosyolojik, yapısal, psikanalitik ya da dilbilimci bir yaklaşımla ele alınması konusunda yapılan seçimde yönlendirici olabilmekle birlikte, bütün bu inceleme



türlerini ortak bir yaklaşımla metne uygulayan bir «çoğul okuma»'ya da kapı açabileceğini dile getiriyor.

Nedim KULA'nın yazısının başlığı şöyle: *Kendi Hayatının Şiirini Yazan Stendhal'de Karşıt Dünyalar. Yaşamlarının Üç Şairi: Casanova, Stendhal, Tolstoy* başlıklı denemesinde, Avusturyalı büyük portreci Stefan Zweig, “benci” Stendhal’i inceler ve mutluluk avının, aşkın, düş kırıklığının mekanizmasını onda açığa çıkarır. Bu derin ruhbilimcinin amacı, sahte kimlikler benimseyen Henri Beyle-Henri Brulard-Stendhal’in gerçek yüzünü ortaya koymak ve böylece, doğrulukla yalancılığı saptamaktır. Şahsını tanımak için kendini çözümleyen, edebi yapıtının konusunu varlığından alan Stendhal, güzelliği ele geçirmeye çalışır. Zevkin arayışı içinde olan ve kalbini bir şair gibi dikkatle inceleyen bu ruhbilimci romancı, sadece eserini düşünür, “eserini yönelttiği insanlığı değil.” Bütün yaşamı, mezar taşındaki yazıtta özetlenir: “Yaşadı, yazdı, sevdi”

Ekrem AKSOY, *Çeviride Eşitlik mi Yoksa Eşdeğerlik mi?* adlı makalesinde çeviri sorunlarına matematiksel kavramlar olan eşitlik ve eşdeğerlik açısından yaklaşıyor. Çeviriyi oluşturan dil zaman içerisinde ve içinde konuşulan toplumun koşullarına göre farklılık gösterdiği için, bu değişiklikler çeviri sürecini ve çeviri şekillerini de etkilemektedir. Bir yandan bazı kavram ya da olayların farklı topluluklarda farklı anlamlar yüklenmesi, diğer yandan da dilin yan anlam açısından zengin olup olmaması çeviri sürecini etkilemekte ve otomatik çevirinin mümkün olmasını kolaylaştıracak ya da zorlaştıracak bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksoy gündelik hayattan verdiği ilginç örneklerle çeviri sürecinin temel sorunlarından birine farklı bir bakış açısı getiriyor.

Önceki yıllarda olduğu gibi, bu kitabın yayına hazırlanmasında da Damla ŞIKEL’in katkıları büyük oldu. *Frankofoni* ailesi adına kendilerine sonsuz teşekkürlerimi burada belirtmek isterim. Ayrıca Bilkent Üniversitesi’nden sevgili Dr. Şirin OKYAYUZ’a ve Hacettepe Üniversitesi’nden Sevgili Pierre BASTIN’e teşekkürlerimi sunarım.

Tuğrul İNAL
Ocak, 2017 Ankara



EN PUBLIANT LE TRENTE ET UNIÈME NUMÉRO DE FRANKOFONI

L'année passée, nous avons annoncé que, dans le but de remplir les critères définis par le Comité des Publications du TÜBİTAK ULAKBİM concernant la publication de revues internationales, nous allions présenter deux numéros annuels de *Frankofoni* respectivement en Février-Mars et en Septembre-Octobre.

Nous présenterons trois textes dans le dossier spécial que nous consacrons à Ahmet Hamdi Tanpınar. Nous devons le premier d'entre eux, *L'Affaire Tanpınar ou Voyage vers les profondeurs de l'Iceberg*, à Kemal ÖZMEN. Le fait que ce que Valéry lui-même qualifie d'«*affaire Monsieur Teste*» trouve un écho en Turquie ne peut que nous interpeller. *Monsieur Teste*, dont Tanpınar entreprend la traduction au début des années 1930 et dont il ne put traduire que trois chapitres sur les neuf que compte l'ouvrage, est devenu une véritable obsession pour Tanpınar et s'est transformé en un «mythe personnel» qui a suivi l'auteur comme son ombre pendant presque trente ans. Même si l'admiration incontestable de Tanpınar pour Valéry et pour sa poésie semble expliquer ce fait, il faut cependant souligner que la place occupée par «Monsieur Teste» chez Tanpınar excède largement le cadre de l'admiration et du simple intérêt. Dans son texte, Kemal ÖZMEN considère que *Monsieur Teste* qui nous révèle les surprenantes profondeurs de l'«archéologie spirituelle» et de la «mythologie personnelle» de Valéry, incarne tant pour l'auteur français que pour le turc, une sorte d'«idole», un double reflétant les «fantasmes» de la psychologie inconsciente, un créateur plein de contradictions et d'oppositions fertiles, une existence abstraite mais dynamique se faisant le reflet des différentes tendances et tropismes de l'âme.

L'article de Turan ALPTEKİN s'intitule: *Ahmet Hamdi Tanpınar en tant que comparatiste-Une méthode de lecture*. «*La Littérature turque du dix-neuvième siècle*» d'Ahmet Hamdi Tanpınar parue en 1949, est le premier ouvrage d'histoire littéraire au sens où l'entend l'occident en Turquie. Turan Alptekin, qui fut assistant de Tanpınar entre 1954 et 1960, nous présente une étude de l'approche comparatiste adoptée par l'auteur, approche qui fut influencée par des théoriciens de la littérature comme Albert Thibaudet, Taine et Lanson. Dans la première édition, la littérature turque du dix-neuvième siècle est présentée dans ses rapports avec le processus de modernisation et d'occidentalisation à l'œuvre dans l'Empire Ottoman. Dans la deuxième édition, parue en 1956, Tanpınar adopte une méthode où sont privilégiées les approches comparatistes étudiant les processus de changement et d'influence au



sein des individus et des œuvres. L'article propose une lecture de celle-ci à partir de cette pensée fondamentale.

Nous devons le troisième article de ce dossier, *La Réception de Ahmet Hamdi Tanpınar / Une page mal connue d'histoire littéraire*, à Timour MUHİDİNE. Bien que la culture et la langue françaises aient exercé une influence considérable sur sa formation intellectuelle et littéraire, Tanpınar n'eut l'occasion de visiter la France et Paris que dans les années cinquante. L'écrivain se trouva à Paris en 1953, 1955 et 1959 et relata ses souvenirs et impressions dans son *Journal* ainsi que dans son courrier. Dans son article, Timour Muhiddine précise que, jusqu'au début des années 1960, Tanpınar n'était pas connu dans les cercles littéraires français. C'est notamment grâce à ses amitiés avec certains turcologues (Louis Bazin, René Giraud) que ses œuvres commencèrent à avoir un retentissement remarquable. La réception française de A.H. Tanpınar a été longue et sinueuse. Emblématique de la difficulté à intégrer une figure majeure dans le contexte français, indicative aussi des soubresauts de l'histoire littéraire dont le phénomène de traduction se fait l'écho, elle aura pris de l'ampleur depuis 2000 grâce aux efforts de quelques maisons d'édition décidées à diffuser la production turque.

Dans le *Dossier Amin Maalouf*, nous présentons sept textes rédigés par des chercheurs français, algériens, marocains et turcs. Dans le premier d'entre eux, Tuğrul İNAL expose les vues d'Amin Maalouf concernant l'identité et les problèmes rencontrés par les migrants. Maalouf attire notre attention sur l'erreur qui consisterait à réduire l'identité à une appartenance unique et sur la nécessité, à une époque de changements de plus en plus rapides et où la mondialisation s'accélère, d'adopter une conception pluraliste de l'identité. Concrètement, Maalouf fait les propositions suivantes : respecter les identités plurielles, prendre en compte les différences, entretenir un dialogue positif avec les autres croyances et cultures, s'émanciper des complexes et des pensées réductrices. En discutant la conception des «*identités meurtrières*» et en proposant diverses solutions aux questions identitaires, Maalouf explicite le concept de statut du réfugié. Il précise en effet que le fait d'être réfugié ne se limite pas seulement à un changement de pays, que l'équilibre des grandes puissances jouent en défaveur des réfugiés et que c'est la raison pour laquelle les tensions identitaires concernant la psychologie, les aspects communautaire et culturel des identités sont susceptibles, davantage que dans n'importe quel autre facteur, d'ouvrir la voie à des dérives meurtrières.

Amin Maalouf fut élu à l'Académie française en 2011 et fut officiellement reçu sous «*la Coupole*» le 14 juin 2012. Lors de la réception solennelle, le nouveau membre est tenu de prononcer un discours de réception où il fait l'éloge de son



prédécesseur direct au fauteuil où il est élu. Dans le cas d'Amin Maalouf son prédécesseur direct était Claude Lévi-Strauss. Un membre de l'Académie répond à son discours et tout en le présentant, fait à son tour les éloges du nouveau venu. Jean-Christophe Rufin a répondu à Maalouf. Amin Maalouf a été élu au fauteuil vingt-neuf. Arzu İLDEM nous offre un compte-rendu du livre *Un Fauteuil sur la Seine Quatre siècles d'histoire de France*, paru en 2016, dans lequel Maalouf nous présente tous ses prédécesseurs au fauteuil vingt-neuf et à travers leurs biographies, nous faire revivre quatre siècles d'histoire de France.

Dans son article sur la place de l'Histoire dans l'œuvre d'Amin Maalouf, Jacques Emmanuel BERNARD part du postulat que la conception de l'Histoire de Maalouf suit un développement dialectique. L'article offre quelques éléments de réflexion pour comprendre comment s'articulent chez lui la description de l'histoire et son analyse. En effet, le tableau historique brossé par Maalouf peut donner l'impression d'obéir à une dialectique d'affrontements, d'ouvertures et de fermetures, à l'instar des croisades, période de prédilection abordée dans son œuvre. Mais loin de s'en tenir au choc des civilisations, Maalouf essaye au contraire d'établir des ponts et des passerelles entre les cultures et les périodes historiques, de forger des mythes de rencontre et de réconciliation. L'histoire cède alors la place à l'imaginaire et à la poésie, avec d'autant plus d'efficacité littéraire qu'ils se doublent d'une dimension autobiographique, comme le montre la place qu'occupe chez lui la rêverie sur les origines.

Dans le *Dossier Intertextualité*, nous publions au total sept études de nos collègues de France, du Canada, du Liban, de Pologne, de Hongrie, du Maroc et de Turquie.

Le titre de l'article de Kubilay AKTULUM, qui nous offre des études toutes plus remarquables les unes que les autres sur l'intertextualité, est *Musique et Intertextualité VI*. Dans son travail, Aktulum continue à étudier la présence de l'intertextualité dans la musique populaire et se penche entre autres sur l'étude des références cinématographiques et littéraires dans la musique rock.

Dans son texte, *L'Analyse polysémiotique*, Louis HÉBERT précise qu'un produit sémiotique, qu'il soit une occurrence (par exemple, tel texte), un type (par exemple, un genre littéraire considéré en tant que type) ou un système (une sémiotique), est le résultat et la concrétisation d'une performance sémiotique. Sera dit polysémiotique un produit sémiotique qui met en présence deux sémiotiques ou plus. Hébert ajoute que les notions de monosémiotique et de polysémiotique sont relatives. Par exemple, on peut considérer que la danse est une monosémiotique, mais également qu'elle est une polysémiotique, faite de la combinaison de deux



sémiotiques autonomes: chorégraphie et musique. Hébert, interroge les relations multiples que les signes en coprésence entretiennent entre eux : comparatives (identité, similarité, similarité analogique ou métaphorique, opposition, altérité) ; présencielles (présuppositions simple et réciproque, exclusion mutuelle ; corrélations converse et inverse) ; temporelles (simultanéité, simultanéité partielle, succession).

Anne Claire GIGNOUX, dans son texte *Un exemple de croisement intersémiotique peinture / poésie / musique*, se concentre sur les relations entre la poésie, la peinture et la musique. Elle centre son article sur l'exemple des *Vanités*, principalement connues comme des œuvres picturales. Elle étudie plus particulièrement la façon dont le discours symbolique des vanités est transposable en musique, notamment dans des morceaux qui s'y rattachent explicitement, comme *Vanitas vanitatum* de Giacomo Carissimi (1605-1674) ou les *Octonaires de la vanité du monde* de Paschal de L'Estocart (1539~1584). Cet article s'intéresse en particulier au choix du texte, qu'il s'agisse des versets de l'*Ecclésiaste* ou de poèmes profanes, à sa mise en musique, à la recherche de l'expressivité sonore, et à la présence de symboles musicaux.

Dans le dossier des *Considérations Générales*, nous trouvons l'intéressant article de Professeur Lelia TROCAN : *Une Critique généreuse*. Dans son article Lelia Trocan nous dit que le lecteur ne tire pas une leçon immédiate de l'œuvre de Barthes. C'est l'intérêt que Barthes a prêté à la littérature, sa curiosité face au phénomène littéraire, la variété des méthodes utilisées et la « générosité » de laisser libre chemin à l'imagination qui encouragent le lecteur dans une nouvelle approche du texte. Selon sa leçon, on pourrait tenter une analyse thématique, sociologique, structuraliste, psychanalytique ou sémiologique d'un texte ou toutes ces analyses dans une « lecture plurielle ».

L'Article de Nedim KULA s'intitule : *Les mondes opposés chez Stendhal, Ecrivain la poésie de sa propre vie*. Dans son essai intitulé *Trois poètes de leur vie: Casanova, Stendhal, Tolstoi* Stefan Zweig, grand portraitiste autrichien, observe l'"égotiste" Stendhal et dévoile en lui les mécanismes de la chasse au bonheur, de l'amour et de la déception. Le but de ce psychologue profond est de révéler le vrai visage de Henri Beyle-Henri Brulard-Stendhal adoptant de fausses identités et de fixer ainsi les limites entre la vérité et le mensonge. S'analysant pour se connaître et puisant dans son existence la matière de son œuvre littéraire, Stendhal s'efforce de saisir la beauté. Etant à la recherche du plaisir et explorant son cœur comme un poète, ce romancier psychologue pense seulement à son œuvre et "non à l'humanité à laquelle il la destine." Toute sa vie se résume dans l'inscription de sa pierre tombale: "Visse, scrisse, amo".



Dans son article *Egalité ou Equivalence en Traduction?* Ekrem AKSOY aborde les problèmes relatifs à la traduction sous l’angle des concepts mathématiques que sont l’égalité et l’équivalence. Cette égalité ou équivalence ne serait, certes, valable que dans le cas où l’on transmettrait d’une langue à une autre la dénotation, c’est-à-dire l’ensemble des traits objectifs. Toutefois, nous savons que la langue renvoie rarement seuls aux traits objectifs et que le locuteur lui attribue des connotations. En outre, le locuteur et par conséquent le traducteur “comprend” dans le cadre de sa vision du monde et cette “compréhension” ainsi forgée se manifeste dans la traduction. C’est sur la résolution de ces épineux problèmes que se penche Aksoy dans son texte.

Comme c’est à présent devenu la tradition, j’adresse mes remerciements les plus vifs et les plus sincères à notre chère amie, Dr. Şirin OKYAYUZ de l’Université de Bilkent ainsi qu’à notre cher Pierre BASTIN de l’Université de Hacettepe.

Tuğrul İNAL
Ankara, Février 2017

TANPINAR'DAKİ “*MONSIEUR TESTE* VAKASI” YA DA AYSBERGİN DİBİNE YOLCULUK

Kemal ÖZMEN*

“Şüphesiz ki Valéry'ye benzemiyorum. Ne scientifique deham, ne psikolojik curiosité'lerim var. Olsa olsa şüpheci oluşum, bazı şeylere merakım ona yakın. Fakat düşüncesi beni en ziyade saranlardan biri. Nedir bu? Burada bana ait bir sır olsa gerek. Hakikaten polis romanı ve Valéry!”

Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa

L' «AFFAIRE *MONSIEUR TESTE*» CHEZ TANPINAR OU VOYAGE VERS LES PROFONDEURS DE L'ICEBERG

Monsieur Teste, dont Valéry publia le premier texte en 1896, et dont il poursuivit la rédaction jusqu'à sa mort, offre au lecteur le panorama d'une aventure spirituelle et philosophique s'étendant sur plus d'un demi-siècle. Le fait que ce que l'auteur lui-même qualifie d'«*affaire Monsieur Teste*» trouve un écho en Turquie ne peut que nous interpeller. *Monsieur Teste*, dont la traduction entreprise au début des années 1930 et jamais aboutie, est devenue une véritable obsession pour Tanpınar, s'est transformé en «mythe personnel» qui a suivi l'auteur comme son ombre pendant presque trente ans. Même si l'admiration incontestable de Tanpınar pour Valéry et pour sa poétique, qu'il prit pour modèle de sa prose et de sa poésie, semble expliquer ce fait, il faut cependant souligner que la place occupée par «Monsieur Teste» chez Tanpınar excède largement le cadre du simple intérêt. Nous pouvons considérer que *Monsieur Teste* qui nous révèle les surprenantes profondeurs de l'«archéologie spirituelle» et de la «mythologie personnelle» de Valéry, incarne tant pour l'auteur français que pour l'auteur turc, une sorte d'«idole», un double reflétant les «fantasmes» de la psychologie inconsciente, un créateur plein de contradictions et d'oppositions fertiles, une existence abstraite mais dynamique se faisant le reflet des différentes tendances et tropismes de l'âme. Dans ce cadre, aborder *Monsieur Teste* par l'intermédiaire de Tanpınar nous aide à percevoir la partie immergée de l'iceberg. Chez Tanpınar, *Monsieur Teste* est comme l'écho d'une réponse donnée au «Sphinx» intérieur, à cette conscience de soi qui s'interroge, s'oppose et accuse. En nous faisant découvrir la partie immergée de l'iceberg, *Monsieur Teste* nous révèle la présence chez l'auteur d'un «frère spirituel».

Mots-clés: Valéry, «*Monsieur Teste*», Tanpınar, mythe personnel, frère spirituel.

TANPINAR'S “*MONSIEUR TESTE* CASE” OR A JOURNEY TO THE BOTTOM OF THE ICEBERG

Valéry published the first text of *Monsieur Teste* in 1896, and completed the rest throughout his lifetime until his death; thus, his work reflects a panorama of the intellectual/ideational/spiritual

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, Öğretim Üyesi
kemozm@yahoo.fr

evolution of the author through half a century. Valéry defines this phenomenon as the “*Monsieur Teste Case*” and it is interesting to note that this has had a reflection in Turkey. More interestingly, beginning in the 1930’s the Turkish author Tanpınar is haunted by the unfinished translation of Monsieur Teste for thirty years and this becomes a “personal myth” for the author. The author/poet’s admiration for Valéry whose poetics he takes as a model is an explanation for this occurrence, but it must be noted that Tanpınar’s interest in “Monsieur Teste” runs even deeper than this. It clear that, this “brain” (“testa”), “observer” (“testis”), “opponent” that displays the founding pillars of Valéry’s surprisingly deep “mental archeology” or “mental mythology”, became an abstract but dynamic phenomena, a mental “idol”, an “ideal connate” answering the endless conflicts, tides and contradictory chaos, phantasms of the inner world for Tanpınar as well. With this perspective, looking at Tanpınar through *Monsieur Teste* helps to see the part of iceberg underwater. *Monsieur Teste* is the inner voice of Tanpınar, his inner “Sphinx”, his questioning and accusatory intellect. The “Monsieur Teste” in Tanpınar sheds light on the bottom of the iceberg, and reveals an apprentice, a soul mate.

Keywords: Valéry, “*Monsieur Teste*”, Tanpınar, personal myth, soul mate.

Giriş

Valéry’nin, ilk metnini 1896 yılında; diğer metinlerini 1926’dan itibaren ölümüne kadar çeşitli tarihlerde yayımladığı “*Monsieur Teste*” denemesi, Tanpınar’ın 1930’lı yılların başından ölümüne dek düşünsel yaşamında önemli bir yer işgal etmiştir.¹ “*La Soirée avec Monsieur Teste*” (Monsieur Teste’le Bir Akşam Vakti), “*Préface*” (Önsöz), “*Lettre de Mme Émilie Teste*” (Madam Emilie Teste’in Mektubu), “*Lettre d’un ami*” (Bir Dosttan Mektup), “*Extraits du log-book de M. Teste*” (Monsieur Teste’in Seyir Defterinden Alıntılar), “*La Promenade avec Monsieur Teste*” (Monsieur Teste ile Gezinti), “*Dialogue, ou Nouveau Fragment relatif à Monsieur Teste*” (Diyalog ya da Monsieur Teste’le ilgili Yeni Parça), “*Pour un portrait de Monsieur Teste*” (Monsieur Teste’in Portresine Dair), “*Quelques pensées de Monsieur Teste*” (Monsieur Teste’in Bazı Düşünceleri), “*La fin de Monsieur Teste*” (Monsieur Teste’in Sonu) adıyla, kimi küçük göndermeler dışında edebiyat dışı dokuz bağlantısız metinden oluşan “*Monsieur Teste*”i, bir anlamda XIX. yüzyıl sonundan II. Dünya Savaşı’nın bitimine kadar Avrupa’yı etkileyen “düşünce krizi” ve “değerler bunalımı” kadar, Valéry’nin yarım yüzyıllık zihinsel/düşünsel evriminin de bir panoramasını verir. Tanpınar’ın yaşamında dikkat çekici bir “vaka”ya dönüşen “Monsieur Teste” öyküsünün yakın ve arka planları ise, Tanpınar’ın kişiliği, yazarlık ve entelektüel kimliğinin kimi temel özelliklerini ele veren bir “kült kitap”la karşı karşıya olduğunu duyurur okura.

Tanpınar, 1930’lı yılların başından itibaren, “*Monsieur Teste*”i Türkçeye çevirmeyi düşünmüş olmasına karşın, ölümüne kadar kitabın yayımlanmasını gerçekleştirmediği gibi, halen elimizde mevcut üç bölümün çevirisi dışındaki diğer bölümlerin metinleri ile, kitabın başına eklemeyi düşündüğü “*Valéry etüdü*” de ortada yoktur. Kuşkusuz, ilk bakışta tüm yazarlık/şairlik yaşamı boyunca poetikasını model aldığı Valéry’ye

duyduğu hayranlık bu ilgiyi açıklar görünse de, “*Monsieur Teste*”in Tanpınar’daki yerinin basit bir ilginin ötesine taşıtığını belirtmek gerekir. Konu, bir “hülya adamı”nın, her şeyde “*vuzuh*” ve “*sarahat*”i arayan “*katışıksız* (bir) *zekâ*” ile ne tür bir ilişkisi olabileceği noktasında düğümleniyor. Tanpınar’ın, makaleleri, mektupları ve “Günlükler”inde yer yer “*Monsieur Teste*”le ilgili, çoğunlukla ad anarak yaptığı değinmeler de bu “sır”ı çözebilecek ipuçları sunmuyor. Ancak, Valéry’nin “*içindeki insan ölçüsü*”nünü temsil ettiğini söylediği bu ilginç kişiliğin², bir “tezad adamı” olarak, Tanpınar’a yaşam alışkanlıkları, dünya görüşü, zevkleri, ilgileri ve yer yer biçimi açısından ışık tuttuğu da bir gerçektir. Katışıksız bir entelektüel olarak, zekâyı bir “tapınma nesnesi”ne dönüştüren ve tüm yaşamı boyunca Valéry’yi “gölgesi” gibi izleyen “*Monsieur Teste*”ten Tanpınar’a bakmak “aysberg”in su altında kalan kısmını görmemize yardım ediyor.

“Monsieur Teste”: bir “düşünce mistiği” ya da “Zekânın Sfenksi”

Valéry’nin, Léonardo da Vinci’nin sıradışı yaratıcı zekâsını ya da genel anlamıyla “zihnin ve bilincin gücü”nü konu aldığı “*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*” (1895) denemesinin ardından, 1896’da 24 yaşında yayımladığı 20 sayfalık “*La Soirée avec Monsieur Teste*” metninin kahramanı “Monsieur Teste” (Edmond Teste), Valéry’nin kendi söylemiyle, “*bir başkası tarafından tohumu atılan bir çocuğun, kendinden ziyade, tohumu atan o babaya benzemesi kadar*”³ kendisine benzer. Valéry’nin, düşünce planında ölümüne kadar bağlı kalacağı bu iki karşıt entelektüel portre, gerçekte Valéry’nin düşünsel evriminin birbirini tamamlayan iki önemli halkası olarak düşünülebilir. Çünkü, ne “bilimsel zekâ”, ne de “sanatsal yaratıcılık” tek başına insan zekâsının karmaşık ve derin yapısına ve işleyişine yanıt olabilir. Ancak, “metot” düzeyinde aralarında kurulabilecek organik bir ilişki zihnin gizil gücünü ortaya çıkarır. Bununla birlikte, zihinsel yetiler ve etkinliklerin iki temel yapı taşı olan bilimsel kesinlikle (buluş) sanatsal dehayı (yaratıcılık) birleştiren Leonardo’nun gerçek bir kişi, sıradışı bir “entelektüel”, “*evrensel yaratıcının ilk örneği*” olarak portresinden çok; düşsel/zihinsel bir kişilik olarak “Monsieur Teste”in, bu “*esersiz sanatçı*”nın, “*kitapsız düşünür*”ün, “*gösterişsiz ve gizemli dandy*”nin, “*zekânın, bizim bilmediğimiz yasaları*”nı keşfetmiş bu “*soğuk ve kibirli zekâ adamı*”nın⁴ 1920’li yıllardan başlayarak, özellikle gerçeküstücü yazar ve sanatçıların temsil ettiği entelektüel çevrelerde, tuhaf ve şaşırtıcı fikirleri, toplumsal ve ahlaki normlar karşısındaki yıkıcı tutumu, “münzevi” yaşamı, etkileyici söylemi ve gizemiyle daha fazla ilgi görecektir, iz bırakacak olması şaşırtıcı değildir.⁵ 1896’dan 1945’ yılına kadar, yaklaşık elli yıla yayılan bir süre içinde, anlatı, günlük, mektup, diyalog, düşünce notları biçiminde bütünlükten uzak parçalardan oluşan bu “konusuz” kitap, günlük yaşamın sıradanlığına, düşünsel derinliği olmayan ve kolaycılığa kaçan bireysel hayatların yapaylığına, “*toplumsal onay*”ı kutsayan değerlere, dizginsiz bir hırsa

dayalı yazınsal ve zihinsel başarılarla, “belirsiz ve saf olmayan şeyler” olarak gördüğü edebiyat ve felsefe’ye duyduğu tepkiyi “budalalık en kuvvetli yanımdır değildir” biçiminde dile getiren “Monsieur Teste”’nin bir tür “entelektüel otobiyografi”’sini ele verir. Kitap, şaşırtıcı bir minimalist yalınlıkla kaleme alınmış olsa da, yer yer kimi durum betimlemeleriyle düzyazı şiire yaklaşır.

Her şeyden önce “Teste” adı “Monsieur Teste”’nin tuhaf kişiliğiyle uyum içindedir: “Teste”; Latince hem “kafa”, hem de “tanık” anlamına gelmektedir. “Monsieur Teste”, bir yanıyla “saf zekâ”nın, zihinsel açıklığın, aydınlığın, bilincin temsili, bir yanıyla da kendi yaşamının, kendi zihinsel yetilerinin, bilincinin, dış dünyanın soğuk ve katı bir gözlemcisidir: “Olmakta ve kendimi görmekteyim, kendimi gördüğümü görmekteyim...”⁶; “Monsieur Teste tanıktır”⁷ (...) ‘Düşünceleri’ tarafından, bellek tarafından gözlemlenen, takip edilen adam’dır⁸ o. Valéry onu “yazınsal (bir) tip” olarak yaratmış değildir. O, daha çok alegorik planda “zekânın Sfenksi” olarak tasavvur edilmiştir. Sorduğu soruların yanıtını bulmak güçtür. Toplumsal ve bireysel yaşamda “değer” olarak öne çıkan, para, nüfuz, statü, gösteriş, bedensel hazlar onun kaygıları arasında yer almaz. “Münzevi” de olsa, toplumsal yaşama katıldığı olur, ancak insanlar arasındayken “görülür” değildir. Kitapta, “Monsieur Teste”’i, anlatıcı (Valéry), karısı, bir rahip⁹, dostları gibi aracı kişiler üzerinden tanırız. Not defterine serpiştirdiği kopuk düşünceler de kişiliğine, dünya görüşüne dair ipuçları verir. Ancak, bu görüşler “Monsieur Teste”’ten çok, “Defterler”’indeki Valéry’ye götürür okuru. İnsanları, dünyayı bir “zekâ varlığı” olarak gözlemleyen “Monsieur Teste”’nin “görülmez yaşamı” modern dünyanın hızlı ritmine, mekanik alışkanlıklarına, çatışmalı ilişkilerine kendilerini kaptırmış insanların yaşamıyla karşıtlık oluşturur. Dostlarından bir rahibin “O, Tanrısız bir mistiktir” sözünün derin anlamı, bir tür “zihinsel mistisizm”e kadar genişleyen “zihnin güçleri”’nde saklıdır. Valéry’nin insan zihnine duyduğu bu tartışmasız inanç ve güven, bu kartezyen “cogito” kesinliği çağlar boyunca burjuva ve hristiyan ahlakın biçimlediği klasik/geleneksel “insan kavramı”nı, -insanlık onuru ve saygınlığı fikri-, yeni bir varlık anlayışı temelinde tartışmaya açan ve insan bilincini (“conscience humaine”), zihinsel aydınlığı (“lucidité”) önceleyen varoluşçu yazarlara yaklaştırır onu.¹⁰

“Monsieur Teste”, kişiliğini gölgede tutan, kendisini ortaya çıkarmayan, paylaşmayı sevmeyen, görünüşte sıradan ve fark edilmeyen biridir. O, içindeki rol yapan “kukla”yı öldürmüştür. Yabani; yüzü gülmez; kimseyle selamlaşmaz. Davranışları adeta otomatikleşmiştir. Duyguları sanki yoktur: “Güldüğüne şahit olunmamıştı, fakat üzüntü de barınmazdı yüzünde. Efkârdan tiksiniyordu”.¹¹ Ancak, konuşmaya başlayınca, şaşırtıcı derecede dikkat çekicidir: “Tek bir sözcüğüyle aklınızı paramparça eder (...) Zorluğu muazzamdır (...) Ummayacağınız kadar doğru, beklenmedik şeyler söyler, insanları yerle bir eder o sözler, kendileriyle yüzleştirir onları, oldukları varlıklara hapsolmuş, farkına dahi varmadan saçmalıklar arasında

ömürlerini sürdüren insanları budala düşlerinden uyandırır".¹² Doğrudan zekâyyla ilişkisi olmayan, zekâsını beslemeyen hiçbir şey ilgisini çekmez. Yalnızlıktan sıkılmaz, çünkü zekâsını en iyi yalnızken işler. "Monsieur Teste" "büyük adam" olma iddiasında da değildir. "Küçük" ve gösterişsiz yaşarken daha çok kendi olur. Zihinsel enerjisini "toplumsal onay" uğruna harcamaktan uzak durur. Zekâsını tek başına en üst düzeyde işleyerek yaşayan "zihinsel (bir) hayvan" olarak kalmak ister. "Monsieur Teste" in tabiatında umudun zerresine dahi rastlamak mümkün değildir".¹³ "Benmerkezci" bir kişilik özelliği vardır. Şaşırtıcı, dahası acımasız biçimde içini gözler. Bakışını böylesine keskin biçimde içine çeviren birisinin "benmerkezci" olmasına şaşırmamak gerekir. Bu "Tanrısız" ve üstadsız "mistik" in hiçbir alanda önyargısı, hazır düşünce kalıpları, "kanaatler" i yoktur. "Budalalık" onun "en kuvvetli yan" ı değildir. Tek kılavuzu zekâsıdır: "Aklımı putlaştırmış olduğumu itiraf ediyorum"¹⁴, diyecektir. "Monsieur Teste" zekâsının işleyiş mekanizmasını keşfetmiştir. "Kendi düşüncesinin efendisi olarak" belleğine hükmetmenin yöntemini bilir. Onun için, "Keşfetmek kolaydır. Zor olan, insanın kendisine keşfettiğini katmasıdır"¹⁵ "Monsieur Teste" in yaşamında eylemin yerini tümüyle zihinsel etkinlikler alır: "Bu adam insanın zekâyyla 'işlenebilirliği' ("plasticité") ve "yoğrulabilirliği" nin ("malléabilité") sınırlarını ve işleyişini çok erken fark etmiştir. Bu nedenle, düşünmek onun için en temel "bilme" biçimidir: "Düşünüyorum, kimseye zararı yok düşünmemim".¹⁶ Kartezyen "cogito" onun için, "düşünüyorum, o halde biliyorum" dur. Bu bağlamda, "Monsieur Teste", önceden öğrenmeden/okumadan "bilir". Bu katışıksız beyin nasıl bilmesi gerektiğinin gizini bulmuştur. Kitapları bir yana bırakmış; keskin, parlak zekâsıyla yaşamı, insanları, dünyayı gözlemleyerek, "şeyler" in hakikatını gizleyen örtünün altındaki çıplak gerçekliğe, aydınlığa ulaşmıştır: "Aydınlık kadar hiçbir şey cezbetmiyor beni" ¹⁷. Düşüncesinin, duygularının mutlak egemeni olarak, şaşırtıcı bir açıklık, berraklık ve kesinlik içinde kendisini ifade edebilecek bir "dil" yaratmıştır. Bu "zihinsel dil" e, "kesinlik saplantısı" na hiçbir şey kolaylık, belirsizlik, rastlantısallık ve keyfilik kadar uzak değildir. Bu nedenle sözcük ve kavram dağarcığı belirgin, kesin ve net olanla sınırlanmıştır: "Düşünmeye ihtiyaç duymaksızın aşikâr olanı, kesinkes muğlak olandan ayırmakta büyük zorluk çekiyorum. Bu zayıflık, hiç kuşkusuz karanlığımın ilkesi. Bütün sözcüklere temkinli yaklaşıyorum, zira en durgun tahayyül dahi onlara güvenmenin saçmalığını ifşa ediyor"¹⁸ "Monsieur Teste" in somut, gerçek olgulara, nesnelere öylesine güçlü biçimde nüfuz etme yeteneği vardır ki, en soyut sözcüklerle şaşırtıcı betimlemeler ve tanımlamalar yapar. "Monsieur Teste" sadece "kendi dili" ni konuşur, "kendi dili" nde düşünür, "kendi dili" nde yaşar. Bu "dil" olağanüstülükten, yapaylıktan uzak işlenmiş, çalışılmış, eğitilmiş; zekânın ürünü, düşüncesiyle uyumlu bir "dil" dir: "Teste' in gözde saplantılarından biri, ki en tuhaf olduğunu söylemek güçtür; sanatı – ars- sanatçı ve yazarların hileli hülyalarından kurtarmak suretiyle korumak istemesiydi. Ne şairlerdeki budala kibre, ne de romancılardaki pespaye kibre tahammül edebiliyordu. İnsanın, yaptığına dair berrak bir kanıya sahip olmasının,

esin denen saçmalığa, ‘nefes alan karakterlere ve daha nicesine kıyasla, çok daha şaşırtıcı ve evrensel neticelerin doğmasına vesile olacağı iddiasını taşıyordu”.¹⁹ Tüm bu sıradışı özellikler, “*Monsieur Teste* neden mümkün değildir?” sorusuna götürür Valéry’yi. Çünkü, “*Monsieur Teste*” “mutlak bilgi”ye ulaşmak isteyen “aşkınlık”tır, Faust gibi. Bu ayrıksı kitap “*zihnin güçleri*”ne övgüyü “teatral” bir gösteriye; “zekâ”yı kullanmayı da çağdaş bir “*Discours de la Méthode*”a dönüştürür. Bir eleştirmenin dediği gibi, eğer Valéry, bu kitabı yazdığı yirmi üç yaşında ölmüş olsaydı, “*Zekânın Rimbaud*”su olurdu.

“Monsieur Teste”in izinde Bir Ömür

Tanpınar’ın “*Monsieur Teste*”teki metinlerle ilk kez hangi tarihte karşılaştığını bilmiyoruz. 1930 yılında, Ahmet Kutsi ile birlikte yayımladıkları “*Görüş*” dergisinde, Valéry’nin 1924 ve 1929 yıllarında yayımladığı “*Variété I*” ve “*Variété II*” kitaplarını konu alan “*Paul Valéry, Variété II Münasebetiyle*” adlı değerlendirme yazısı ile²⁰, Valéry’nin 1921’de yayımladığı “*Eupalinos ou l’Architecte*”i çevirme girişimi²¹ Valéry ilgisinin bu yıllarda yoğunlaşmaya başladığını göstermektedir. 1933 yılında, “*Yeni Türk Mecmuası*”nda Valéry’nin 1896’da yayımladığı “*La Soirée avec Monsieur Teste*” adlı anlatıyı “*Monsieur Teste’le Geçirdiğim Gece*” adıyla çevirip yayımlamasının ilk somut temas olduğu düşünülebilir.²² Toplam on bir sayfadan oluşan çeviri metnin üç sayfalık “*Mukaddeme*” bölümü ile, sekiz sayfalık ana metin arasında çeviri dili açısından şaşırtıcı bir farklılık vardır. “*Mukaddeme*”de yer yer bozuk anlatımlı cümlelere, atlanmış satırlara rastlanmış olsa da, metin bütünlük içinde okunabilir niteliktedir. Ancak, izleyen sekiz sayfalık metin kötü bir Türkçeyle ve yanlış anlamalarla aktarılmış cümlelerle doludur. Fransızcasının yetersizliği ve Valéry’nin güç anlaşılır dili ve düşüncesi nedeniyle Tanpınar’ın, metni yeterince aktaramadığı ve “harfiyen çeviri” yoluna gittiği görülmektedir. Sözcüklerin ilk anlamına bağlanıp kalması, yanlış anlamalara düşmesi, anlamı “harfiyen” aktarma kaygısıyla Türkçe söyleyişe özen göstermemesi, cümle kuruluşlarının bozuk, acemice olması ve cümlelerin rahatsızlık verecek derecede “çeviri kokması”, son derece güçlü bir dil bilinci ve kendine özgü parlak bir biçemi olan “yazar Tanpınar”la “çevirmen Tanpınar” arasındaki şaşırtıcı uzlaşmazlığa dikkat çekmektedir.²³ “*Mukaddeme*” ile ana metin arasındaki dikkat çekici dil ve çeviri farklılığı, Tanpınar’ın “*mukaddeme*”nin çevirisini nispeten “tashih” ettirdiğini, izleyen metin için ise aynı yolu izlemediğini düşündürmektedir.

Tanpınar 1947 yılında, “*İstanbul*” dergisinin Şubat ve Nisan sayılarında “*Monsieur Teste*”ten “*La lettre d’un ami*” (“*Bir Dostun Mektubu*”) ve “*La lettre de Madame Emile Teste*” (*Madame Emilie Teste’in Mektubu*) adlı bölümlerin çevirisini yayımlar.²⁴ Bu bölümlerde, 1933’te çevirdiği “*La Soirée avec Monsieur Teste*” (“*M. Teste’le Geçirdiğim Gece*”) adlı metine oranla, hem anlam aktarması, hem de

çeviri dili açısından göreceli bir iyileşme gözlenmektedir; özellikle, *Madame Emilie Teste'in Mektubu*" çevirisinin son üç uzun paragrafının düzgün ve rahat okunabilir bir metin olmasına dikkat çekmek gerekir. Bunda, Tanpınar'ın Valéry'nin betimleyici metninde kendi düzyazısını bulmuş olma ihtimali kadar, bu bölümün daha titiz biçimde düzeltilmiş olmasının da etkili olduğu söylenebilir. Ancak, her iki metin (toplam on sekiz sayfa), bütünlükleri içinde yine de ciddi düzeltmelere ihtiyaç duymaktadır. Tanpınar'ın anlam düzeyinde metne sıkı sıkıya bağlı kalması, sözcüklerin çoğu zaman ilk anlamlarıyla yetinmesi, Fransızca cümlelerin Türkçe karşılıklarında cümlelerin anlaşılır olmasına gerekli özeni göstermemesi, arada bir cümleleri yanlış anlaması nedeniyle ortaya çıkan çeviri metninin oldukça sorunlu olduğunu belirtmek gerekir.²⁵ "Monsieur Teste"ten yaptığı ilk çeviri metninin ardından on beş yıla yakın bir süre geçmiş olmasına karşın, Tanpınar'ın yabancı dil sorunuyla çeviri sorununu tam olarak aşamadığı gözlemlenmektedir. Bununla birlikte, asıl önemli sorunun Valéry'nin düşüncesini açıklıkla çözemediği noktasında odaklaştığını söylemek haksızlık olmaz. Valéry'nin, "*Monsieur Teste ile Bir Akşam Vakti*" adlı metninin İngilizce çevirisine yazdığı "Önsöz"ün son paragrafı Tanpınar'ın, yüzleştiği çeviri sorunlarını ne dereceye kadar meşrulaştırdığı sorgulanabilir: "*Alabildiğine hususi koşullara konu olan, kaleme alınmış olduğu dilde dahi kolay bir okuma imkânı sunmadığı aşikâr olan bu metnin, hal böyleyken, onu başka bir dile aktarmak isteyeneye aşılması hayli güç zorluklar doğuracak olması adeta kaçınılmazdır...*"²⁶ Ancak, Tanpınar'ın çevirilerindeki temel sorunun Fransızca cümlelerin Türkçe tam karşılıklarının bulunamamasından çok, Fransızca cümlelerin anlamının açık biçimde anlaşılamamasıyla ilgili olduğu açıktır. Tanpınar'ın bu çevirileri yaparken karşılaştığı sorunların ciddiyeti düşünülürse, hem İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi içinde (Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü), hem de yakın çevresinde Fransızca'yı iyi bilen tanıdıkları ve dostlarından (Nesteren Dırvana, Süheyla Bayrav, Adnan Benk, Bedrettin Tuncel, Sabahattin Eyüboğlu, Tahsin Yücel) gerektiği kadar yardım almamış olması düşündürücüdür.²⁷ Tanpınar'ın tüm el yazılarını ölünceye kadar eski Türkçeyle yazdığını, Latin harflerine gözünün pek alışık olmadığını belirten asistanı Turan Alptekin, eski yazı müsveddelerin yanlış okunması ve yanlış dizilmiş olma ihtimali yanında; yazarın Fransızca'yı kavradığı kaynakların başında Şemseddin Sâmî'nin "Fransızca lügat"ının bulunuyor olmasının da göz önüne alınması gereğinden söz etmektedir. Kuşkusuz, elyazısı çeviri metinlerin okunma güçlükleri ve arada dizgi yanlışlarının olması anlaşılır bir şeydir. Ancak, bu durumun tüm bir metin için genelleştirilemeyeceği gibi, metni ciddi biçimde sakatlayacak bir duruma Tanpınar'ın kendisinin de, metin yayımlandıktan sonra tepkisiz kalmayacağı açıktır.

Tanpınar 7 Şubat 1949 tarihli Ulus Gazetesinde "İnsanlığın Talihi" adlı yazısını, "Monsieur Teste"ten yaptığı bir cümle üzerine kurar: "İnsan talihi ile ne diye uğraşayım? O benden evvel kararlaştırılmış bir şeydi".²⁸ Bu alıntıda geçen "*O benden*

evvel kararlaştırılmış bir şeydi” cümlesi Valéry’nin metninde yoktur; Tanpınar bu cümleyi bir yorum cümlesi olarak yazısına eklemiştir. Valéry’ye hayranlığını, “... büyük şaire, nefsinde bir yığın meseleleri hallettiği için gıpta ediyorum. İstirapla, korkuyla hayat kumaşını sayısız mekiklerin işlemesiyle dokuyan arızalarla hesabını kesen adam elbette şaşılacak bir kudrettir” övgüsüyle sürdüren Tanpınar, “İçindeki insan ölçüsünü veren kahramanı M. Teste kendi ölümünü ‘biraz sonra bir görüş tarzı sona erecek’ diye tarif eder” diyerek yazısını bu görüş doğrultusunda geliştirir.

Tanpınar’ın Bedrettin Tuncel’e yazdığı 4 Şubat 1950 tarihli mektup, “Monsieur Teste” çevirilerini yaparken karşılaştığı dil sorunları kadar, bu kitabın Tanpınar’daki yerini göstermesi açısından ilginç bir belgedir. Mektubun girişinde, ironik bir biçimle, yakın dostu, “ilâhi tembel” Tuncel’in mektup yazma konusundaki üşengeçliğine ve kendisinden talep ettiği “Ülkü” dergisinde yayımlanan “Mahur Beste”nin tefrikalarını göndermemiş olmasına dostça sitem ederek, devamla, “M. Teste için verdiğin haberler de çok hoşuma gitti. Kitabın mukaddimesini bitirse imişim, demek ki, şimdi tab olunacakmış. Daha doğrusu tabı bitmiş, benim mukaddimeyi bekliyor. Oh, oh, ne iyi... Sen de istirahati vicdana kavuştun işte... Tabii insan üstüne aldığı işleri yaparsa, böyle müsterih ve memnun yaşar!” demektedir. Bu ironik cümleyi izleyen ve “Ey !” hitabıyla başlayan bir paragraflık sitem dolu yakınmanın ardından gelen cümleler “Monsieur Teste”in çevirisi konusunda Bedrettin Tuncel’in de devrede olduğunu göstermektedir: “M. Teste’i Vekâlet tab etmese bile burada tab etmek mümkündür. Ve mukaddeme yarı yarıya hazırdır. Fakat senden haber yok (...) Nihayet, M. Teste’i bitir. Bedri. Allah aşkına bunları çabuk yap. Ve bana cevap yaz. Necmi ile de haber gönderdim sana (...) Hülâsa, Bedri, dediklerimi derhal yapmanı ve M. Teste’i ihmal etmemeni (...) tekrar eder...”²⁹ Tanpınar’ın Bedrettin Tuncel’den bir an önce bitirmesini istediği “iş”in, daha önce çevirmiş olduğu bölümlerin “tashih”i mi, yoksa çevrilmemiş bölümlerin çevirisi mi olduğu ifadelerin belirsizliği nedeniyle tam olarak anlaşılamamakla birlikte; Tanpınar’ın bu mektubu yazdığı 1950 yılına kadar, dokuz bölümlük “Monsieur Teste”ten ancak üç bölümün çevirisini yayımlamış olduğu ve “Vekâlet”in (Millî Eğitim Bakanlığı) kitabı bu tarihte “tab” etmesi ihtimali söz konusu edildiği düşünülürse, Bedrettin Tuncel’in “tashih” işini üstlendiği akla daha yakın gelmektedir. Bu savı doğrulayabilecek bir kanıt da, Necmettin Halil Onan’ın 7 Şubat 1962’de, Tanpınar’ın vefatını takiben Bedrettin Tuncel’e yazdığı mektuptur. Mektupta, “Şimdi onun evini, yazılarını, kitaplarını toplamak işi çaresiz bana düştü. Her gün içim parça parça oluyor. Orada nelere rastlamıyorum ! Yazılmış kâğıtlarının ne halde olduğunu tasavvur edersin. M. Teste tercümesi macerasını senden öğrenmek lâzım geldiğini Kutsi söyledi. Ben burada tape edilmiş bir tomara rastladım. Henüz hiçbir yazısını tetkik ve tasnif etmiş değilim (...) M. Teste’i Hamdi çok eskiden bir kere tercüme edip Vekâlet’e vermiş, sonra sen bazı tashihler tavsiye etmişsin. Ve o da eski tercümeyi bir revizyondan geçirmiş veya yeniden yapmış. Sende

*bunun yazılmış bir metni var mı? Veya bir yerde bulunduğunu biliyor musun?”*³⁰ Bedrettin Tuncel’in bu mektuba ne cevap verdiğini bilmiyoruz. Ancak, Onan’ın “*M. Teste’i Hamdi çok eskiden bir kere tercüme edip Vekâlet’e vermiş*” derken, sözünü ettiği çevirinin Tanpınar’ın 1950 yılında Tuncel’den yapmasını istediği “iş” olduğu ihtimal dahilindedir. Ayrıca, “*sonra sen bazı tashihler tavsiye etmişsin. Ve o da eski tercümeyi bir revizyondan geçirmiş veya yeniden yapmış*” sözlerinden çevirinin 1950’li yılların başından itibaren yeniden ele alınmaya başlandığı anlamı çıkmaktadır. Bu arada, Tanpınar’ın eski Türkçeyle yazılmış yazılarını Türkçe olarak daktiloya geçiren ve 1954’ten ölümüne kadar (1962) asistanlığını yapan Turan Alptekin’in arşivinde sakladığı iki sayfalık “müsvedde”³¹, Tanpınar’ın, mektupta sözü edilen “tashih”leri yapmaya çalıştığının bir kanıtı olmalıdır. “*Monsieur Teste’in Seyir Defteri*”nden Alıntılar” adlı bölümden yapılmış yirmi üç satırlık çevirinin buna bir örnek oluşturduğu söylenebilir. Söz konusu “müsvedde”nin diğer sayfasında, “*Bir Dosttan Mektup*” adlı bölümden yirmi satırlık bir metin yer almaktadır. Üzerinde epeyce düzeltme yapılmış olan bu metnin, 1947’de “İstanbul” dergisinde yayımlanan metinden farklı olduğunu; çevirinin yeniden ele alındığını belirtelim. Onan’ın mektubunda geçen, “*M. Teste tercümesi macerasını senden öğrenmek lâzım geldiğini Kutsi söyledi. Ben burada tape edilmiş bir tomara rastladım*” sözündeki “*tomar*”ın ise, bu çalışmanın sonuna eklediğimiz Turan Alptekin tarafından “tape edilmiş” ve üzerinde Tanpınar’ın diktesiyle Alptekin’in “tashih”ler yaptığı metinler olup olmadığını bilmiyoruz. Tanpınar’ın İstanbul Üniversitesi’nde saklanan “evraklar”ını ölümünü takip eden yıllar içinde “*tetkik ve tasnif*” eden sorumluların bugüne kadar bu “*tomar*”ın akibeti konusunda somut bir açıklama yapmamış olmaları da anlaşılır bir durum değildir.

Tanpınar’ın, Tuncel’e 1950 yılında göndermiş olduğu mektubunda “*yarı yarıya hazırdır*” dediği *Mukaddeme*, Tanpınar’ın “*Monsieur Teste*” kitabına yazmayı düşündüğü “önsöz” olmalıdır. 1953 yılında “*Tercüme Dergisi*”nin 55. sayısında yeniden yayımladığı “mukaddeme”de dikkat çekicidir.³² Bu arada, Tanpınar’ın yirmi yıl önce, 1933’te “*Yeni Türk Mecmuası*”nda yayımlamış olduğu “*Mukaddeme*”nin çevirisini dil, söyleyiş ve anlam açılarından önemli ölçüde değiştirmiş olduğu gözlemlenmektedir. İlk metinde atlamış olduğu kimi cümleleri bu metinde çevirmiştir. “*Tercüme*” dergisinde yayımlanan çevirilerin ciddi biçimde denetimden geçirildiği düşünülürse, her iki metin arasındaki farklılığı bir anlamda doğal karşılamak gerekir. Tanpınar, çevirisinin girişinde, “*Monsieur Teste*”i tanıtıcı on iki satırlık bir bilgi notu ile, metin içinde “*théologie*” kavramını açıkladığı dört cümlelik bir açıklama ekler. Ancak, tanıtım yazısına konu olan görüşlerin kitabın bütünlüğünden çıkan bir “*Monsieur Teste*” portresi değil, sadece kitabın ilk metni olan “*Monsieur Teste’le Geçirdiğim Gece*”yi kapsamaması da şaşırtıcıdır.

1953 yılında “*Tercüme*” dergisinde yayımlanan “*Mukaddeme*”den sonra, makalelerinde ve “*Günlükler*”indeki kimi değinmeler ile, 1961’de Remzi Kitabevi’nde yayımlanan “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*”nün iç kapağında yer alan ve Tanpınar’dan “*Çıkacak olanlar: Yahya Kemal, Monsieur Teste (Paul Valéry’den; yazarın bir etüdüyle), Yaşadığım Gibi*” başlığı altında duyurulan üç eserle ilgili gönderme dışında, “*Monsieur Teste*”in çevrilme serüvenini aşağıya aldığımız kimi tanıklıklar dışında izlemek mümkün görünmemektedir.³³ Bu çerçevede, “*Günlükler*”inde, 1953’teki ilk Paris ikameti sırasında düştüğü bir notta, “*yazmayı düşündüğü yazılar*” arasında “*M. Teste’e Dair 5*” notu okunmaktadır.³⁴ Notun başlığından söz konusu yazının, yayımlamaya hazırlandığı “*Monsieur Teste*” çeviri kitabına sunuş yazısı olma ihtimâli yüksektir. 8 Ocak 1959 tarihli bir notta da, “*Dört kitap neşredebilirim: Mösyö Teste, Paris Tesadüfleri, Yahya Kemal ve neşrini istemediğim Şiirler. Bir kitapçı bulmam lazım*” notu dikkat çekmektedir. Ancak, bir gün sonraki notta (9 Ocak 1959), “(...) Bu satırları M. Teste’in tercümesini karıştırırken yazdım. Bir çok şey eksik, bir çoğu da tamam. Hakikaten kitap elde, fakat eksik ve düzensiz. O Hâlde niye bitirmiyorum. Hâlâ, şimdi bile niçin bu defterle meşgulüm ve onu bitirmiyorum”³⁵ sorgulaması yer almaktadır. 17 Ocak 1959 tarihli notta, “*Teste üzerinde çalışma*” notu geçmektedir.³⁶ 28 Ocak 1959 tarihli not yeni bir yakınmaya tanıklık eder: “*Ne piyes, ne Yahya Kemal’ler, ne M. Teste, ne roman, ne Türk edebiyatı makalesi, ne de öbür yazılar ve şiirler bitiyor*”.³⁷ 20 Şubat 1959 tarihli not ise, dikkat çekici bir tespit içermektedir: “*Muhtelif işler ve bilhassa M. Teste Mukaddemesi*”yle meşgulüm. *Şiirler olduğu gibi kaldılar*”.³⁸ Burada, Tanpınar’ın sözünü ettiği “*Monsieur Teste Mukaddemesi*”nin, Tanpınar’ın bizzat kaleme aldığı “*Valéry etüdü*” olduğu düşünülmelidir. 12 Eylül 1960’da da aynı dağınık ritmin devam ettiği gözlemlenmektedir: “*Vaktim yok: elimde sırasıyla edebiyat tarihinin ikinci cildi, Yahya Kemal müsveddesi, Gérard de Nerval, Valéry tercümesi ve mukaddimesi, Paris tesadüfleri ki bütün Avrupa olacak, Garp ve Şark etüdü, Karşı Karşıya, Zaman Köprüsünde*”.³⁹ 27 Ekim 1960 tarihli nota gelinci, yakınma dramatik bir itirafa dönüşmektedir: “*Gecenin başında Valéry yazısı ile, Nerval, Yahya Kemal, roman ve edebiyat-ı Cedide müsveddeleriyle meşgul oldum. Her şey bende dallanıp budaklanıyor. Bu hazin bir şey... Her şey bitmeğe yakın bir yerde kalıyor. Ve ben hepsini bırakıp kaçıyorum*”.⁴⁰ 1 mart 1961 tarihli not, dört ay sonra da ne yazık ki bir şeyin değişmediğini gösteriyor: “*Bugünden itibaren, roman, piyes, yeni şiir mecmuası, Yahya Kemal etüdü, Valéry ve Nerval, Seyahat Notları, kendimle Baş Başa*”.⁴¹ 28 Nisan 1961 tarihli not da öncekilerin devamı gibidir: “*Dün Mösyö Teste’le meşgul oldum. Cuma günü de niyetim var. Sonra makaleyi bitireceğim. Fakat şiirler!*”. “*Monsieur Teste*”le ilgili son not 1 Ağustos 1961 tarihini taşımaktadır: yapacağı işlerle ilgili defterine düştüğü notta şu sıralama dikkat çekmektedir: “*a. 21 şiir; b. roman; c. Yahya Kemal; d. Nerval etüdü; e. Valéry tercümesi...*” Ne yazık ki, Tanpınar, ilk çevirisine 1933’te başladığı ve aradan geçen otuz yıla yakın süre içinde bir türlü tamamlayamadığı “*Monsieur Teste*” kitabının yayımını göremeden, bu son notu yazmasından beş ay sonra aramızdan ayrılacaktır.

Tanpınar'ın, 1959'dan ölümüne kadar "Günlükler"inde aralıklarla "*Monsieur Teste*" çevirisi üzerine yaptığı düzeltmelerin sonucunda son biçimini verdiğini düşündüğümüz metinlerin korunup korunmadığını; korunduysa, bu metinlerin bugüne kadar neden yayımlanmadığını bilmiyoruz. Bir yazarın geride bıraktığı yazınsal mirasına vefasızlığın; yazarlık yaşamının neredeyse tamamını doldurmuş bir uğraşın göz ardı edilmesine neden olan duyarsızlığın bundan daha çarpıcı bir örneği olabilir mi? Tanpınar'ın eserinin, geride bıraktıklarının "yazınsal mirasçılar"ı oldukları iddiasında bulunanların, yazarın "*Monsieur Teste*"in çevirisinin yayımlanması konusunda neden bu kadar ısrarcı olduğunu belli ki hiç merak etmemişler. Oysa, bu sorunun yanıtı doğrudan Valéry'nin metninde, Tanpınar'ın içinde kıpırdayıp duran "*Monsieur Teste*"in, bu "*ihimaller iblisi*"nin sıradışı kişiliğinde gizlidir.

Özdeşlik ve Aynileşme Arasında Bir "Ruh İkizi"

Valéry, "*Monsieur Teste*'le Bir Akşam Vakti" anlatısına yazdığı "Önsöz"de (1896), "*vahim bir kesinlik saplantısı*" ve "*çılgınlığa varan*" bir "*anlama tutkusu*"yla, kendisini "*noksansız hilesiz, müsamahasız bilme ve tanıma*" arzusuyla, "*kolay görünen her şey*"e karşı *derin bir "kayıtsızlık"*, dahası "*tiksinti*" duyduğu gençlik yıllarında, "*Monsieur Teste*"in bir "*hayal kişisi*" olarak doğduğundan söz etmektedir. Bu ilk metni izleyen diğer metinleri kurgusal planda ilginç kılan, farklı bakış açılarıyla "*Monsieur Teste*"in sıradışı yaşamı, kişiliği ve görüşlerine ışık tutan "anlatıcı"ların çeşitliliğidir. "*Monsieur Teste*'le Bir Akşam Vakti", "*Monsieur Teste* ile Gezinti", "*Diialog ya da Monsieur Teste*'e İlişkin Yeni Bir Fragman", "*Monsieur Teste*'in Portresine Dair" ve "*Monsieur Teste*'in Sonu" ben-anlatıcı/ Valéry; "*Madame Emile Teste*'in Mektubu", "*Monsieur Teste*"in karısı "*Madame Emilie Teste*"; "*Bir Dosttan Mektup*" "*Monsieur Teste*"in bir yazar arkadaşı tarafından; "*Monsieur Teste*"in *Seyir Defterinden Alıntılar*" ile "*Monsieur Teste*'in Bazı Düşünceleri" ise, "*Monsieur Teste*"in kendi metnindeki düşüncelerden hareketle oluşturulmuştur. Yazarı kim olursa olsun, tüm metinlerin Valéry, tüm metin yazarların da Valéry'nin "farklı yüzleri" olduğuna kuşku yok. Bu nedenle Tanpınar'ı etkilemiş olan sadece "*Monsieur Teste*"in kaleminden çıkmış iki bölüm değil, "*Monsieur Teste*"in yaşamına, dünya görüşüne, düşüncelerine tanıklık eden anlatıcıların gerek "*Monsieur Teste*", gerekse çeşitli konularda dile getirdikleri görüşleri olduğu unutulmamalıdır.

"*Monsieur Teste*" içerik olarak, kimi küçük değinmeler dışında ("*Bir Dosttan Mektup*", "*Monsieur Teste*'in Portresine Dair"), sanatı, edebiyatı konu alan bir kitap olmadığı için, Tanpınar'ın, şiir estetiği bağlamında Valéry'nin şiir anlayışını içeren "*Variété*" serisi ile, diğer metinlerini ("*Calepin d'un poète*") çevirmek yerine, daha çok kişiliği, iç dünyası, hayat, insan ve dünya algısıyla ilişki kurduğu "*Monsieur Teste*"i öne çıkarmasına şaşırılmak gerekir. Ayrıca, Valéry'nin özellikle dış dünya betimlemelerinde ("*Monsieur Teste*'le Bir Akşam Vakti", "*Madame Emile Teste*'in

Mektubu”, “*Monsieur Teste*’in *Seyir Defterinden Alıntılar*”, “*Bir Dosyadan Mektup*”, “*Monsieur Teste ile Gezinti*”) gözlemlenen güçlü, yoğun ve çağrıştırmacı imgelerle örülü, yer yer “süslü” bir anlatıma (“*style précieux*”) kaçan düzyazısının⁴² Tanpınar’ın dil zevkiyle, şiirsel nesriyle uzlaştığını da belirtmek gerekir.

“*Monsieur Teste*”in Tanpınar’daki “izdüşüm”ünü, ilk planda “*Monsieur Teste*”in zihinleri mayalandıran bir “*ihтимaller iblisi*”i olarak sunulmuş olmasıyla ilişkilendirmek yanlış olmaz. “*M. Teste neden imkânsızdır? – Ruhudur bu soru onun. Bu soru M. Teste’e dönüştürür muhatabını. Zira ihtimaller iblisinin bizzat kendisidir o.*”⁴³ Valéry’nin “İblis”le (“*démon*”)⁴⁴ özdeşleştirdiği “*Monsieur Teste*”in, -“maya”nın sütü ya da hamuru dönüştürmesi gibi-, “*muhatabını*” dönüştürme gücünün, insanın içinde uyuyan derin dürtüleri, açıkça dışa vuramadığı bastırılmış duyguları uyarması ya da insanın kendisinde de var olduğunu görmekten hoşlandığı ya da gerçekte var olmayıp da özdeşlik ilişkisi kurduğu özelliklerini, içindeki gizli “*ihtimaller*”i⁴⁵, ortaya sermesinden ileri geldiğine kuşku yok. Tanpınar ile “*Monsieur Teste*” arasında otuz yıla yayılan ilişkiyi de büyük oranda bu çerçevede görmek gerekir. “*Hayatımda her şey yarım ve parça parça*”⁴⁶ diyen, tüm yazarlık yaşamı boyunca “anlaşılamamak”tan, yeterince üretken olamamaktan yakının; kişisel düzeyde yalnızlık, can sıkıntısı, parasızlık, korkular, hastalıklar içinde bunalan kişi ve yazar Tanpınar’a, her şeye hükmeden zekâsı ve “uyarıcı” düşünceleriyle “*Monsieur Teste*”ten daha yakın kim olabilir? Tanpınar, estetik anlayışı konusunda “*Valéry kadar mutlakçı olmayı çok isterdim*”⁴⁷ (...) “*... büyük şaire, nefsinde bir yığın meseleleri hallettiği için gıpta ediyorum. İstirapla, korkuyla, hayat kumaşını sayısız mekiklerin işlemesiyle dokuyan, arızalarla hesabını kesen adam elbette şaşılacak bir kudrettir*”⁴⁸ (...) “*... ama bir insan bir adamı böyle kendine ışık yapınca...*”⁴⁹ sözlerinin, estetik planda Valéry ile kurulan bir özdeşlik bağı, -onun gibi olma arzusu- olduğuna kuşku yoktur. Bu nedenle, aynı özdeşlik yönelimini, -bir “*hülya adamı*” olarak paradoksal görünse de⁵⁰-, karşıt planda “*Monsieur Teste*”in zihinsel mutlakçılığına kadar genişletmek abartılı olmaz.⁵¹ Tanpınar’ın çeşitli yazılarında “*Monsieur Teste*”ten alıntılıdığı “*Bir insan neye muktedirdir?*” sorusuna “*Monsieur Teste*”in verdiği yanıtın, -fiziksel acının dışında-, “*zihnin güçleri*” olduğu unutulmamalıdır.⁵² Tanpınar’ın, “*Çabuk ve korkunç bir çabuklukla hülyaya kaçıyorum. Daima birkaç ay ötede, hatta birkaç sene ötede yaşıyorum. Hülyaya sarf ettiğim saatleri çalışmaya sarf edebilsem*”⁵³ ya da “*Bende eksik olan şey hayata karşı mukavemet. Her şey üzerimden kayıyor ve ben her şeyin üzerinden kayıyorum*”⁵⁴ biçimindeki yakınmalarının altında kendisini ayakta tutacak “*zihnin güçleri*”ne, aynı belirginlik, kesinlik ve yoğunlukta olmasa da bir gizli çağrı olmadığını kim söyleyebilir? Hem “*Monsieur Teste*” demiyor muydu, “*Duygularını, insanı küçük düşüren budalalıklar, zayıflıklar, acizlikler, aptallıklar, eksiklikler olarak kabul etmek – deniz tutması yahut yükseklik korkusu gibi*”⁵⁵ ?

Monsieur Teste ile Bir Akşam Vakti”nin “Önsöz”ünde, Valéry, “*Monsieur Teste*”i yarattığı koşullardan söz ederken, “*Vahim bir kesinlik saplantısına tutulmuştum.*

*Çılgınlığa varan anlama tutkumu hudutlarına dek zorluyor; dikkat yetimin kırılğan noktalarını içimde keşfe çıkıyordum (...) Kolay görünen her şeyi kayıtsızlıkla karşılıyor; kendime adeta düşman belliyordum (...) Eserler zanaatkârın emeğinden – umduğu şeylerin özünden- nazarımda daha az önem arz ediyordu (...) Berraklığa hudutsuz bir tutkuyla bağlanmakta, inançları ve putları hor görmekte, kolaylığa karşı tiksintiyle yaklaşmakta ve kendi sınırlarımı duyumsamakta kendimi fazlasıyla kuvvetli görüyordum”⁵⁶ biçiminde öne çıkardığı her şeyi açık seçik görme tutkusu⁵⁷, kolaydan kaçınma ve en iyi anlatım biçimini bulma çabası, Tanpınar’ın da yazarlık yaşamında bir ilk ve temel ilke olmuştur.⁵⁸ Gerekçeleri birbiriyle tam örtüşmüş olmasa da, Valéry’nin bu konuda da Tanpınar’a bir “özdeşlik modeli” sunduğunu belirtmek gerekir. Valéry’nin aynı “Önsöz”deki, “kendimi olduğum gibi, noksansız, hilesiz, müsamahasız bilme ve tanıma arzum”⁵⁹ biçimindeki dikkati ve, “Monsieur Teste ile Bir Akşam Vakti”nde geçen aşağıdaki değerlendirmeleri ise, Tanpınar’ın gerek kimi mektuplarında şiiriyle ilgili karamsar gözlemlerine, -özellikle, Ahmet Kutsi’ye yazdığı mektupları anımsansın-, gerekse, 1950’li yılların başından itibaren tuttuğu ve Freud’un divanına uzanmış bir hastanın “itiraflar”ını anımsatan “günlükler”in yazılış nedenlerine ışık tutmuşa benzemektedir: “*Lâkin, bildiğim kadarıyla, kendimi yargımlarken her zaman dürüst davrandım. Gözümü hemen hiç ayırmadım üzerimden, kendimden tiksindiğim oldu, kendime hayran kaldığım oldu – böyle geldik işte bu günlere beraber. Hemen her fırsatta her şeyin benim için sona erdiğine kanaat getiriyor ve tükenmiş olmanın, ve ıstırap veren bir durumu aydınlatmanın gerginliği içinde, bütün gayretimle kendimi bitiriyordum*”.⁶⁰ Valéry’nin, “*Tel Quel*” adlı denemesinde, “*Klasik, kendi içinde bir eleştirmen taşıyan ve onu sıkı bir biçimde çalışmalarına ortak edendir*”⁶¹ sözünü haklı çıkarırcasına, Tanpınar da, içindeki “eleştirmen”i sürekli olarak yazılarına, -şiirlerine, romanlarına, mektuplarına-, dahası eylem ve düşüncelerine “ortak” eder; onu kişisel hayatının, yaşadığı ruhsal karmaşanın katı bir gözlemcisi yapar. Onu, suçlayıcı bir “savcı”ya, acımasız bir “yargıç”a dönüştürür. Valéry’nin “Önsöz”ünde geçen, “(“Monsieur Teste”) *kendini gözlemler. Kendi dümeninde kendisi vardır; başkasının dümene geçmesine müsaade etmez*”⁶² sözleri de, “başkaları”na fırsat vermeden, ruhsal, moral ve toplumsal planda hayatını, sanatsal yetilerini sert eleştirilere tabi tutan ve, “*Ömrüm ya şansıma karşı, veyahut da hayatımı tarumar eden ahlakıma ve tabiatıma karşı mücadele ile geçti*”⁶³ diyen Tanpınar’ı özetler gibidir.⁶⁴*

Tanpınar, ölümünden on üç gün önceki günlüğünde (11 Ocak 1962), kişiliğiyle ilgili yaptığı bir değerlendirme de dikkat çekicidir: “*Kendime has bir malléabilité’m, plastik kabiliyetim var*”.⁶⁵ İlk bakışta, çok şey ifade etmeyen bu iki Fransızca sözcüğün kişiliğiyle ilgisinin ne olabileceği sorusu akla gelebilir. Ancak, “Monsieur Teste ile Bir Akşam Vakti”nde geçen aşağıdaki sözler, tüm yaşamı boyunca, kişiliğini, estetiğini, dünya görüşünü “işlenebilir”, biçim verilebilir, yoğurulabilir bir madde gibi, -kompleks duymadan-, dış dünyanın “tesirler”ine açmış görünen, kendisini

bir çeşit “halita” (alaşım), bir tür “tesirler muhassalası”⁶⁶ olarak gören Tanpınar’ın cümlelerine açıklık getirir: “Bu adam (“Monsieur Teste”) insanın ‘işlenebilirliği’ (“plasticité humaine”) adını verebileceğimiz şeyin önemini çok erken yaşta kavramıştı. Bu işlenebilirliğin sınırlarını ve işleyişini araştırmaya yönelmişti. Kendi yoğrulabilirliği (“sa propre malléabilité”) üzerine ne çok düşünmüş olmalı!”⁶⁷ Tanpınar’ın edebiyatın dışında sanat (resim, müzik, heykel, mimari, sinema), beşeri ve sosyal bilimlerin farklı disiplinlerine kadar genişleyerek yıllara yayılan derin ve çok yönlü entelektüel birikimini, kişiliğinde yüzleşip durduğu “tezadlar”ı, “Monsieur Teste” gibi “kendi yoğrulabilirliği üzerine ne çok düşünmüş” olduğunun bir kanıtı olarak görmek hiç de yanıltıcı olmasa gerekir: “Bu adam (“Monsieur Teste”) kendinde öylesine fazla mülkiyete, öylesine fazla bakış açısına sahipti ki; yıllar süren okumalardan, tekziplerden, tahayyüllerden, iç kombinasyonlardan, gözlemlerden teşkil olmuştu; öylesine dallanıp budaklanmıştı ki, yanıtlarını öngörmek zordu; kendi bile bilmezdi nereye varacağını, nihayetinde hangi suretin ona isabet edeceğini, hangi duygunun üstün geleceğini, hangi sapmaların, hangi beklenmedik basitleştirmenin meydana geleceğini, hangi arzının, hangi karşılığın, hangi parlamaların doğacağını!..⁶⁸”, “Berrak ‘Ben’ ile bulanık ‘Ben’ arasında, dürüst ‘Ben’ ile suçlu ‘Ben’ arasında, yıllanmış nefretler, yıllanmış anlaşmalar vardır, yıllanmış vazgeçişler, yıllanmış yalvarışlar”⁶⁹; “Nasıl oluyor da, aynı anda hem bir pusula iğnesi, hem de kayıtsız bir beden olabiliyorum?..⁷⁰”, “Bu ani kendine dönüşler, bağları herhangi bir noktada koparan ve bu ikiye ayrılmış bakışlar, bu üç ayaklı dikkatler, kendilerinin olandan ayrılmış şeylerin başka bir dünyadaki bu ilişkileri... Bunlar benim.”⁷¹; “Zihnini düşünmekten kendimi alamıyordum, durmadan bir şeyler evirdiğini, çevirdiğini, birleştirdiğini, çeşitlendirdiğini, bağlantıya soktuğunu, engin bilgi hazinesinde yonttuğunu, saptırdığını, aydınlatıldığını, istediğini buza çevirip, istediğini ateşe attığını, batırdığını, yücelttiğini, ismi olmayana isim verdiğini, istediğini unuttuğunu, kimini soldurup, kimine renk verdiğini tahayyül ediyordum.”⁷² Ben-anlatıcının (Valéry) çizdiği bu karmaşık, dahası “tezad” dolu “Monsieur Teste” portresinin doğurduğu “tahayyül”lerin benzerini, -en azından “günlükler”i ve “mektuplar”ına yansıdığı biçimiyle-, Tanpınar için kurmamız hiç de olanaksız değildir. Hilmi Ziya Ülken de benzer bir Tanpınar portresini yazarın ölümünden kısa bir süre sonra şöyle yapmıştır: “İki Hamdi vardı. İfade edilmez yaşıyan ve gerçeği bir mühendis gibi gören. Birinde şair, ötekinde muhakemeci idi. İkincisine geçtiği zaman hadiseleri berraklığı ile görür ve bir kadı gibi muhakeme ederdi. Şair ve âlim iki şahsiyet bu iki insanı paylaşmış olduğu zaman onu rahat takip edebildik. Fakat bazen bu iki insan yan yana gelir ve boğuşurdu. Aynı hikâyede, aynı nesirde iki dünya görüşü, iki stil birbirini kovalar, şairden muhakemeciye geçiş bizi şaşırtırdı. Bazen de üçüncü bir Hamdi beliriverir: Hadiselerin katılığından rahatsız olan şair kendi gündelik varlığına ve dünyaya istihzasına acı neşterini bastırır, yumuşak latifeden hicve kadar bunun her çeşidini kullanırdı. Ama ayrıca sosyal hayatta da iki Hamdi vardı: Biri kılıksız, öteki şık, biri perişan, öteki muntazam, biri kanaatkâr öteki haris,

biri rahatına düşkün, öteki son derece çalışkan, biri zayıf ve dermansız, öteki kudretli ve iradeli. Bu iki Hamdi sanki ruhla beden gibi yan yana yaşar, birbirleriyle dövüşür, bir türlü âhenge giremezdi”⁷³

Tüm yazarlık yaşamı boyunca, “eylem düşüncesi”nden kaçan Tanpınar’ın, farklı bir düzlemde de olsa, “Monsieur Teste” gibi kendi “iç uygarlığı”nın, “iç ada”sının derinliklerine ulaşma kaygısı içinde olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bunun bir tür “entelektüel çilecilik” olduğunu söylemek abartılı olmaz. “Monsieur Teste, *“Bilincin bir yöntem sırasına sahip olmayan bir düşünceye artık müsaade etmediği ve sükûnu yalnızca kendi mucizelerinin, kendi uygulamalarının, kendi ikamelerinin ve kendi sayısız kesinliklerinin hissiyatında bulabildiği bu içsel medeniyet mertebesine ulaşmıştı.”*⁷⁴ Tanpınar’ın “Günlükler”indeki şu itirafları da, bilinci ve sanatı insanın en güçlü iki zihinsel “dayanak”ı olarak gören Valéry’den hiç uzak değildir: *“Mademki aksiyona gidemiyorum, o halde sanatta kalacağım. Ve bu sanatta bir nevi ölüm ya da uyku gibi olacaktır. Ölüme benzeyen uyku, uykuya benzeyen ölüm; Yani rüyaları ve imajlarıyla... Sensation’lar ve hisler, ruh didişmeleriyle. O halde bir beyhudeliğin kendi kendini ikrarı. Ve tebcili. Başka türlü yapabiliyor muyum? Nazım veya Behçet Kemal, hatta Yahya Kemal gibi muayyen haysiyetlerle dahi olsa, aksiyona gidemediğime göre rüya asıl dümenim.”*⁷⁵ Kuşkusuz, buradaki “rüya” sözcüğünün, Valéry’nin uzak durduğu “hayâl”i de (“rêverie”) içerdiğine kuşku yoktur.

Saf zekâyâ indirgenmiş “Monsieur Teste”, 1930’lu yılların ortalarından itibaren ölümüne kadar dalgalı denizde yönünü arayan “huzur”suz, değişken, gel-gitler içinde salınıp duran Tanpınar’a güven veren bir “deniz feneri” gibi görünür. Çoğu zaman eserlerine açık olarak yansımayan, ancak “Günlükleri”i ya da kimi mektuplarında, yaşadığı toplumsal çevreye, farklı yüzleriyle ve yer yer “karikatürize” ettiği insanlara⁷⁶, dünyaya, yaşama, eşyaya, moral değerlere bakışını ele veren çok sayıda ayrıntının büyük oranda “Monsieur Teste”in çözümleyici (“analitique”) zihinsel süreçleriyle örtüştüğünü söylemek mümkündür. Tanpınar’ın aklından açık ya da muğlak tasavvurlar, iç konuşmaları biçiminde geçmiş ya da kaleminden çıkmış izlenimi veren aşağıdaki cümlelerin; “mecazî” söylemlerin, şiirsel gözlemlerin, şaşırtıcı imge ve çağrışımlarla ifade edilmiş durum, mekân, kişi betimlemelerinin, Tanpınar’ın kişilik özellikleriyle, toplumsal ve zihinsel yaşamıyla, yazınsal biçimiyle, yaşam biçimiyle, fiziksel ve düşünsel dağınıklığıyla, sistemsizliğiyle, “tezad”larıyla, ilgileriyle (müzik), yaşadığı bekâr odalarıyla (Erzurum, Konya, Ankara, İstanbul), yüzleştiği yalnızlıklarıyla, hastalıklarıyla tuhaf biçimde örtüştüğüne tanıklık etmekten daha ilginç ne olabilir?

“Monsieur Teste” Tanpınar’ı Anlatır...

“Ahmaklık benim harcam değil”⁷⁷; “Çoğunluğun yaptığını yapmayı tercih etseydim şayet, kendimi yalnızca onların üstünde görmekle kalmaz, öyle görünürdüm.

Onların üstün sıfatını *atfettikleri insan kendisini kandırmış olan insandır*”⁷⁸; “İçindeki kuklayı öldürmüştü”⁷⁹; “*Hafızası zihnimi uzun süre meşgul etmişti. Tanık olduğum belirtiler, eşi benzeri bulunmayan bir zihinsel faaliyet içinde olduğunu düşünmeye sevk ediyordu beni. Olağanüstü bir yeteneğe sahip değildi – eğitilmiş, şekil verilmiş bir yetenekti ondaki*”⁸⁰; “*Kendi düşüncesinin efendisi olduğunu hissediyordum*”⁸¹; “*Efkârdan (“mélancolie”) tiksiniyordu*”⁸²; “*Gerekli gördüğü zaman, belirli bir hedefe varmak maksadıyla canı istediğinde coşkuya kapılabiliyordu*”⁸³; “*Kimselerin adım atmadığı kuytularımızın kapılarını aralayan, zihinler arasındaki sonsuz duvarın yerle bir olduğuna sizi inandıran en etkileyici, en mahir sözlerin onun dudaklarından dökülmesi gayet mümkündü... Bu sözlerin ‘bütün herkeste’ heyecan uyandıracağını biliyor olması apayrı bir hayranlık vesilesiydi. Konuşması sırasında niyetinin ne olduğunu, sözünün nereye varacağını bilemiyor olsanız da çok sayıda sözcüğün söyleminden aforoz edildiğini anladınız. Kullandığı sözcükler bazen öyle tuhaf bir şekilde sesinden destek alır yahut cümlelerin sonuna doğru öylesine müthiş bir aydınlığa kavuşurlardı ki, ağırlıkları değişir, yeni bir değer kazanırlardı*” (...). “*Onay beklemiyordu. Sohbetlerimiz daldan dala atlayarak uzuyor, o ise buna hiç şaşırmıyordu* (...) “*Onunla ‘deha’ arasında zayıf bir ilişkinin bulunduğunu biliyorum. Lakin o kadar sahici ki! O kadar yeni ki! Hileden, efsundan o kadar uzak, o kadar güçlü ki!*”⁸⁴; “*Bu sert adamın eksiksiz suretini karşıma oturtuyor, sorularıma yanıt vermesini sağlamaya çalışıyorum... Fakat o durmadan değişiyor. Seviyor, acı çekiyor, sıkılıyor*”⁸⁵; “*Dev, bakırdan bir kız, parıltının öte tarafında mırıldanan bir grubu bizden ayırıyordu. Pusun derinlerinde bir çakıl taşı kadar tatlı çıplak bir kadın parçası parılıyordu. Başına buyruk sayısız yelpaze, tavandaki ışıklara kadar köpürerek, uzanarak loş ve berrak kalabalığın üzerinde nefes alıyordu. Bakışlarım binlerce küçük yüzü ayırt etmek için debelenirken kederli bir başın üzerine düşüyor, koşar adım kolların, insanların üzerinden geçiyor ve sonunda yanıp kül oluyordu*”⁸⁶; “*Hararet ve renk soluyan alev almış yüzüne, geniş omuzlarına, ışıklarla bakırlaşan karanlık silüetine dev sütuna yaslanmış kıyafetli cüssesinin biçimine bir kez daha teslim oldum. Bu kızıl altın muhteşemlikte duyumsanabilir olan ne varsa, zerresini dahi ıskalamıyordu*”⁸⁷; “*Üstelik böylesine güçlü bir müzikten nasıl kaçabilir insan? Hem neden kaçsın? Tarifsiz bir sarhoşluk yaşıyorum dinlerken, ne diye vazgeçeyim. Muazzam bir çabayla yaratılan bir serabın gözlerimin önünde gerçeğe dönüşmesine tanıklık ediyorum... Müzik bana ‘soyut hislerini’, enfes suretlerini veriyor sevdiğim şeylerin –değişimin, hareketin, karışımın, akışın, dönüşümün*” (...) “*Bir insan neye muktedirdir ?* (...) Nane kokusu sinmiş yeşile çalan odada, mumun etrafına serpilmiş soyut, kasvetli mobilyaların –yatak, saat, aynalı dolap, iki koltuk – mantığa aykırı bir durumları yoktu. Şöminenin üzerinde; birkaç gazete, rakamlarla doldurulmuş bir düzine kartvizit ve bir ilaç şişesi. ‘Herhangi’ sözcüğüne dair bu denli kuvvetli bir izlenime kapıldığım hiç olmamıştı”⁸⁸; “*Evin sahibi varlığını, ekseriyetle içeride sürdürüyordu. Koltukta geçirdiği saatleri düşündüm. Bu katıksız ve bayağı mekânda duyumsanabilecek hudutsuz kederden korktum. Buna benzer odalarda yaşamış,*

bütün ömrümü böyle bir odada geçirmenin düşüncesinden bile her daim ürkmüş, böylesi bir sona asla inanmak istememiştim.”⁸⁹; “Bir insan neye muktedirdir? Her şeyle mücadele edebilirim –bedenimin, belli bir raddenin ötesine geçen ıstırapı hariç. Oysa oradan başlamalıyım asıl. Çünkü acı çekmek, dikkatini bir şeye en üst düzeyde vermek demektir, benim için biçilmiş kaftan... Bilmenizi isterim ki bu hastalığa yakalanacağımı öngörmüştüm (...) Yalnızım. Yalnızlık ne kadar da rahat! Tüy kadar bile yüküm yok sırtımda”⁹⁰ (“**Monsieur Teste ile Bir Akşam Vakti**”)

Bazen çok zor bir adam oluyor. Kimsenin onun kadar zor olabileceğini zannetmiyorum. Tek bir sözcüğüyle aklınızı paramparça eder; öyle zamanlarda kendimi bir çömlekçinin çöpe attığı kusurlu bir vazo gibi hissederim. Zorluğu muazzamdır, Beyefendi. Gücünün farkına varmaz; ummayacağınız kadar doğru, beklenmedik şeyler söyler, insanları yerle bir eder o sözler, kendileriyle yüzleştirir onları, oldukları varlıklara hapsolmuş, farkına dahi varmadan saçmalıklar arasında ömürlerini sürdüren budala insanları budala düşlerinden uyandırır”⁹¹; “Lakin her zaman zor, yorucu bir adam olduğunu düşünmenizi istemem. Bir bilseniz Beyefendi, bazen nasıl da bambaşka biri olur! (...) Zarif, şaşırtıcı bir dinginliğe bürünür ki gökten inmiş sanırsınız.”⁹²; “Yüce ruhların, evlilik denen bu müesseseye, ancak kazara alınmış bir karar yüzünden ya da yaşam düzenlerini bozmayacak, ne zaman isterse dokunabileceği bir kadını barındıracak sıcak bir yuvaya sahip olmak adına razı olacaklarını gayet iyi biliyorum (...) Ne tuhaf adamdır o! Hakkında ne söyleyecek olsanız, daha o anda şüpheyi düşersiniz söylediğinizden!... Kafasında bir sürü düşünce dizisi biriktirmiş olmalı. Yalnızca kendisinin çözüp bağlayabileceği düğümlerin arasından ilerlerken bir anda bırakır elinizi, kaybolur ortadan. Kendi derinlerine inerken tutunduğu cılız ipler, topladığı tüm yaşamsal kuvvetin yardımıyla direnebilirler ancak ağırlığına”⁹³; “Merak ederim oralarda ne yapar, ne eder (...) Ruhu tuhaf bir bitkiye dönüşüyor olmalı oralarda, öyle bir bitki ki, tabiatın aksine yaprakları değil kökü uzar aydınlığa doğru”⁹⁴; “Orada bir koltukta oturan, düşüncelere dalmış halde sigarasını içen”⁹⁵; “Yüreği ıssız bir ada... Aklının cüssesi ve kuvveti onu sarıyor, muhafaza ediyor; derinlikleri onu hakikatten saklıyor, ona karşı müdafaa ediyor. Orada yapayalnız olmakla övünüyor”⁹⁶; “Onun dili, aklının ermediği öylesine büyük bir güce sahiptir ki, insanın en kuytusunda sakladıklarını bile ifşa edip, seslerini duyurur”⁹⁷; “Yürüyüşümüz (...), kafalarında düşünceler, endişeler ve monologlarla gezinen insanların, güneş batmak üzereyken, tıpkı nehre kavuşan sular misali geldikleri ve buluştukları o asırlık parkta son bulacak. Hocalar, sevdalılar, ihtiyarlar, kırılganlar, rahipler her türden ‘kaybolmuşlar... sanki karşılıklı bir yalnızlığı arar gibidirler (...) Kimi hastalığını sürükler peşinden, kiminin peşine kaygısı takılmıştır; kendilerinden kaçan gölgelerdir bunlar; fakat başkalarından kaçıp kurtulmak için gidebilecekleri yegâne yer, bu sönmüş ruhların her birini karşı konulmaz şekilde cezbeden aynı yalnızlık düşüncesine mesken bu parktır yine”⁹⁸ (“**Madame Emile Teste’in Mektubu**”)

“Kendi düşünce güçlerine göre düzenlenmiş bir birey”⁹⁹, “Sevdiğimi neden seviyorum? Kin beslediğime neden kin besliyorum? Arzularının ve tiksintilerinin masasını kim devirmek istemez? İçgüdüsel hareketlerinin istikametini değiştirmeyi? Nasıl oluyor da, aynı anda hem bir pusula iğnesi, hem de kayıtsız bir beden olabiliyorum?... İtaat etmek zorunda olduğum, aksi takdirde meçhul bir cezaya – ölüme-çarptırılacağım, tali bir varlığı içeriyorum. Sevmek ve nefret etmek aşağıda kalıyor. Sevmek ve nefret etmek –bana ‘rastlantısal’ görünüyorlar. Beni ben yapan, bendeki, bana meçhul olandır. Ben olan, içimde beceriksiz, kararsız olandır. Güçsüzlüğüm, kırılğanlığım. Çıkış noktam, boşluklardır. İktidarsızlığım, kökenim. Gücümü sizden alıyorum. Hareketim, güçsüzlüğümünden gücüme yol alıyor. Gerçek yoksunluğum, hayali bir zenginliğe hayat veriyor; ben bu simetriyim; arzularımı iptal eden eylemim. İçimde zevklerimi ve tiksintilerimi tamamen rastlantısal addetmeye – hatta addetmek zorunda olmaya –yönelik, az çok gelişmiş bir yeti var. Zevklerimi ve tiksintilerimi daha yakından tanıyabilseydim – rastlantı yerine – belki de bir ihtiyaç bildirdim onları (...) ” Olmak istediğim şeye, içimde feda ediyorum kendimi!¹⁰⁰; “Ötekiler, karikatürüm, modelim, her ikisi de. Sessizliğin içinde, haklı olarak kurban ettiğim, ruhumun şahitliğinde yaktığım ötekiler! Ve ‘Ben’! paramparça ettiğim, onu büyütecek yegâne besinle, tekrar ve tekrar çiğ-ne-nen kendi özüyle beslediğim”¹⁰¹; “Bilincin bir yöntem sırasına sahip olmayan bir düşünceye artık müsaade etmediği ve sükûnu yalnızca kendi mucizelerinin, kendi uygulamalarının, kendi ikamelerinin ve kendi sayısız keskinliklerinin hissiyatında bulabildiği bu içsel medeniyet mertebesine ulaşmıştı.”¹⁰²; “Bu ani kendine dönüşler, bağları herhangi bir noktada koparan ve bu ikiye ayrılmış bakışlar; bu üç ayaklı dikkatler, kendilerinin olandan ayrılmış şeylerin başka bir dünyadaki bu ilişkileri... Bunlar benim.”¹⁰³; “Görüşüm öylesine doğru, duyularım öylesine saf, bilgim öylesine acemice eksiksiz, tahayyülüm öylesine özgür, öylesine berrak ve irfanım öylesine kusursuz ki içime sızıyorum (...) Kendimi ‘izliyorum/oluyorum’, kendime yanıt veriyorum, kendimi yansıtıyorum ve aksediyorum, aynaların sonsuzluğuna titreşiyorum – sırcayım (...) Yalnızlığımın (...) bedeli ağır. Yaşamak değil muhatap olmadan yaşamak itirazla, canlı direnişle, avla, öbür kişiyle, rakiple, dünyanın bireyselleşmiş artığıyla, kendimin engeli ve gölgesiyle – öbür ben-bastırılmaz, rakip zihin –düşman, en yakın dost, ilahi husumet, ölümcül – samimi”¹⁰⁴; “Bana en fazla ne ıstırap verdi? Belki de düşüncemi bütünüyle geliştirme –kendimin sonuna kadar gitme- alışkanlığı (...) Aptal değilim çünkü kendimi ne zaman aptal bulacak olsam kendimi inkâr ediyorum – kendimi öldürüyorum (...) Haklı olmaktan, başarıya varan şeyi yapmaktan, yöntemlerimin etkililiğinden öğreniyorum, başka bir şey denemeli.”¹⁰⁵ (“**Monsieur Teste’in Seyir Defterinden Alıntılar**”).

“Değişken olanın harikalarıyla, şaşırtıcı süresiyle, paradoksların kuvvetiyle, yıpranmış şeylerin direnciyle meşguldüm. Her şey şekle bürünüyordu (...) Dehşetin, tiksintinin, umutsuzluğun ve korkunç bir merakın pençesindeki bezgin ve bulanık

ruhum, ‘entelektüel’ adı verilen bu devasa faaliyetin düşsel gösterisini izliyordı”¹⁰⁶; “Aydınlık kadar hiçbir şey cezbetmiyor beni. Fakat heyhat, dostlarım! Sizi temin ederim, bulamadım hiçbir yerde (...) Aydınlık, şu hudutsuz yeryüzünde –bilhassa düşünenlerin ve yazanların dünyasında- öylesine nadiren rastladım ki ona, gezegenin cüssesine kıyasla bir elmasın büyüklüğüne ancak sahip gözümde (...) Eserleri, insanı kristal bir kâinata güneşin tatlı sühuletinin hayaline sevk eden bu berrak insanlara ne kadar imrendiğimi tahmin edersiniz (...) Düşünmeye ihtiyaç duymaksızın aşikâr olanı kesinkes muğlak olandan ayırmakta büyük zorluk çekiyorum... Bu zayıflık, hiç kuşkusuz karanlığımın ilkesi. Bütün sözcüklere temkinli yaklaşıyorum, zira en durgun tahayyül dahi onlara güvenmenin saçmalığını ifşa ediyor (...) En berrak söylemlerin muğlak terimlerin kumaşından yapıldığının anlaşılması an meselesi¹⁰⁷; “Kendimi de gördüm orada; yazdıklarımın şekil vermiş olabileceği, kendime yabancı bir surette. Siz de bilirsiniz hayalperest dostum, rüyalarımızda gördüğümüzle bildiğimiz arasında ‘istisnai’ bir durum hasıl oluyor bazen; lâkin uyanana kadardır bu uyumun ömrü. Pierre’i ‘görürüm’, ama onun Jacques olduğunu ‘bilirim’. Aynı bu misal, başka bir yüzle gördüm kendimi, yüreğimi delip geçen keskin acıdan tanıyabildim onu. İkimizden biri, hayalet yahut ben, ‘sönüp gitmiş olmalıydı...’”¹⁰⁸ (“**Bir Dosstan Mektup**”)

“Lekeli aydınlığın, geçen herkesin dudağına tesadüfi birer tebessüm kondurduktan sonra, narin arabaların ve nice hadiselerin arasından süzülerek geçen telaşlı bir kadının alnına uğrayıp uzaklaşmasını izleriz. Soluk bir sokak, kadife balkonlu yumuşak gölgelerden bir falez kaskatı asılı durur hafifçe ısk serpilmış gökyüzünde; günışığının yansıdığı saf, engin topraklara bata çıkan ilerleyen insanlar yanımıza kadar sokulur, bizi andırır ve güneşte bölünürler. Kalabalık sokaktaki gürültülerinin karışımına kulak veririz; kafalarımız, gürbüz atların ve tükenmek bilmeyen insanoğlunun, kaldırımları rüyalarındaki gibi belli belirsiz bir uğultuya boğan, adımlarla sarsılan ve heybetli akışı sıradan insanların birbirlerine dönüşümünü, kalabalığın yarattığı baskıyı kaynaştırarak hareketlendiren ayak seslerinin yoğun çeşitliliğiyle dolup taşar”¹⁰⁹ (“**Monsieur Teste İle Gezinti**”).

“M. Teste tanıktır”¹¹⁰ (...) ‘Concius – Teste, Testis.’ Vazifesi, ‘Ben’i, Her şey olduğuna inanan bu anlık parçaya tekabül eden sistemi tekrar ve idame ettirmekten ibaret olan ‘ebedi’ bir gözlemci tahayyül edin (...) ‘Düşünceleri’ tarafından, bellek tarafından gözlemlenen, gözetlenen, takip edilen adam¹¹¹ (...) Kim bilebilir bir insanın hakiki ‘felsefesinin’ ... ifade edilebilir olup olmadığını?¹¹²; “Tiyatro temsillerinde, insan kendisine tuhaf bir değer atfeder – ya kişi olarak ya da gizli bir zihin olarak mevcut olur. Ama –kendimiz olması için bir kişiliği nasıl seçeriz –bu merkez nasıl şekil kazanır? Neden zihin tiyatrosunda, siz: Siz’siniz? – sizsiniz ama ‘ben’ değilsiniz? (...) O her daim ve her fırsatta verilere ve ölçülmüş tanımlara göre düşünen adam (...) – her şeyin göndergesi

kendisi, gerektiğinde kendi içinde. Katiyetin adamı –ve yaşayan ayrımların¹¹³; En belirgin ve en canlı hatıra, bu tuhaf adama zihninin ‘güncel’ tertibinden ibaret olarak görünüyor, ve herhangi bir görüntüdeki ‘geçmişin’ hissiyatına dahi, ‘geçmişin’, aslında ‘şimdinin’ bir olgusu olduğu mefhumu eşlik ediyordu (...) Çoğu zaman en güçlülerden daha güçlü, en zayıflardan daha zayıf olduğunu farkına vardı (...) Teste’in gözde saplantılarından biri, ki en tuhaf olduğunu söylemek güçtür; sanatı -Ars- sanatçı ve yazarların hileli hülyalarından kurtarmak suretiyle korumak istemesiydi. Ne şairlerdeki budala kibre, ne de romancılarıdaki pespaye kibre tahammül edebiliyordu. İnsanın yaptığına yaptığına dair berrak bir kaniya sahip olmasının, esin denen saçmalığa ‘nefes alan’ karakterlere ve daha nicesine kıyasla çok daha şaşırtıcı ve evrensel neticelerin doğmasına vesile olacağı iddiasını taşıyordu. Şayet Bach, müziğinin esin perileri tarafından kulağına fısıldandığına inanmış olsaydı, şeffaf kombinasyonlarındaki berraklığın ve egemenliğin gücüne asla sahip olamazdı”¹¹⁴ (**“Monsieur Teste’in Portresine Dair”**).

“Kendi içine girmek isteyen tüm silahlarını kuşanmalı (...) Kendi içini ‘mülk sahibi’ gözüyle tetkik etmek¹¹⁵(...) – Düşüncenin dibi kavşaklarla örtülüdür. –Ben değişkenim. – Akıl, azami olasılıktır – ve tutarsızlığın azami kapasitesi. - BEN, her kısmi tutarsızlığa verilen anlık –‘uyarıcı’- karşılıktır (...) İnsan ilk önce sahasını tahkik eder”¹¹⁶; “İstememiş olduğunu istemeye çalışır. Bir zindana sahip olur ve der ki: kendimi hapsediyorum. Taşları sayarak zindandan çıkmak – ya da duvardaki cümleleri okuyarak duvarları yıkmak – nasıl mümkün değilse, bir daha oradan dışarı çıkamaz (...) Bu denli değişken, her türlü göndergeyi reddeden –‘düşünceyle’ en önemli fakat en tutarsız ilişkilere sahip olan – bu dibi nasıl tasvir etmeli? Yalnızca müzik buna muktedirdir. Bilincin fenomenlerine –imgeler, düşünceler, yokluğunda ‘kombinasyonlardan’ ibaret kalacak olan, bütün kombinasyonların simetrik formasyonu- hükmeden bir tür alan¹¹⁷ (...) Birinin nazarında – özünde eşsiz ve tek olanı kastediyorum- gerçekten önem arz eden ona yalnız olduğunu hissettirendir. Bu, ‘gerçekten’ yalnız olduğunda (fiziksel olarak başkalarıyla birlikte olduğunda dahi) ona görünür olur¹¹⁸; “Sen, ben adını verdiğin gizlerle dolusun. Sen bilinmezinin sesisin¹¹⁹; “Başkalarının hislerine ihtiyaç duymuyor, tesirleri altında kalmaktan hiç keyif almıyorum. Benim hislerim bana yetiyor. Entrikalara da kapım açık, istediğim şekle sokabileceğimi fark etmeme şartıyla beni oyalıyorlar (...) Dünyaya yüzümü dönmedim. Yüzüm DUVARA karşı. Meçhul bir zerre dahi yok duvarda (...) Beni esir alan –dedi- en şiddetli duygular; içlerinde onları hor görmemi söyleyen bir – işaret- barındırıyorlar”¹²⁰; “Acı son derece müzikaldir, müzik terimleriyle betimlenmesi dahi mümkündür. Diyezleri, bemolleri vardır acıların, andanteler vardır furiosolar, uzatmalar; esler; kırık akorlar; progresyonlar – ani sessizlikler vesaire (...) İnsan, hayatından ve hareketlerinden daha geneldir. Bilebileceğinden çok daha fazla ihtimal için ‘tasarlanmış’tır’. M. Teste dedi ki: ihtimallerim beni asla terk etmez (...) Ve iblis ona dedi ki: bana kanıt ver: ‘Hâlâ’ olduğunu sandığın şey olduğunu ispat et.”¹²¹ (**“Monsieur Teste’in Bazı Düşünceleri”**).

M. Teste bana dedi ki: -Elveda. Yakında ... bir görme biçimi sona erecek (...) Entelektüel son. Düşüncenin cenaze marşı".¹²² ("**Monsieur Teste'in Sonu**)

Sonuç

Valéry'nin, şaşırtıcı derinlikli "zihinsel arkeolojisi"nin ya da "zihin mitolojisi"nin temel bileşenlerini ele veren "Monsieur Teste", "fin de siècle"¹²³ huzursuzluğundan "Büyük Savaş" sonrasının doğurduğu ve "İkinci Dünya Savaşı"na kadar genişleyen bir "*Düşünce Krizi*"nin¹²⁴ sıradışı figürü olarak ortaya çıkar. İnsana, modern dünyaya, topluma, değer yargılarına, düşünce ve inanç sistemlerine yönelik «antikonformist» bir "bakış açısı"sını simgeleyen bu "zihinsel kurgu", Fransa'da, XX. yüzyılın ilk yarısının sonlarına kadar yazınsal ve entelektüel çevrelerin gündemindeki yerini korur. Fransa'daki ilgiye koşut olarak, Valéry'nin, "*Monsieur Teste Vakası*" diye tanımladığı bu olgunun Türkiye'de de yankı bulması ilginçtir. 1930'lu yılların başından itibaren, otuz yıla yakın bir süre boyunca Tanpınar'ı bir gölge gibi izleyen "Monsieur Teste"nin bir türlü bitirilemeyen bir çeviri çevresinde "kişisel bir mit"e dönüştüğünü görmek de az şaşırtıcı değildir. Tanpınar'ın, son biçimini vermek için üzerinde yıllarca çalışıp durduğu şiirleri, -kimi zaman da romanları -, gibi bu çevirinin de bir Tantalos azabına dönüşmesini sadece Tanpınar'ın değişken mizacıyla açıklamak isabetli görünmüyor. Nitekim, Tanpınar "Monsieur Teste"i, bu Parisli "münzevi"yi o kadar çok "içselleştirir" ki, -şiirleri gibi-, onu da "kendilik arayışı"nın bir parçası yapar ve büyük oranda dış müdahalelere kapatır; çevirisi için yardım almayı dil sorununun ötesinde bir "iç yaşam" sorunu gibi görür. "Monsieur Teste"i, kendi kendine, "kendi dili"yle, dilinin olanaklarıyla Türkçede yaratmaya çalışır. Ancak, bu noktada Tanpınar bir konuyu unutmuş görünür. Türkçede kurmaya çalıştığı şey "kendi metni" değil, nihayetinde bir "çeviri" metnidir ve yabancı dile tam bir hâkimiyet kadar, Valéry'nin "algébrique" diline de mutlak bir nüfuz gerektirir. Oysa, her ikisi de Tanpınar'da sorunludur.

"Monsieur Teste"nin, bu gizemli "*kafa*"nın ("testa"), "*müşahid*"in ("testis")¹²⁵, "*muarız*"ın katı bir gözlemcilikle kendisine, akli yeteneklerine ve dış dünyaya çevirdiği sorgulayıcı "bakış", Tanpınar için anlık çözümleri mümkün görünmeyen bir "sorun yumağı" doğurmaktan çok, pek çok şeye "cevap" ya da "çözüm" olabilecek açılımlar, öneriler sunan bir "olasılıklar" projesi olarak ortaya çıkar. Düşünen, gözlemleyen, sorgulayan, eleştiren her insanda "Monsieur Teste"e benzeyen bir şeyler olduğunu söylemek yerinde olur. Bu anlamda, uyarlanabilirliği ve katıksız zihinselliğiyle bir "*olabilirlikler İblisi*" olmanın ötesine geçen; ölümü bile, "*Entelektüel son. Düşüncenin cenaze marşı*"¹²⁶ olarak duyurulan "Monsieur Teste" Tanpınar'ın içindeki "Sfenks"e, sorgulayan, karşı çıkan ya da suçlayan vicdana ("intellect"), iç sese karşılık gelir.

"Monsieur Teste"nin, Tanpınar'ın kendi içindeki "insan ölçüsü"ne; "zekâ adamı" ile "hülya adamı" arasındaki ilişkinin paradoksal doğasına ışık tuttuğuna kuşku

yok. “Nefsinde bir yığın meseleleri hallettiği için gıpta”¹²⁷ ettiği ve “şaşılacak bir kudret” olarak gördüğü Valéry’nin “sözcü”lüğünü yapan “Monsieur Teste”in Valéry kadar Tanpınar için de zihinsel bir “*idol*”, “*ideal* (bir) *benzer*”, iç dünyasının “fantazma”larına, “tezad” dolu karmaşasına, bitimsiz çatışmalarına, gelgitlerine cevap veren soyut, ancak dinamik bir varlık olduğunu kabul etmek gerekir. Tanpınar’ın, hayatının son otuz yılında kişisel ya da yazarlık yaşamında yüzleştiği sorunlar, başarısızlıklar ve yaşadığı yılgınlıklar karşısında, bir tür özdeşlik/“aynileşme” (“*identification*”) ve içselleştirme/“içleşme” (“*introspection*”) yoluyla “Monsieur Teste”le kurduğu zihinsel bağ da kendiliğinden aydınlanıyor böylece. Modern psikolojide, kişinin “başarılı” bulunduğu için “model” aldığı birisiyle kimi özelliklerini özdeş tutma ya da söz konusu kişinin kimi özelliklerini kendi benliğine katarak kişiliğinin parçası durumuna getirme çabasının “Monsieur Teste”in Tanpınar’daki “yer”ini anlamamızı kolaylaştırıyor. Eserlerinde, özellikle de şiirlerinde büyük oranda düşsel, yer yer rüyamsı (“*onirique*”) bir atmosfer yaratan, “*hülya adamı olmaktan hiç çıkmadım*” diyen Tanpınar’ın, “Günlükler”inde, yazılarında, mektuplarında son derece gelişmiş bir “eleştiri” duygusuna, “analitik” ve “sentetik” düşünebilen bir zihin yapısına, keskin bir gözlem gücüne sahip biri olarak görünmesini de bu ikili savunma mekanizmasının bir göstergesi olarak görmek isabetsiz olmasa gerektir. Tanpınar’daki “Monsieur Teste” “aysbergin dibi”ne ışık tutarken, büyük ölçüde bir “tilmiz”i, bir “ruh ikizi”ni ele veriyor.

EK

İlişikte, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eski Türkçeyle kaleme aldığı ve asistanı Turan Alptekin’in daktilo ettiği «*Monsieur Teste*» çevirisinden kimi parçalar sunuyoruz. Tanpınar’ın dikte ettirdiği metin üzerindeki el yazıları ve düzeltmeler Turan Alptekin’e aittir (Turan Alptekin Arşivi). “6” sayfa numarası taşıyan metin “*Bir Dosttan Mektup*”tan (“*Lettre d’un ami*”); “11” sayfa numarası taşıyan metin de “*Monsieur Teste*’in Seyir Defterinden Alıntılar” adlı bölümden (“*Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*”) alınmıştır. Tanpınar’ın, daha önce 1947 yılında “İstanbul Dergisi”nde yayımladığı “*Bir Dosttan Mektup*”ta yer alan “6” nolu metin üzerinde önemli değişiklikler yapması dikkat çekmektedir.

செந்தமிழ் மொழியை

Junapara E
Junapara E

âyı devamlı şekilde nâ

10. 11. 1941

araya hiçbir vâsita
gimmeden ve
doğrudan doğruya

defa mntal

1941-1942

kast edigorum...

Sanki onlar kendiliklerinden

Sanki onlar kendiliklerinden

[illegible]

"Monsieur Teste" çevirisinden, elimde kalmış bir ilk nüshadede. Son şekli ile karşılaştırılması, çevirinin nasıl yürümesi olduğunu gösterebilecektir.

NOTLAR

- 1 “Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa” adlı kitabın “Giriş” bölümünde “Monsieur Teste”ten “Valéry’nin romanı” olarak söz edilmektedir (Haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s.44). Oysa, Valéry’nin birbirinden kopuk metinlerle 1896’dan 1945 yılına kadar, farklı tarihlerde değişik anlatım türlerinde yazdığı metinlerden oluşan eser “roman” değil, bir “deneme”dir. Ayrıca, Valéry’nin, “roman”ı “sanatın saflığı”na aykırı bularak küçümsediğini de belirtelim. Aynı yazıda, “Bugün Monsieur Teste ile ilgili yayımlanmış iki parçadan fazlası elde değildir” değerlendirmesini de düzeltmek gerekir. Tanpınar, biri 1933’te, ikisi de 1947’de olmak üzere “Monsieur Teste”ten üç bölümün çevirisini yayımlamıştır. 1953 yılında “Tercüme” dergisinin 55. sayısında yayımlanan “Mukaddeme” çevirisi, 1933’te yayımlanan “Monsieur Teste’le Geçirdiğim Gece” adlı metnin “mukaddeme”sinin geniş ölçüde gözden geçirilmiş biçimidir.
- 2 “Hep Aynı Boşluk / Denemeler, Mektuplar, Röportajlar / Ahmet Hamdi Tanpınar”, Haz. Erol Gökşen, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016., s. 274.
- 3 Paul Valéry, “Monsieur Teste”, Çev. Ayberk Erkay, Everest Yayınları, İstanbul, 2016, s.41.
- 4 Guy Belzane, «Monsieur Teste, livre de Paul Valéry», «Encyclopedia Universalis», <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/monsieur-teste>.
- 5 André Gide’in 1914 yılında yayımladığı “Les Caves du Vatican” (“Vatikan’ın Zindanları”) adlı romanındaki Lafcadio, Baudelaire’in “dandy”sini anımsatan aykırı (antikonformist) kişiliği, hristiyan ve burjuva kökenli geleneksel ahlaka karşı çıkışı, zihinsel anlamda gücünün sınırlarını ve özgürlüğünü “nedensiz eylem” (“acte gratuit”) aracılığıyla dışa vurması, ani ve şaşırtıcı değişkenlikleriyle psikolojiden uzaklığı, klasik anlamda bütüncül bir kişilik tanımına sokulamaması “Monsieur Teste”ten izler taşır. Gide, sonraki yıllarda “Monsieur Teste”in yeni bir “etik anlayış” anlayışı getirdiğinden söz edecektir. “Monsieur Teste”in Leonardo da Vinci’den, Descartes’tan, Mallarmé’den, ressam Degas’dan, Eugène Kolbassine’den (Valéry’nin, “La Soirée avec Monsieur Teste”i ithaf ettiği felsefeci dostu), “Faust”tan (Valéry’nin, ölümünden sonra 1946 yılında yayımlanan ve iki bitmemiş tiyatro metninden oluşan “Mon Faust” adlı eseri) izler taşıdığı da ileri sürülmüştür.
- 6 Paul Valéry, “Monsieur Teste”, s.61
- 7 A.g.e., s.124.
- 8 A.g.e., s. 125.
- 9 “Madame Emilie Teste” in mektubu adlı bölümde geçen başrahip Mosson’un, “Fransız Akademisi”ne de seçilen (1923) ve “saf şiir”i “dua”ya yaklaştırdığı için Valéry tarafından eleştirilen “Rahip Brémond”u anımsattığı konusunda görüşler vardır. (Bkz. Pierre Michel, “Valéry. L’écrivain symboliste et hermétique” [“Quarantaine anticipée; Monsieur Teste”, s.36-44], Les Editions Foucher, Paris, 1953, s.41.)
- 10 “Monsieur Teste’in Seyir Defteri’nden Alıntılar” adlı bölümün başında yer alan “Monsieur Teste’in Duası” bir varoluşçu yazarın ironik kaleminden çıkmış gibidir: “Tanrım, boşluktaydım, sonsuzcasına hiçtim ve durgundum. Rahatsız edildim ve bu tuhaf karnavala fırlatıldım... ve lütfunuzla, acı çekmem, keyif almam, anlamam ve yanılmam için gereken her şeyle donatıldım; fakat uyum göstermiyor bu kabiliyetler. Düşünürken baktığım ve üzerine son düşüncenin kazanacağı bu karanlığın efendisi biliyorum sizi. Lütfedin, ey Karanlık –lütfedin nihaî düşünceyi” (s. 81).
- 11 Paul Valéry, “Monsieur Teste”, s.51.
- 12 A.g.e., s.66.
- 13 A.g.e., s.76.
- 14 A.g.e., s.81.
- 15 A.g.e., s.50.
- 16 A.g.e., s.60.
- 17 A.g.e., s.102.
- 18 A.g.e., s.103.

- 19 A.g.e.,s.128.
- 20 Ahmet Hamdi Tanpınar, “Edebiyat Üzerine Makaleler”, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000,s. 472.
- 21 Tanpınar,1932 yılında yılında, Ahmet Hâşim’le yaptığı bir görüşmede, tarih belirtmemekle birlikte Valéry’nin “Eupalinos”unu çevirmeye başladığını, ancak, sonunu getiremediğini ve çevirinin “müsveddeler”ini kaybettiğini ileri sürer (Ahmet Hamdi Tanpınar, “Edebiyat Üzerine Makaleler”, s. 303.)
- 22 “Yeni Türk Mecmuası”, 1933 Teşrinisani, no:15, c.1.
- 23 Tanpınar’ın “La Soirée avec Monsieur Teste” çevirisinden alıntılıdığımız şu cümleler çevirinin niteliği kadar, o yıllarda Valéry düşüncesine nüfûz etmedeki güçlüğü de göstermektedir: “ O, mevcudiyetinin herhangi bir bozuluş anında herhangi bir adam tarafından ekilen çocuğun kendi kendisine malik olmıyan bu babaya benzeyişindeki kadar bir yakınlıkla bana benzer (...) Onlar, gizli tenakuzları ihtiva eden birçok düşüncelere benzerler. Bu düşüncelyi zekâyâ doğarlar, doğru ve velût görünürler (...) -Acaba üzerlerinde asırlardanberi bu kadar büyük adamlar-ve bir sürü küçüklerin sarardıkları bu harikulâde fikirlerin ekserisi (...) Bu riyaziye beni ihtiyarlamaya hayret etmekten vakaye ediyor (...) O andan itibaren kulaklarımda çınlayan milyarlarca kelime, kendilerine söyletmek istedikleri şeylerle beni pek az sarstı, bizzat benim de bir başkasına söylemiş olduklarımın düşüncemden daima ayrıldıklarını hissettim (...) Böyle bir adama hayret etmek için onu görmek, görünmesi için de kendisini göstermesi lâzımdır. Bu da bana gösterir ki o isminin safdil hastalığına yakalanmıştır. Böylece her büyük adam bir hata ile lekelidir. Başkalarının kudretli buldukları her zekâ kendisini tanıtan hata ile başlar. Umumi bahşışın karşılığı olarak o da kendisini aşikâr kılmak için lâzım gelen zamanı intikal etmek ve yabancı memnuniyeti hazırlamak için sarfedilen kudreti verir (...) Onların mevcudiyetini bana daha az sağlam olan parlak fertler ifşa etmişti (...) Yirmi sene var ki hiçbir kitabım yoktur (...) Bu adam çok genç yaşında beşeri ‘yumsaklık’ tabir edebileceğimiz şeyin ehemmiyetini tanımişti (...) Nazikâne tasdiki öldürüyordu. Mükâlemeler kendisini şaşırtmayan sıçrayışlarla devam eder (...) Benim kendi cuşuşım onun bendeki hatırasını bozuyor (...) Zekâsının mevcut olan her şeyi yalnız kendisi için değiştirdiği görülen ve kendisine teklif edilen her meseleyi halleden bir mevcuda insan nasıl nefsinı terketmez? (...) Hasta M. Teste nasıl ölür? (...) Bir akşam, tam iki sene var (...) Yalnız salona bakıyordu. Delişin kenarındaki büyük yakıcı ışık külçesini kokluyordu. Kırmızıydı (...) Bir çok müstakil yelpaze muzlim ve aydınlık kalabalığın üstünde, yukarının ateşlerine kadar her şeyi köpükleterek yaşıyordu (...) Onlar ötekiler tarafından yenmiştir (...) Büyük sütuna dayanan giyinmiş bütün kütesinin şekli beni tekrar aldılar (...) Bütün diğerlerinin sersemliği bize herhangi ulvi bir şeyin geçmekte olduğunu anlatıyordu [Tanpınar bu cümleyi yanlış anlamış; cümlelerin doğrusu şöyledir: “suratlarındaki şaşkın bönlük sahnede kayda değer bir hadise yaşanmadığını belli ediyordu”] (...) Yürüyorduk ve ondan adeta anlaşılma cümleleri söylüyordu [Bu cümlede de yanlış anlama söz konusudur; cümlelerin doğru çevirisi şöyle olmalı: “Yürüyorduk. Tutarsız cümleler sıralıyordu.”] (...) Askeri adımları benimkilerini kendisine itaat ettiriyordu [Burada da yanlış anlama var; cümlelerin doğrusu, “Muntazam adımları adımlarıma boyun eğiyordu” biçiminde olmalı.] (...) Müsterihane soyundu. Kuru vücudu örtüler içinde yıkandı ve ölü taklidi yaptı. Sonra döndü ve çok kısa olan yatağa daha ziyade gömüldü [bir başka yanlış anlama örneği; cümlelerin doğru çevirisi şöyle olmalıdır: “Usulca soyundu. Kuru bedeni çarşafların arasına karıştı ve kıvıldamadan öyle kaldı. Sonra yüzünü bana döndü ve boyuna kısa gelen yatağına iyice gömüldü.] (...) Binlerce yüzün geniş fosforlaşmasından başka bir şey kalmadı (...) Bahsederim ki hepsi gügide aynı şeye doğru düşünüyolar (...) İlave etti: ‘Tenvirat onları zaptediyor’ (...) Alkış ve tam ışık bizi kovdu (...) Ben herhanginin bu kadar kuvvetli intubamı hiçbir zaman duymadım (...) Kendimin içini görüyorum. Etimin yatağının derinliklerini seçiyorum; ve acı mintakaları, acı halkaları, kutupları hissediyorum (...) Onlar buradan, ta oraya kadar ..anlatıyorlar. Bununla beraber beni şüphede bırakıyorlar. Şüphe tam kelimesi değil... (...) Yan tarafına katlandı, gözlerini indirdi. Kırmızılaşan eli şimdiden uyuyordu. Yine söylüyordu (...) Ben düşünürüm, ve bu hiç kimseyi rahat-sız etmiyor. Yalnızım. Üzlet ne kadar rahat. Hiçbir yumşak şey beni ezmiyor.”

- 24 “İstanbul“, Aylık Dergi, Şubat 1947, yıl IV, No. 2, s.109-116 ;Nisan 1947, Yıl IV, No.4, s. 228-238.
- 25 Aşağıda alıntıladığımız cümleler Tanpınar’ın çevirisindeki dil ve söyleyiş/anlatım sorunlarını açıklıkla ortaya koymaktadır. İlk örnekler “*Bir Dostun Mektubu*”ndan: “...bir gecenin gürültüye ve sarsıntıya siyah bir kurbanı olan maddî dönüşten bahsetmiyorum (...) Karanlıkta yürüyüşü döven maden, insana şahsi ve haşin zamanın sürat ve derin mesafeye hücum ettiği ve onu hırpaladığı fikrini veriyor (...) nihayet Paris ve güneş oyunundan çıkarlar (...) Fakat ruh denen varlık, -insanda bulunan küçük insan- (ki bilgi hakkındaki kaba taslak hayalimizde onu daima farzederiz), kendi tarafından ameliyesini yapar (s.108); “sadece etrafımızda her şeyin değişeceği düşüncesi, bizim gizli cihazımıza esrarlı bir değişmeyi getirir (s. 109); “Binaenaleyh, kendimi başka bir yaşayış tarzı tarafından yakalanmış sanıyordum (...) tirenin sert mırıltısı benim hayallerle dolu dalgınlığıma bir arı kovani oğuldusunu arkadaş olarak koşuyordu. Bana öyle geliyordu ki konuşmalardan bir buluta doğru ilerliyorduk (s.110); “Dikkat ediniz ki ben, görünen şeyde gibi olan şeyi söylüyorum (...) Az yetişme üzerine kurulmuş bir silsilenin hakiki manasını düşünüünüz (...) Her birimizde atomlarımız arasında, birbirlerinden ayrılmasını çok isteyen iki irade zerresinden teşekkül etmiş çok mühim bir atom tasavvur ediyorum” (s. 111); “Şaşılacak şeyler (bir ocak gibi) çıtırdıyordu (...) Endikatifin enparfesini bu kadar fazla kullandığımdan dolayı sizden af dilerim (s.112); “Binaenaleyh ben; benim olmakla uçurumluktan çıkmayan – kendi uçurumda idim (s.114); “Hepsi bönce şeylerdi. Hiçbiri anlamamak duyumunu doğru olarak ortadan kaldırmıyordu (s.115).
- “*Madame Emilie Teste’in Mektubu*” çevirisinden olumsuz kimi örnek cümleler de şöyle: “Ruhun anlamadan zevk aldığı bir taraf vardır; ve bu bende büyüktür. Fakat başka saatlerde lezzetli ve şaşırtıcı bir yumuşaklıkla süslenir (...) Şiddetleri evelden kestirilemez (...) Nihayet diyebilirim ki, onu fazla anlamadığım, dünya üstünde geçicinin her günü, her gecesini (...) Ruhum başka şeylerden ziyade şaşırmaya susuzdur (s.229-230); “Çok esaslı cinsten olmakla beraber, bu hayatın bir parçası, bir uzvu gibiyim” (Bu cümlenin ilk bölümünde bir yanlış anlama söz konusudur; cümlenin doğru biçimi şöyle olmalıydı: “vazgeçilmez olmasam da...”)(...) *Ben yaştaki kadınlar, gerçek ya da yalancık-tan dostlarım kendilerinininki gibi bir hayat için yaratılmış görünen ve oldukça hoş giden bir kadın sıfatla basit ve anlaşılır bir hayata pekâlâ lâayık olan bir insanın, acaipliklerinin şöhrati kendilerini rahatsız eden ve şaşırtan bir adamın hayatında kendilerinin hiçbir surette tasavvur edemeyecekleri bir tâli’i kabullenmesine çok şaşıryorlar (...)* Görüyorsunuz Müsyyi ki, lezzetleri üzüntülerden ayırmayı istemek için onları tanımak icabediyor (Tanpınar bu cümleyi yanlış anlamış; cümlenin doğru-su şöyle olmalı: “hazları kaygıdan ayrı tutmak onları anlamamak olur” (...)) Birbirine cevap veren bir teslimiyet ve sahiplesmenin birbirlerine yaklaştıklarının farkında olmamalarından gelen içten hazırlanışlarda sonsuz derecede kazandıkları fikrindeyim (s.231); “Büyük bir vücudun bütün kudreti için, zekânın önünde aynı zamanda bizatihi ‘fikir, Nesne, eşik ve son’ olan elmas gibi keskin anı böyle tutması pek fazla bir şey değildir (s.232); “Bir şarkı söylemek fikri beni yakalıyor ve yükseliyor (...) Serbestim, fakat tasnif edilmişim (...) Bir başkası beni olduğum gibi, esrarsız, gölgesiz, kendi meçhulüme, kendi hakkındaki cehaletime mümkün olan hiçbir başvurmayı yapmadan görmüş, tanımış ve bilmiştir (...) M. Teste için beklenmedik, ehemmiyetli ve yeni bir şey düşünememeliğim ve isteyememeliğim gerçekten izah edilmez bir iştir (s. 234); “Çok fena bir ağacın yaprakları altında yaşıyorum (...) Orada tek başına yaşamaktan mağrurdur (s.235)...
- 26 Paul Valéry, “*Monsieur Teste*“, , s.43.
- 27 “Günlükler”in bütünlüğünde, Tanpınar’ın yakın çevresi ve dostlarıyla olan ilişkilerinin yer yer “sorunlu” olduğu görülmektedir. Genel olarak “edebiyat dünyası”na karşı duyduğu güvensizlik; yaşamının son on yıl yılında “etrafımdaki sükût ‘conspiration’u” sitemiyle somutlaşan “anlaşılamamışlık”, dahası “dışlanmışlık” duygusu içe dönük, yer yer örselenmiş bir kişilik örüntüsü ortaya çıkarmaktadır.
- 28 «*Hep Aynı Boşluk / Denemeler, Mektuplar, Röportajlar / Ahmet Hamdi Tanpınar*”, s. 274. Söz konusu alıntı için bkz. Paul Valéry, “*Monsieur Teste*”, s.117.
- 29 “*Bedrettin Tuncel’e Mektuplar*”, Haz. Alpay Kabacalı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995. S.36-37.

- 30 A.g.e., s.92.
- 31 “Müsvedde”lerin birisi 6, diğeri ise 11 sayfa numarası taşımaktadır.
- 32 “*Tercüme*” dergisi, Sayı: 55, Cilt: 10, Ocak 1953, s. 12-19.
- 33 Tanpınar, çeşitli yazılarında düşüncelerini desteklemek için, yedi yerde “*Monsieur Teste*”e kısa göndermelerde bulunmaktadır. (Bkz. “*Edebiyat Üzerine Makaleler*“, s. 37, 298, 471,503; “*Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*“, s.148; “*Hep Aynı Boşluk*“, s.163,164.)
- 34 “*Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*“, s.87.
- 35 A.g.e.s.144.
- 36 A.g.e.,s.145.
- 37 A.g.e.,s.147.
- 38 A.g.e.,s.151.
- 39 A.g.e., s.214.
- 40 A.g.e.,s. 226.
- 41 A.g.e.,s. 250.
- 42 Valéry’nin, betimlemelerinde, -çoğunlukla şiirlerinde-, “*préciosité*” ile “neo-klasisizm”i uzlaştıran yapmacıklı (“*recherche*”), özentili (“*affecté*”) süslü (“*fleuri*”) bir dil kullandığı bilinmektedir. Tümülle özel, keyfi bir tasavvurla yaratılan ve “mistik” (dinsel) ya da “simgesel” boyutu olmayan bu dil alışılmamış imge ve benzetmelerle oluşturulan “zihinsel kurgular”a dayalıdır. Valéry’nin “*Monsieur Teste*”teki düzyazı örneklerinden bazıları bu bölümün sonunda verilmiştir. “*Rüya hâli*”nin içine sıkıştırdığı “idealize” edilmiş “zamandışı” (intemporel) ve çatışmasız bir dünyada “*esmayı bir imaj gibi görmek ve sembol yapmak, genişletmek, büyütmek, büyüleyici kılmak*” isteyen Tanpınar’ın da (“*Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*“, s.234) şiirinde benzer “zihinsel kurgular”a geniş ölçüde yer verdiğini belirtelim (“*Kartalların kükürtlü bakışında*“, Çelik gagasında fecri taşıyan mavi kartal”, “akşamın mercan dalları”, “Güvercin kanadının köpükten çırpınışı”, “*Tılsımlı kadehi her susuzluğun*”, “İmkânsız sularda tutuşan gemi”, “*Ben her rüyayı zamana / Taşıyan yıldız kervanı*”, “*Rüyasıyla sanki kanlı bir çiçek*”, “*Mermer duvarlarda kırılmış sazlar*”, “*Güllerin kanayan bekâretinde*”, “*Hülyam o kıvılcım ve kül yağmuru / Çırpınır bu beyaz mahşere doğru*“, “*Uyku sularında yüzen balıklar*”, vb...)
- 43 Paul Valéry, “*Monsieur Teste*“, s. 42. Özgün metinde geçen “possibilité” sözcüğünü Türkçede “ihtimal” değil, “imkân” olarak karşılamak daha uygun olacaktır.
- 44 Türkçeye “iblis” olarak çevrilen Fransızca “*démon*” sözcüğü, mitolojik ya da yazınsal dilde, bir insanın, bir topluluğun yazgısını belirleyen iyi ya da kötü doğaüstü varlık, “tinsel güç”, “esinleyen güç” anlamında kullanılmaktadır. Dinsel bağlamda ise, “Tanrı’ya başkaldıran ve kötülük düşüncesinin kaynağı olan günahkâr melek”, “Şeytan” anlamında İncil mitolojisinin de temel kavramlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Valéry’nin “*démon*” kavramını daha çok sözcüğün bu ilk anlamıyla kullandığını belirtelim.
- 45 Diderot’nun 1770’li yılların başında yazdığı “*Rameau’nun Yeğeni*” adlı anlatının ana kişisi “Yeğen Rameau”yu (ünlü Fransız besteci Jean-Philippe Rameau’nun yeğeni) takdim ettiği betimleme cümleleri şaşırtıcı biçimde “*Monsieur Teste*”i anımsatır: “(...) Çünkü (bu insanların) karakterleri herkesinkine aykırıdır; eğitimimizin, içinde yaşadığımız toplumun ve nezaket kurallarının bizi gömdüğü tatsız biteviyelikten kurtarırlar insanı. Bunlardan biri bir toplantıda göründü mü, zihinleri mayalar, kızıştırır ve herkese, kendi yaradılışından gelen bir şeyler katar. Sarsar, kışkırtır; onaylatır ya da ayıplatır; hakikati ortaya çıkarır; iyi insanları tanıtır; sahtekârların maskesini düşürür. İşte o zaman sağduyu sahibi adam çevresinde olup bitenlerin iç yüzünü kavrar” (“*Rameau’nun Yeğeni*“, çev. Adnan Cemgil, Yazko, 1982, s.27)
- 46 “*Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*“, s. 116.
- 47 A.g.e., s.215.
- 48 “*Hep Aynı Boşluk / Denemeler, Mektuplar, Röportajlar / Ahmet Hamdi Tanpınar*“, s. 274.
- 49 “*Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*“, s. 279.
- 50 Tanpınar, “*Günlükler*”inin son bölümünde şu satırlar okunur: “*Bir yığın tezad içinde yaşadım. Dışarıdan bakanlar daima beni bu yüzden gülünç ve havada gördüler. Hülya adamı olmaktan hiç çıkmadım, onun yanı başında isyanlarımı, memnuniyetsizliklerim, etrafa meydan okuyan yersiz ce-*

saretlerim oldu. Ancak mizacımdaki “esasının peşinde gitmeyi” fark edenler beni kabul ettiler. Bazılarını ürküttüm, bazılarının darılttım” (s.324).

- 51 Tanpınar üzerine biyografik çalışma yapanlar (Orhan Okay, “Bir Hülya Adamının Romanı”, Dergâh Yayınları, 2012; Sefa Kaplan (“Geç Kalan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar” (Doğan Kitap, 2013) ve çeşitli yazılarda kişilik özelliklerine tanıklık eden ya da dikkat çekenler (“Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar”, Kitabevi, 2002), yaşamının neredeyse her döneminde hiçbir şeyin “yerli yerinde” olmadığı konusunda hemfikirler. Bu çerçevede, Tanpınar’ın, kendisinde eksik olana ya da olumsuzluk olarak gördüğü şeylerin karşısına duyduğu özleme tanıklık eden çok sayıda ayrıntıyı da örneklemek mümkündür : “Huzur”, “Her Şey Yerli Yerinde”, “Günlükler”de, “Kendime nasihatler” adı altında sıraladığı yirmi dört madde, s.232-234; genel anlamda “kendine ışık” yaptığı Valéry’ye, Baudelaire’e, Mallarmé’ye duyduğu hayranlık; ölümüne kadar son biçimini veremediği “Eşik” şiirine model aldığı Mallarmé’nin “L’Après-midi d’un Faune”u ve Valéry’nin “La Jeune Parque”ı (“Günlükler”, s.246), vb...
- 52 Valéry, ölümünden çok kısa bir süre önce, “Defter”lerinden birine (XXIX. “Defter”) “zekâ”nın yanına duyarlılığı (“sensibilité”), duygusal, duyumsal yaşamı (“affectivité”, “sensorialité”) ve aşkı da ekleyecektir (Bkz. Alıntılayan Llyod James Austin, “Paul Valéry, “Teste” ou “Faust”?, In: Cahiers de l’Association internationale des études françaises, 1965, n°17. pp. 245-256.
- 53 “Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa”s.,102-103.
- 54 A.g.e.,s. 244.
- 55 Paul Valéry, “Monsieur Teste”, s.134.
- 56 A.g.e.,s.39,40,41.
- 57 Paul Valéry başlangıçta (1890’lı yıllar) “bilimsel kesinlik” adına “müphem şeyler”, “saf olmayan şeyler” kategorisine soktuğu edebiyat (roman ve şiir) ve felsefeye olan mesafeli yaklaşımını 1920’lere doğru, roman dışında yumuşatacak; 1923’ten itibaren şiir yazmayı bırakmış olsa da, şiir üzerine şaşırıktı derinlikte kuramsal yazılar yayımlayacaktır.
- 58 Bu çerçevede, Tanpınar’ın özellikle şiirlerini zor yazdığını; yazdıklarını da çoğu zaman yıllara yayılacak biçimde sürekli değiştirdiğini belirtmek gerekir. Kimileri bu durumu Tanpınar’daki “mükemmellik kaygısı”yla açıklamaya çalışsa da, asıl sorunun “daha iyi”sini ya da “en iyisi”ni bulmaya çalışmaktan çok, zihninden geçirdiğini, -“kolay” a kaçmadan-, “en uygun”, en açık biçimde söze dökmemekle ilgili olduğu akla getirilmelidir. “Günlükler”inde, ölümüne kadar şiirlerinin büyük bölümüne son biçimini verememiş olmanın doğurduğu kaygıya, dahası kendi deyimiyle “azaba” tanıklık eden “valiz dolusu müsvedde”, not ve değerlendirme bu gerçeği ifade etmektedir.
- 59 Paul Valéry, “Monsieur Teste”, s.40.
- 60 A.g.e., s. 47.
- 61 Paul Valéry, “Tel Quel”, Librairie Gallimard, Paris, 1941. s. 140
- 62 Paul Valéry, “Monsieur Teste”, s.42.
- 63 “Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa”, s.290.
- 64 Bu noktada Tanpınar’ı, “L’Héautontimorouménos” adlı şiirinde yaşadığı derin çelişki ve çatışmalar nedeniyle “kendi kendisinin celladı” olduğunu söyleyen Baudelaire’e yaklaştırmak mümkündür.
- 65 “Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa”, s.323.
- 66 “Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa”, s. 239.
- 67 Paul Valéry, “Monsieur Teste”, s.51.
- 68 A.g.e.,s.88.
- 69 A.g.e.,s. 83.
- 70 A.g.e.,s.,84.
- 71 A.g.e.,s., 89.
- 72 A.g.e., s.53.
- 73 “Bir Gül Bu Karanlıklarda”/Tanpınar Üzerine Yazılar”, Kitabevi, İstanbul, 2002, s.119.
- 74 Paul Valéry, “Monsieur Teste”, s. 89.
- 75 “Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa”s., 247.

- 76 Bu açıdan, “Ötekiler, karikatürüm, modelim, her ikisi de. Sessizliğin içinde, haklı olarak kurban ettiğim, ruhumun şahitliğinde yaktığım ötekiler!” diyen “Monsieur Teste” in bir “saat” gibi işleyen ve kendisi kadar, kendi dışındaki her şeye “ayar” veren “mekanik” bilincinin, yer yer sıradışılığının, tuhaflığının, alışılmamış düşünce ve tavırlarının, gerçekliği deforme edişinin “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*” nün uzak kökenlerine ışık tuttuğunu söylemek abartılı olmasa gerekir.
- 77 Paul Valéry, “*Monsieur Teste*”, s.47.
- 78 A.g.e., s. 48
- 79 A.g.e., s. 50.
- 80 A.g.e., s. 50.
- 81 A.g.e., s. 51.
- 82 A.g.e., s. 51.
- 83 A.g.e., s. 51.
- 84 A.g.e., s. 52.
- 85 A.g.e., s. 53.
- 86 A.g.e., s. 54.
- 87 A.g.e., s. 55.
- 88 A.g.e., s. 56-57.
- 89 A.g.e., s. 58.
- 90 A.g.e., s. 60.
- 91 A.g.e., s. 66.
- 92 A.g.e., s.66-67.
- 93 A.g.e., s. 69.
- 94 A.g.e., s. 70.
- 95 A.g.e., s. 72.
- 96 A.g.e., s. 75.
- 97 A.g.e., s. 76.
- 98 A.g.e., s. 77.
- 99 A.g.e., s.83.
- 100 A.g.e., s. 84,85.
- 101 s A.g.e.,86,87.
- 102 A.g.e., s.88,89.
- 103 A.g.e., s.89.
- 104 A.g.e., s.90.
- 105 A.g.e., s.91.
- 106 A.g.e., s.101.
- 107 A.g.e., s.102,103.
- 108 A.g.e., s 105,106.
- 109 A.g.e., s.111-112.
- 110 A.g.e., s.124.
- 111 A.g.e., s.125.
- 112 A.g.e., s.126.
- 113 A.g.e., s.127.
- 114 A.g.e., s.128.
- 115 A.g.e., s.131.
- 116 A.g.e., s. 132.
- 117 A.g.e.,s.133.
- 118 A.g.e., s.134.
- 119 A.g.e., s.135.
- 120 A.g.e., s.136.

- 121 A.g.e., s.137.
- 122 A.g.e., s.142.
- 123 “*Fin de siècle*” (“yüzyıl sonu”) terimi XIX. yüzyılın son çeyreğinden itibaren sembolizm, modernizm, “dekadantizm”, Yeni Sanat (“Art Nouveau”) gibi “gelenek” karşıtı hareketlerin doğurduğu anti-konformist nitelikli derin moral huzursuzluğa verilen genel addır.
- 124 Valéry’nin 1919 yılında, Birinci Dünya Savaşının ardından yazdığı ve iki mektuptan oluşan “*Düşünce Krizi*” (“*La Crise de l’esprit*”, “*Variété I*”, Gallimard, 1924, s.11-56) adlı metin Avrupa düşünce-sinin yüzleştiği önemli sorunları (insan ve değerleri, özgürlük, ilerleme fikri, kültür, uygarlıkların kırılmalıkları, vb.) irdelemektedir. “Düşünce krizi”, felsefi planda, ölümüne kadar (1944) Valéry’nin zihinsel/düşünsel gündemini hep meşgul edecektir.
- 125 “*Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*”da, Tanpınar’ın son notlarında, “*Ben maruz müşahidim*” (s.322) biçiminde bir sözü yer almaktadır. Mehmet Kaplan’ın ilk baskısı 1963 yılında yayımlanan “*Tanpınar’ın Şiir Dünyası*” adlı kitabında da ise, bu söz “*Ben mâruz ve müşahidim*” biçiminde geçmektedir. Tanpınar’ın bu cümleyi yazarken söz konusu ettiği bağlam düşünülürse, Kaplan’ın daha doğru bir okuma yaptığı söylenbilir.
- 126 Paul Valéry, «*Monsieur Teste*», s. 142.
- 127 “*Hep Aynı Boşluk / Denemeler, Mektuplar, Röportajlar / Ahmet Hamdi Tanpınar*”, s.274.

KAYNAKÇA

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, “*Edebiyat Üzerine Makaleler*”, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
2. “*Tanpınar’ın Mektupları*”, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2007.
3. Ahmet Hamdi Tanpınar, “*Yaşadığım Gibi*”, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.
4. “*Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*”, Haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013.
5. “*Hep Aynı Boşluk / Denemeler, Mektuplar, Röportajlar / Ahmet Hamdi Tanpınar*”, Haz. Erol Gökşen, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016.
6. “*Bir Gül Bu Karanlıklarda / Tanpınar Üzerine Yazılar*”, Haz. Abdullah Uçman, Handan İnci, Kitabevi, İstanbul, 2002.
7. “*Ahmet Hamdi Tanpınar/Tanpınar Zamanı/Son Bakışlar*”, Haz. Handan İnci, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012.
8. “*Bedrettin Tuncel’e Mektuplar*”, Haz. Alpay Kabacalı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
9. Denis Diderot, “*Rameau’nun Yeğeni*”, çev. Adnan Cemgil, Yazko, 1982.
10. Guy Belzane, “*Monsieur Teste, livre de Paul Valéry*”, «*Encyclopedia Universalis*», <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/monsieur-teste>.
11. Llyod James Austin, “*Paul Valéry, “Teste” ou “Faust”?*”, In: “*Cahiers de l’Association internationale des études françaises*”, 1965, n°17. pp. 245-256.
12. Orhan Okay, “*Bir Hülya Adamının Romani*”, Dergâh Yayınları, 2012.
13. Pierre Michel, “*Valéry. L’écrivain symboliste et hermétique*”, Les Editions Foucher, Paris, 1953.
14. Paul Valéry, “*Monsieur Teste*”, Çev. Ayberk Erkay, Everest Yayınları, İstanbul, 2016.
15. Paul Valéry, “*Tel Quel*”, Librairie Gallimard, Paris, 1941.
16. Sefa Kaplan, “*Geç Kalan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar*”, Doğan Kitap, 2013.
17. Turan Alptekin, “*Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür, Bir İnsan*”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
18. Turan Alptekin, “*Tanpınar’ın Ölümü / Apologia*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
19. “*Yeni Türk Mecmuası*”, 1933 Teşrinisani, no:15, c.1.
20. “İstanbul”, Aylık Dergi, Şubat, Yıl IV, No. 2; Nisan, Yıl IV, No.4, İstanbul, 1947.
21. “*Tercüme*” Dergisi, Sayı: 55, Cilt: 10, Ocak 1953, s. 12-19.

BİR KARŞILAŞTIRMACI OLARAK AHMET HAMDİ TANPINAR Bir Okuma Yöntemi

Turan ALPTEKİN*

“Beyler, karşılaştırmalı incelemeyi,
edebiyat tarihi onsuz tam olmayacağı için
yapıyoruz.”

J.J. Ampère, 1832

AHMET HAMDİ TANPINAR EN TANT QUE COMPARATISTE

Dans la première édition de l'ouvrage d'Ahmet Hamdi Tanpınar « *La Littérature turque du dix-neuvième siècle* » parue en 1949, la littérature turque du dix-neuvième siècle est présentée dans ses rapports avec le processus de modernisation et d'occidentalisation à l'œuvre dans l'Empire Ottoman. Dans la deuxième édition, parue en 1956, nous voyons que l'auteur adopte une méthode où sont privilégiées les approches comparatistes étudiant les processus de changement et d'influence au sein des individus et des œuvres. L'article propose une lecture de celle-ci à partir de cette pensée fondamentale.

Mots-clés: *Ahmet Hamdi Tanpınar, théorie de la littérature, littérature comparée, influence et culture source, “La Littérature turque du dix-neuvième siècle”, période du Tanzimat.*

AHMET HAMDİ TANPINAR AS A COMPARATIVE ANALYST

It becomes clearer in Ahmet Hamdi Tanpınar's work entitled “XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi” published in 1949, that the history of XIX. Century Turkish literature was a part of the Westernization process of the Ottoman Empire. In the second publication of the work in question in 1956, we note that the author follows a methodology which highlights the effect and place of the ‘influences’ through individual and structural change. The study in question, suggest a reading of Tanpınar's work in the light of this thought.

Keywords: *Ahmet Hamdi Tanpınar, literature theory, comparative literature, effects and source culture, “XIX. Century Turkish Literature, Tanzimat.*

I

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, 1954 yılında, Avrupa gezisinden döndükten sonra kaleme almaya başladığı *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin yeni baskısı; okuyucuyu “Divan şiiri ve edebiyatı” üzerine yirmibeş sahifelik bir “Giriş” yazısı ile karşılar. Tanpınar bu yazıda kısaca: -Divan şiirinin saray ve çevresine dayalı yapısallığı

* Yazar, Emekli Öğretim Görevlisi
turanalptekin@gmail.com

ile cemiyet kurumlarının sınırlayıcı kurallarının, iki farklı dilin hazır kalıplarının doldurduğu karışık bir sözcük dağarcığının, kompozisyon düşüncesinin, eleştirici düşünüşün ve örnek yokluğunun düzgün bir “nesir” yazma geleneği oluşumunu önlediği bir yapıda “*insanın ve cemiyet müesseselerinin değişmesi, tahsil sisteminin Türkçeye dönmesi gerekiyordu*”, *İlyada* ile *Şehname* arasında yapılacak ufak bir karşılaştırma “Şark sanatlarına hakim olan” kompozisyon anlayışını bize bütünü ile verecektir-, demektedir.¹

Tanpınar’a göre: “*Homeros’un destanında bütün Yunan âlemi, kozmogoni, tanrılar, Yunan sitelerinin hayatı, işler ve sanatlar, hulâsa kavmin ve medeniyetin bütün hayatı tek bir vak’anın hikâyesine girer. İlyada, çok şuurulu planında teferruatı atlamasını bilen yahut bütünü içinde ona hakikaten tutması gerektiği yeri veren bir eserdir. Şehname ise her teferruatın üstünde aynı ehemmiyetle duran düz tahkiye (narration)’dir.*”² “Garb Ortaçağı ile bizim Ortaçağımız arasındaki esaslı farklılıklar; yüksek tabakayı halktan gelen herşeye kapatan ikilik”, “sünnî, akîdenin kendisini edebiyata ve sanata muhtac görmemesi,”³ bunun sebepleri olacaktır.

1826-1839 yılları arasında, yüzyıllardan beri inanılmış değerler dünyasından uzaklaşma⁴, Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiye mekteplerinin “*memlekete, muhtac olduğu müsbet Avrupa bilgisini*” taşımaları, seneden seneye büyüyen kütüphaneleri ile dünyamızın değişmesine hizmetleri⁵; zengin sınıfın giderek “Garba doğru” kayması⁶, bu ayrılışı kapatmaya doğru ilk adımlar oldular. “Yapı” (structure) olgusu, “etki” araştırmalarında da karşımıza çıkmadadır. “*Edebiyatımızda Tesirler Meselesi*” derslerinde, Tanpınar soruna şöyle değiniyor: “*Cemiyetimizin o kadar hususi şartları var ki, Avrupa edebiyatına açılmıyoruz. Kendisine mahsus meseleleri olan bir milletiz. Bunların arasında dil de var. Tanzimat, nesri getirdi; fakat dil meselesini halledemedi. Bizde kelime bizi ne kültüre ne ırka götürüyordu. Kelime bîtaraf ve yabancı idi. Bazıları dilin Türkçe olmadığını seziyor. Böylece dil meselesi doğuyordu. Cenab’ın symbolisme’i kavramağa çalıştığı sırada, cümle yazmaktan âcizdik. Çünkü kelime bizim değildi. Avrupalı edebiyat bizim taklid ettiğimiz Avrupa’ya iki hususla gelmişti. Biri gelişmiş sanatları ile. Birçok devlet ayrı ayrı, fakat aynı kökten gelişmişti. Diğeri, bu edebiyatlar teşekkül ederken ve bize bir (donnée) gibi görünürken, onlarda gidilecek yol aranıyordu. Binaenaleyh biz bir muakkabı (artçıyı), yaşadığımız örneklerle adapteye çalışırken (procédé) sine vâkıf olmadığımız bir olayı bir ucundan alıyorduk. Meselâ Fransa’da (symbolisme) şiirin yoklanmadık tek kapısı idi. Halbuki bize moda gibi geliyordu. Nitekim Fikret Coppée ile meşgul iken (symboliste) şairlerle de meşgul idi. Meselâ Mallarmé (symbolisme)’e giderken devrinin işini yapıyordu. Sonra bu edebiyat yapma çiçek değildi. Hiç olmazsa bir saksısı vardı. (Idée)’ler üzerine kurulmuştu. (Idée)ler öğrenilen şeyler değil, yaşanan şeylerdir. Biz (procédé)’yi değil, meyveyi alıyorduk. Halbuki ağacın kendisi vardı; hikâyesi vardı. Bunları hikâyeleri ile alsak hikâyeleri bizim nostalji’imize uymazdı.*

*Bir medeniyete bulunduğu noktadan intisab edilir (katılır); binaenaleyh, biz bu fikirleri yaşamadan alıyorduk. Bir cemiyette zaruret halinde, fikirlerin çarpışması lâzımdır. Bizde bu yoktu. Edebiyatımızın Avrupa karşısındaki vaziyeti, yapmacık görünüyordu.”*⁷ XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi’nin 1949 baskısı ile 1956 yılında yayımlanan ikinci baskısı arasında, eseri bir karşılaştırmalı edebiyat araştırması örneği düzeyine yükselten ayırım; Tanpınar’ın Yüzyıl’ın edebiyat tarihini İmparatorluğun batılılaşma hareketinin bir parçası olarak gören anlayıştan, birey ve yapı (structure) değişimleri ile etkilenmelerin tarihi olarak görmeye yönelmiş olması olmalıdır.

Karşılaştırmalı edebiyatın amacı, etkinin taşıdığı sebep ilişkisidir. Bilinçli taklitten başlayarak en küçük bir ayrıntının rastgele alınışından, çoktan unutulup bir daha okunmamış dizelerin bilinçsizce yüzeye çıkışına kadar, -basit bir karşılaşma ve bir ilişkiyi sistemli bir etkiye bağlamadan-, etkilenişin değişik dereceleri olabilecektir. Karşılaştırmacı için gereken, etki araştırmalarının ardınca gitmektir. Yazarın, bir imge oluşturan kişiliğinin uyandırdığı etkiyi tanımlamada, bütün olarak bir eserin, bir türün, bir tekniğin, bir üslûbun, bir edebî kuramın etkisi öne çıkabilecektir. Karşılaştırmacılar, uluslar arası etki akışı için, “uluslararası mübadele”ler (uluslararası alışverişler) deyimini kullanmadırlar. Söylem, “etkin ve etkin olmayan” okuyucu toplulukları⁸ arasındaki “paylaşım”la alınıp verilen “düşünceler, türler, temalar, imgeler, mit’ler, bütün ya da parça olarak edebî eseri bir ulustan öbürüne taşıyan nesneler”i içermeye; “estetik ve kalıtsal değeri savunulabilir, edebî yaratmalar”la, “edebiyat sosyolojisinin inceleme alanı içine girmektedir. Üretici ülke ya da yazara, “gönderici” (*émetteur*); tüketici ülke ya da okura, “alıcı” (*récepteur*); “Dil bilme” başta olmak üzere, “aracı” öğeler “*intérmédiaire*” olarak adlandırılmaktadır.⁹ Fransız ekol, bu “aracı”ları şöyle sıralamaktadır: Dil öğrenimi, insanlar ve tanıklıkları (yolculuklar, topluluklar), araçlar (Basılı edebiyat, çeviriler ve uyarlamalar, tanıtım ve öğretim kitapları, Basın.)¹⁰ Bu sıralama, yakın bir biçimde Tanpınar’ın XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi’nde karşımıza çıkmadadır. Edebî alanda “alışveriş” önce, karşılaşılan “dili bilme” ile sağlanabilmektedir. Bu olamadığında anlama “aracı”, “agent” (kişi ya da çevre) ve “araçlar” (instrument’lar); edebiyat ve sanat ürünleri; karşılaşılan dilden “doğrudan”, ya da eserin daha önce aktarılmış olduğu bir ikinci dilden yapılan “dolaylı” çeviriler yoluyla gerçekleştirilebilecektir. Tanpınar’ın XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi’nin ikinci cildinin ilk 154 sahifesinin planı buna bir örnektir¹¹: Dil öğrenim kurumları (Bâbîâlî Terceme odası, Mabeyn kalemi, Tophane Müşirliği kalemi, Gümrük kalemi), Yolculuklar (Şinasi, Ziya Paşa, Sâdık Rif’at Paşa, Mustafa Sâmî Efendi, Mütercim Rüşdü Paşa Nâmık Kemal, Ali Suavi) ve oradan Türkiye’ye gelenler (Lamartine, Lizst, Donizetti Paşa), Çeviriler ve uyarlamalar (Şinasi, Yusuf Kâmil Paşa, Edhem Pertev Paşa, Mehmed Münif Paşa, Sadullah Paşa, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmed Vefik Paşa, Abdülhak Behçet Molla, Ahmed Lûtfi Efendi, Teodor Kasab, Ahmed Midhat Efendi, Recaizade Ekrem, Todoraki Paşa, Aleko Efendi,

Kostaki Efendi, Yakovaki, Sahak Ebru, Ohannes Efendi), Topluluklar (Encümen-i Dâniş, Yeni Osmanlılar), Konaklar (Mustafa Reşid Paşa, Yusuf Kâmil Paşa, Sami Paşa, Suphi Paşa konakları), Kitap ve basın (Vatan-yahut-Silistre; Tercüman-ı Ahval, Ceride-i Havadis, Tasvir-i Efkâr, Muhbir, Hürriyet, Ulûm, İhtilâl, İnkılâb, İbret, Hadîka, Vakıf, Sabah), Tiyatro toplulukları ve yabancı konserleri (Beyoğlu ve saray çevresi); Azınlık hareketleri için de çeviri ve uyarlama, tiyatro, basın etkinliklerine -Vartan Paşa'nın Ermeni harfleriyle kaleme aldığı, ilk türkçe romanını da ekleyerek-, Tanpınar'ın çizdiği çerçeveyi tamamlayalım.¹² Karşılaştırmacı-tümevarımcı-, olguları ortaya çıkaracak ve çözümleyecek, eserleri ve kişileri etki ve sebeplerin geniş çerçevesine yerleştirecektir. XIX. Asır Türk Edebiyatı tarihi için bu, yeni bir bakış olacaktır.

II

XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Batı ülkeleri ile kültür alışverişlerimizin ilk araçlarının Avrupa'ya giden gezginlerimiz ve onların eserleri olduğunu gösteriyor. Bunların başında, -cemiyete ulaşmış bir etki söz konusu olmamakla birlikte- Evliya Çelebi (XVII. yüzyıl) gelmektedir. Evliya Çelebi, "Rönesans"ın doğurduğu Avrupa'yı gören ve anlatan ilk gezginimizdir.¹³ "Bununla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu, "Garbda olan biten herşeyden büsbütün habersiz" sanılmamalıdır. Matbaanın icadından hemen biraz sonra bu mühim keşfin memleketimize getirildiğini görürüz. Kâtib Çelebi'nin Atlas tercümesi vasıtası ile, Copernic ve Galile'nin sistemlerinden de haberdar bulunduğumuz anlaşılmaktadır.¹⁴ Bu ilk matbaanın bastığı eserlere dikkat edilecek olursa, XVIII. asrın ilk yarısını bir uyanma devri saymak gerekir. Bu uyanışın en mühim âmili İbrahim Müteferrika'dır".¹⁵ Latince bildiği de anlaşılan İbrahim Müteferrika (1674-1745), "*Usûlü'l-hikem fî nizâmî'l-ümem*" adlı eserinin baş tarafında, (Monarkiya), (Aritokrasiya) ve (Demokrasiya) adları ile üçe ayırdığı idare tarzları üzerine bilgi vermektedir.¹⁶ Voltaire ve Jean-Jacques Rousseau gibi yazarların eser ve düşünceleri de yavaş yavaş imparatorluğun birliğinde açılan gediklerden sızmaya başlamıştır.¹⁷ Evliya Çelebi'yi, -devrine doğrudan doğruya etkili olduğu söylenemezse de-, 1721'de gittiği Paris'i bir karşılaştırma düşüncesi ile ele alan Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendinin *Sefaretnâme*'si izleyecektir.¹⁸ Aynı yüzyılda Avrupa'dan gelen gezginler de İstanbul'da yeni zevk ve modaların yayılmasına, halkın yaşam biçiminin yeni örneklerle karşılaşmasına öncülük ediyorlardı.¹⁹

1839'da, "*Devletin garba kendisini açışı ile de İstanbul'da yaşam değişir. Garb hayatının unsurları taklit ve moda sayesinde günlük yaşamımıza girer. Tanzimat ricalinin (önde gelenlerinin) çevrelerinde başlayan yenilikler yavaş yavaş halkın arasına sokulur. Beyoğlu'nda umuma açılmış avrupa-kârî müesseseler, özellikle Kırım harbinden sonra müslüman halkın da sık sık uğradığı yerler olur.*"²⁰ Yaşam biçimleri ve düşünceler, karşılaşmalarda ilk alınan öğeler olmaktadır. "*Adalet, Hak ve akıl esasları; bilhassa Fransız ihtilâlinde bir nevi tanrılık kazanacak kadar günün*

modasıdır. Akıl ve aydınlanma, Onsekizinci asra adını verdiği gibi, Ondokuzuncu Asırda Taine, Renan gibi büyük şampiyonlarını yetiştirmiştir. Hükümet ve halk arasındaki münasebet fikri, XVIII. asır ve bilhassa Montesquieu'dür. Bütün bu te'sirlere Şinasi'nin okuyucu üzerinde bıraktığı (positivist) intibalarla Auguste Comte'u da ilâve edebiliriz.”²¹ Şinasi (1826-1871), Ziya Paşa (1825-1880) ve Namık Kemal'in (1840-1888) şiir ve yazıları, Voltaire ve Rousseau da aralarında olmak üzere bu düşünürlerin düşünceleriyle yoğrulacaktır. Devrimin özsuğu, dünyaya edebiyat yoluyla ulaşmaktadır.

Düşünceleri çevirilerle biçim değişimleri izleyecektir: Gazel ve kasidenin, “dil ve insan”ı sınırlayıcı kuralları, yeniye ulaşmayı imkânsızlaştıracak ölçüde kesin kurallardı ve “Şekli kırmak bir gerekliliktir.”²² Bu sebeple, Şinasi çok yeni düşünceler içeren 1272 (1856) kasidesinde, biçimin zorladığı koşulların, anlamı ve dili nasıl benimsediğini görerek, daha sonrakilerde düz kafiyeli beyitler kullanacaktır.²³ “*Esther'in, Athalie'nin parçalarını, Gilbert'in bir kıt'asını aşağı yukarı eski şekillerde tercüme eden Şinasi'nin, daha Lamartine'in Méditations'undan aldığı dört kıt'ayı tercüme ederken yeni şekil aradığını görüyoruz. Dört mısraı da birbiriyle kafiyeli kıt'alar, eskilerde de vardı. Fakat bu cins kıt'alarla yazılmış manzume yoktu*”²⁴. Şinasi'nin Lamartine'in “*Souvenir*” şiirinden çevirdiği dört kıt'a, kafiye örgüsü ve “biçim”i ile, tek duygunun derinleş-mesinden doğmuş hayalleri ve örgüsüyle, dilimizde ilk yeni manzume idi.²⁵ Yeni nazım biçimi, Şinasi'nin bu çevirisi ve onu izleyen manzumelerinden doğacaktır.²⁶

1870 yılında yayımlanan Edhem Pertev Paşanın (1824-1872) “*Tıf-ı Nâim*” çevirisi de biçim olarak eskilerden ayrı bir manzume; -Tanpınar'ın belirleyişiyle- “Klasik “koşma”nın iki kıt'asını birleştirerek elde ettiği sekizlik kıt'alarla, yerli öğeleri de içine alan bir “ode” denemesi” idi.²⁷ Edhem Pertev Paşa, daha sonra Jean Babbste Rousseau'dan yaptığı bir çevirisinde de bu çeviride oluşan çapraz (croisée) kafiyeli kıt'ayı kullanacaktır. “*Fakat bu tercümenin neşr edildiği devirde, tıpkı Sadullah Paşa'nın (1838-1891) “Le Lac” tercümesi gibi yeni şiir Türkçede kendi şeklini aramaya başlamıştı.*”²⁸

“Recaizade, “Arz-ı Sitem” adlı manzume ile üçüncü adımı atar; altı dizeli “müsed-des terki-i bend”i, aralarında düz kafiyeli beyitler bulunan çapraz kafiyeli dörtlüklerle, tanınmayacak biçimde değiştirir. Son kıt'asında şairin kendi adını söylemesine rağmen, o da Şinasi gibi, “eski şiir şekillerini değiştirerek” yeni bir “şiir şekline” ulaşmayı amaçlamaktadır. *Duhter-i Hindû*'da Surucuyi'nin ilk söylediği manzume de Şinasi'nin kasideleri gibi düz kafiyeli beyitlerden oluşmakla birlikte, dizelerin dizilişi Hâmid'in de kıt'alardan oluşan manzume peşinde olduğunu göstermektedir... “*Tenaggum*” manzumesi ise, Ekrem Beyin daha önce kullandığı, çapraz kafiye iledir.”²⁹

“Âkif Paşa’nın (1787-1845) *Adem Kasidesi*’nde ise nevi’ (tür) hiçbir hususiyetini terk etmeden modern veya garblı poem mahiyetini kazanır.”³⁰ Daha sonra Nâmık Kemal, “*Hürriyet Kasidesi*” olarak tanılan “Besâlet-i Osmâniyye ve Hamiyyet-İnsaniye” adlı manzumesinde onun yolunu izleyecektir. Genç sanatkâr, Hâmid de, “hem yeni man-zume şekillerini, hem de Namık Kemal’den aldığı derse uyararak sanatının maziyle birleşme yollarını” arayacaktır.”³¹ Bu kaygı, Batılı şairlerin örnek alınacağı hece ölçülü denemelerde de görülecek ve halk ozanlarının koruya geldikleri hece ölçüleri denenecektir.³²

“Hâmid’in *Sahra*’sından sonra, Namık Kemal’in “Vâveylâ” ve “Hilâl-i Osmânî” gibi manzumeleri, Ekrem Beyin, -bir bölümü çeviri-, birkaç manzumesi ile, doğrudan Batı’dan alınmış “şiiir şekilleri” görülecektir. Bunlar eskiden beri Fransız şiiirinde görülen sekiz veya daha fazla kıt’aları Hugo’nun değiştirerek elde ettiği, (on iki) ve daha fazla dizeden oluşan “esas şekil”in, Edhem Pertev Paşa’nın koşma kıt’alarının birleşimlerinden elde edeceği benzerleridir. Hâmid, Recaizade ve Namık Kemal, bu kıt’a biçimini, Fransız romantikleri gibi serbest bir biçimde kullanacaklardır.”³³

III

Edebiyat Bilimi araştırmalarının öncülerinden Profesör Guy Michaud, 1950 yılında Türkiye’de basılan *Introduction à une Science de la Littérature* adlı kitabında edebî türleri, “Doğal türler” (lirizm, epepe, dram) ve onlardan doğmuş olan türler (şiiir, roman, tiyatro, tarih, eleştiri ve yergi) olmak üzere ikiye ayırıyor.³⁴ Doğal türler’in türevleri olan gelişmiş türler; “doğal biçimler”i olan “açıklama, betimleme, anlatı ve canlandırma”³⁵ özelliklerini geliştirerek kendi içlerinde oluşturacakları yeni türler ve yeni sunuş biçimleri ile günümüze dek gelmiş bulacağımız bütün türlerin temelini oluşturmaktadır.³⁶

Tanpınar, “tasvir” ile birlikte “tiyatro” ve “roman” türlerinin gecikmesini; “eleştiri” düşüncesinin olmayışı ve dolayısıyla “düşünce” yazılarının Osmanlı kültüründe gelişmemiş oluşuna bağlıyor. Burjuvazinin oluşmamış, sosyal ilişkilerin, - ve kent yaşamında kadın erkek ilişkilerinin- sınırlanmış oluşunun, bu sonuçta başlıca etken olduğunu düşünüyor, edebiyatımızın gelişmiş bir nesir geleneğinden yoksun oluşunu buna ekliyor;³⁷ “Tasvir” geleneğinin gecikmesini de resim sanatımızın olmayışıyla açıklıyor.

Harâbât Mukaddime’sinde Doğu ve Batı edebiyatlarını karşılaştırırken Ziya Paşa da (1825-1880), “tasvîr”i Batı edebiyatlarının özelliği olarak tanımlıyor. “*Garb sanatları, ona göre evvelâ “tasvîrî” (descriptif) dirler.*” Bu özellik tiyatro ve şiiir türlerinin de temelini oluşturur.³⁸ Tarz, edebiyatımızda ilk kez Ekrem Beyin *Nağme-i Seher*’inde (1871), “Âsâr- nesriyye” (nesir eserler arasında görünür.. “*Bir bölümü “küçük hikâye” denemeleri olan bu parçalarda Atala mütercimi frenklerden almaya başladığı sesi Türkçede deniyor, acemî dilde, daha ziyade tarif’e kaçır*

tasvirler vasıtasıyla de olsa tabiatla, doğa ile bir çeşit kaynaşma arıyordu. Bunu Namık Kemal'in Rüya'sı ile "Gelibolu Mektubu"ndaki tasvir izler."³⁹

Yine acemice olsa bile "daha çok tarif"e kaçmasına rağmen bu yazılarda "doğa" ruh hallerine çerçeve oluyor⁴⁰, tabiatla insan yan yana yürümeye başlamış oluyordu. Bu sebeple bizde "mensur şiir" (poème en prose), "yaşanan hayat ve yakalamaya çalışılan tabiat etrafında" oluşacaktı. "Hâmid'in Sahra ve Belde'si ile Bunlar Odur'u tabiatın peşinde yapılmış tecrübelerle doludur"; Genç yazarlar, her doğa manzarasına hücum ederler, -Bunda çevirilerin etkisi vardır- "Paul et Virginie ve Atala gibi eserler nasıl Fransız romantizminin bir tarafını hazırlarsa, öylece Türk romantizminin oluşmasına yardımcı olurlar."⁴¹

Tanpınar, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde, edebiyatımızda, tasvir ve canlandırma'ya dayalı tiyatro ve roman (epope ve dram) türlerinin, düşünceye dayanan "tenkid" (critique) türü ile "nesir" türlerinin üç yüz yıllık bir süreden sonra yaşam buluş sürecini anlamaya; anlatıya dayalı türlerden, ayakta kalabilen "tarih" türü de⁴² aralarında olmak üzere, doğal türlerin ve biçimlerin Batıdaki evrimine yabancı kalışını "karşılaştırma" yoluyla açıklamaya çalışıyor. "Trajedi, humanistik araştırmalarla gelen bir yeniden doğuştur."⁴³

Tanzimat, gelişen eleştiri düşüncesinden doğmuş bir hareketti. Onunla başlayan yeni edebiyat da eleştiriye dayanacaktır: "Şinasi'nin eseri herhangi bir örneği taklitten ziyade tenkidin hız verdiği bir eserdir." "Ondan sonra gelen ilk yenilenme şairleri ve muharrirleri şiir ve edebiyat hakkındaki fikirlerini bir nevi (essai) diyebileceğimiz müstakil (makale)lerle anlattıkları gibi Fransız romantiklerinin sık başvurdukları (beyanname) mahiyetindeki (mukaddime)lerle söylüyorlardı. Namık Kemal'le Rezaizade edebiyata kendilerinin getirdikleri (mektup) tarzını bu iş için kullandılar"⁴⁴ Avrupa Risalesi'nin (1840) yazarı, Mustafa Sami Efendinin Takvim-i Vekayi'de yayımladığı (makale)ler bu türün başlangıcı oldu. Türk cemiyeti, onunla ve "Hürriyet" düşüncesinin öncüsü Sâdık Rıfat Paşanın eleştiri ve karşılaştırmaları ile, eskinin dışına çıktı.⁴⁵ Ziya Paşa, "Harâbât Mukaddimesi"nde değişik başlıklar altında Batı dünyasının şiir ve sanat görüşü ile bizimki arasında olan farkı anlatarak değerleri karşılaştırdı. 1876'dan sonra yetişenler arasında Beşir Fuad, çeviri ve alıntılarla Victor Hugo ve Voltaire biyografilerini yayımladı.⁴⁶

Bu dönemde, İstanbul'a "ecnebî kumpanyaları geliyor," Beyoğlu'nda kendi dilleriyle temsiller veriyorlardı. Tanzimat'la yetişen, Garb'a hayran bir sınıf müslüman halk (bilhassa kibar tabakadan) bu temsillere gidiyor, onlardan kendi aralarında bahsediyordu. Çoğu İtalyanca olan bu piyeslerin mevzularının hulâsası Ceride-i Havadis'te çıkıyordu. Ceride-i Havadis'in 1845 senesi koleksiyonunda yine tiyatro havadislerine rastlarız."⁴⁷ Bodos oğlu Mannak'ın kampanyasının kuruluşuna kadar (1863-1864), halkımız yabancı dilde "trajedi, dram, komedi, opera ve operet"

seyredecektir. “Goldoni’nin bu tiyatroda oynanan, Hâcenin (Hocanın) Telâşı komedisi ile aynı gece oynanan Odun Kılıç adlı bir başka komedi Türkçe olarak sahneye konan ilk eserlerdir” Böylece ecnebî dilleriyle ilk oynanan piyesten (1842) yirmiiki yıl sonra türkçe oyun sahnelenir. Bundan önce de yerli Ermenilerin kendi dillerinde oynadıkları piyesler vardır.⁴⁸

1873 yılına doğru Türk tiyatrosu iki yol belirlemiş bulunuyordu: Birincisi Şinasi’nin yolu idi. Molière’e bağlı bu çalışmanın yanında, yerli ve çeviri birçok tiyatro eseri yayımlanmaya başlar. İkincisi, Namık Kemal ve Hâmid’in tek başlarına izledikleri yoldu.⁴⁹ Bu ikinci yol, Romantikleri taklitle işe başlayan yeni şiire yön verdi. Aşk geleneğinin dışında arayan yeni şiir, onu kendileri için en kolay elde edilir yerde, tiyatrodan aradılar. ”Namık Kemal’in kalbin hissiyât-ı ulviyyesi (Kalbin yüksek duyguları) dediği şey ilk defa sahnede tecrübe edildi ve onun şartları içinde şiire girdi. Ve tabiatıyla lirik şiirin lügati, edası ve mahiyeti birdenbire değişti.”⁵⁰ Ekrem Bey, Chateaubriand’ın *Atala*’sını Türkçeye çevirerek saf bir aşk, umutsuz bir tutku ve bir doğa görüşü örneği getirdi. Sonra onu tiyatroya uyarlıyarak konuşmaya aktardı. “Böylece yeni ve şairanenin repertuarını hazırlamış oldu.”⁵¹ *Duhter-i “Hindû”*’da, ilk yeni şiir Surucuyi tarafından, yani bir piyesin kahramanı tarafından söylenecektir. Çünkü, bu yeni insan bütünüyle, sentetik bir şey gibi muhayyilede hazırlanıyordu. O evvelâ muharrir dediğimiz ferdin rüyasıydı. Surucuyi’nin arkasında, genç Hâmid, yeniler de içlerinde olmak üzere bütün bu ilk tiyatro tecrübesi, ...bir özenilen insan tecrübesi vardı.”⁵²

Hikâye türünün başlangıcı da, tiyatrodan sonra yine çeviri yoluylaadır. Yusuf Kâmil Paşa’nın *Télémaque* çevirisi (1862), Türkçede ilk avrupalı öykü olacaktır. Onu, *Ceride-i Havadis*’te tefrika edilen kısaltılmış bir *Sefiller* çevirisi ile, Vak’a-nüvis Ahmed Lûtfî Efendinin Arapça çevirisinden Türkçeye aktardığı (1864) *Robinson Crusoe*; 1871-73 yıllarında Teodor Kasab’ın *Monte Cristo* çevirisi, 1872’de Le Sage’dan *Topal Şeytan* ve Recaizade Ekrem Beyin Chateaubriand’dan *Atala* çevirisi izler. Bernardin de Saint Pierre’in *Paul et Virginie*’sinin Türkçeye aktarılışı 1873 yılındadır. Ahmet Vefik Paşa, Voltaire’dan *Mikromegas* (Hikâye-i Hikemiyye-i Mikromegas) ile, Le Sage’dan *Gil Blas* çevirilerini yayımlar. Şemseddin Sâmî’nin *Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat* (1875) Nâmık Kemal’in *İntibah* (1876) ve *Cezmi* (1880) romanları, Ahmed Midhat Efendi’nin *Letâif-i Rivâyât*’ı (28 hikâye, 1870-1895), *Yeniçeriler*’i (1871), *Felâatun Bey ve Râkım Efendi* romanı (1875) bu ilk çevirilerin sonuçlarıdır.⁵³

Bu dönem yazarları, Batı’nın insan deneyimini aktarmaya, ona uyum sağlamaya “çok acemice ve tesadüfe bağlı denemelerle hayatı yakalamaya” çalışmaktadır. Düşünce yaşamımız henüz Batı’dan “ciddî ve ferdi” (gerçek ve bireysel) bir etki almaya elverişli değildir. Batılı “hikâye”, ancak tür olarak alınmaya çalışılmaktadır.⁵⁴ *La Dame aux Camélias*’nın peşinde *İntibah*’a “tasvir”, “tahlil”, yüzleri eski “hikâyeye

çevrilmiş” olarak girer.⁵⁵ Ahmet Midhat Efendi’de kolay “adaptation” (uyarlama), romanı “fıkra” ya indirir. “*O zamana kadar hiç konuşmamış bir insanlığın doğması beklenen yerde, cesareti ve imkânları nisbetinde örnekleriyle bir yönde gitmeye çalışan bir taklit vardır.*”⁵⁶ Onları izleyen kuşak, Nabizade Nâzım (Doğ. 1862), realist-natüralist köylü edebiyatının çok başlangıçta bir örneğini verirken, “*Araba Sevdası’ndaki görme ve kaydetme arzuları ile*” Recaizade (doğ. 1847); Fransız natüralizminin savunucusu Beşir Fuad (doğ. 1852); realizm’in ilkelerinin savunucusu Sâmî Paşa zade Sezai (doğ. 1859),

1889’da yayımladığı *Hikâye* adlı kitabıyla Hâlid Ziya (doğ. 1866) yeni edebiyatın doğuşunu hazırlayacaklardır.⁵⁷

Avrupalı örneklerle bu ilk karşılaşmalarla birlikte dayandıkları “imge” ve “meczaz” lar dünyası yavaş yavaş dilimize girer ve onların “imgelem”imize (“muhayyile”imize) sunduğu hazır kalıplarla, söz biçimlerimiz değişmeye başlar. Eski şiirimizin din, tasavvuf ve İran kaynaklarına bağlı “imge” (hayal) dünyası, derinlerde, kadim kültürlerle ve greko romen anılara iniyor olmakla birlikte, Batı şiirinden tümüyle ayrılmış bulunuyordu. Edebiyatımızın yenilenme (değişme) döneminde bu eski mitos’ların yanibaşında doğrudan doğruya Yunan kaynaklarından gelen mithoslar görünmeye başlar.⁵⁸ 1862 yılında, yayımlanan *Télémaque* çevirisi “kurgu” (hikâye, fiction) ile “gerçek” (réalité) arasındaki ilgi üzerine düşünceleri değiştirirken, bize Yunan Mitholojisinin bir yanını da açar. Bu yeni “masal”ların edebiyatımıza girişi Nâmık Kemal iledir ve yeni masalların gelişiyle eski imgeler yavaş yavaş dilden çekilmeye başlar. Edebiyatımıza Namık Kemal’le katılan “Hürriyet” Masalı (mithos’u) bunlardan biridir; bu bakımdan, *Rü’yâ* en dikkate değer eserlerinden biri olacaktır. Tevfik Fikret’te, cemiyetin sorumluluğunu yüklenen şair, Promete mithos’u ile birleşir. Abdülhak Hâmid’de eski şiirin “Zühre”si Venüs ; Merih, Mars, yani Savaş tanrısı olur.⁵⁹ Tanpınar’a göre, Tanzimat’tan sonraki düşünce ve sanat hareketlerinin birinci eksiği yaklaşmak istediğimiz dünyanın niteliğini anlatan bir el kitabından yoksun oluşumuzdu. İkinci nokta da, Tanzimat aydınlarının daha çok siyasi çevrelerden olması, halkla ilişkilerinin bulunmamasıydı.⁶⁰

Batı ile karşılaşmalarda ilk araçların Avrupa’ya giden gezginlerimiz ve onların eserleri, sınırları aşan ilk etkilerin de düşünceler olduğunu söyledik. Bunların başında Sadık Rıfat Paşa ve Mustafa Sami Efendi gelmektedir. Tanpınar, bu yazarlar için, “*Türk cemiyeti, bu iki isimle açık bir “tenkit ve mukayese” fikri ile eskinin dışına çıkmış demektir*”⁶¹ diyor ki, Şinasi ve Namık Kemal’e dek uzanacak, ve eserlerinin ana temalarını oluşturacak, Sadık Rıfat Paşanın “Hürriyet”⁶² sözcüğü ile “İnsan”⁶³ düşüncesinin, Mustafa Sami Efendinin “Vatan sevgisi ve millet sevgisi”⁶⁴ düşüncelerinin, Fransız İhtilâline bağlı düşünceler olduğunu biliyoruz. Bu açıdan, Victor Hugo’dan esinlenmiş olduğuna yine Tanpınar’ın dikkatimizi çektiği⁶⁵; ve Tevfik Fikret’in “*Toprak vatanım, nev’-i beşer milletim... İnsan / İnsan olur ancak*

bunu iz'ânla, inandım” (*Halûk'un Âmentüsü*) dizelerinin de hazırlayıcısı olacak olan, Şinasi'nin “/ *Milletim nev'-i beşerdir, vatanım rûy-i zemin*” söyleminin de bu aynı kaynağa bağlı olduğunu düşünebiliriz.⁶⁶ Şinasinin “Reşid Paşa'ya Kaside”lerinin ana tema'sı olacak “Civilisation” sözcüğünün karşılığı, “ünsiyet, me'nûsiyet, temeddün ve medeniyet” söylemlerinin aranmaya başlanması da Rıfat Paşa ve Sami Efendi ileldir.⁶⁷

Bu ilk dönemde, Batı karşısında, Şinasi'nin eseri dışında bilinçli bir taklit düşüncesine rastlamıyoruz. Galatasaray Sultânîsi'nin açılışına dek, yabancı dil ve edebiyatlara karşı büyük bir ilgi yoktur ve bütün kazançlar bazı rastlantılara dayanmaktadır.⁶⁸ Yazmaya başlayan gençler, Fransızca öğrenmelerine yardım eden kitabın çevirisini yayımlamakla işe başlıyor, daha sonra belli bir okuyucu düzeyi olunca da, günün ya da yakın zamanın ünlü adlarına geçiliyordu. Böylece, çevirilen kitapların düzeyleri zamanla değişiyordu ve giderek asıl edebiyata yaklaşıyordu.⁶⁹ Ahmed Midhat Efendi bu düzeyin dikkate değer bir örneğini oluşturur. Durmadan okur ve okuduğunu okuyucuya ulaştırır. “*Cervantes, Octave Feuillet ile; Victor Hugo, Xavier de Montepin ve Eugène Sue ile aynı saftadır, Hattâ Emile Zola, Paul de Cock'a feda edilir. Flaubert ise büsbütün küçümsenir. Bu cinsten bir değer cetveline dayanan roman elbette sadece söz gelişleriyle devam eden uzun bir yarenlik olacaktır.*”⁷⁰

Şinasi'nin yanı başında Ziya Paşa, *Terkib-Bend* ve *Terci'bend*'lerinde olsun, öbür şiirlerinde olsun, hiçbir yeni biçim ya da türün peşinde değildir. Ziya Paşa düşüncelerin ardında, düşüncelerin doğruları ile inancın doğruları arasında bir *şiir* 'le, *tenkid* (critique), *tarih* ve karşılaştırmalar peşinde, dikkatli adımlarla yürümektedir. Yalnız “*Rü'yâ*”da, yazarın, diyalog, hikâye etme (narration) ve betimleme (tasvir, description) biçimlerini denemeye yöneldiğini görüyoruz.⁷¹ Bu açıdan, Nâmık Kemal'in *Rü'yâ*'sı, edebiyatımızda bir “mensur şiir” örneği sayılabileceği gibi⁷², Ziya Paşa'nın *Rü'yâ* 'sı da bir hikâye denemesi olarak alınabilecektir.⁷³

IV

“Karşılaştırmalı edebiyat”, dar anlamda, etkilerin incelenmesi demektir. Her edebiyatta, “taklit”le başlayan karşılaşmalar, etkilenmeleri hazırlar. Etkiyi alan yazar, “taklid”in değişime uğrattığı insandır; eseri, değişime uğramış olan insanın eseridir.⁷⁴ Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının öncülerinden Philarète Chasles (1837), olguyu şöyle tanımlıyor: “*Halklar biçimsel almalarla değil, zihin yaşamlarını yenileyecek ilkeleri, umdeleri, uzun süren bir süzgeçten geçirme ile zenginleşirler. İki uygarlık birbiriyle karşılaştığında, değme noktasında, birinin gücü öbürünün gücüne kaynaşmak üzere katıldığı zaman melez fakat çok parlak bir alaşım belirir ki, değeri yadsınamaz; taklid etmek için taklid yapıldığı zamansa bu çabadan ancak, bir çiçeğin tac-yapraklarını öbürünün çanak-yaprağına yerleştiren bilmem hangi bitki-bilimcinin hoşlandığı, yaşamdan ve bitki olmaktan çok uzak o güzelim ucubeler benzeri yapma çiçekler ortaya çıkar.*”⁷⁵ “Etki”, az ya da çok bilinçli karşılaşmalara denir: yavaş

yavaş sızma ve aydınlanma; bir yandan sosyolojinin, öbür yandan ceza hukukunun sınırlarına giren taklidin tersine, sistemlilik göstermez. Sistemli bir seçişle taklit, bir edebiyatın yoksullaştığının bilincine varıldığı dönemlerde görülür ve bilinçli bir seçişle olur.⁷⁶ Tanzimat döneminde, örneklerinin büyüklüğü dolayısıyla Namık Kemal, Recaizade Ekrem ve, Hâmid'in adlarının güçlü bir biçimde öne çıktığı dönemde olduğu gibi. İşte Namık Kemal'in Abdülhak Hâmid'e bir mektubu: “*Ben Corneille'in ulviyyet-i efkârına (düşüncelerinin yüceliğine) meftun olanlardanım. Âsârından (eserlerinden) evvelden beri Cinna'yı severim.*⁷⁷ *Hürriyet ve Hamiyyet namına yazdığı şeylerin en güzeli odur. Le Cid*⁷⁸ *ile imtizâc edememiştım (uyuşamamıştım). Horace'larla*⁷⁹ *kezâlık (Horace'larla da öyle). Polyeuct*⁸⁰ *, hristiyanlığa hepsinden ziyade mâil iken yine Corneille'in her tiyatrosundan güzeldir... Klasikler tekmiil yanında ise Corneille'in Ajax'ını (Agésilas)*⁸¹ *umum eserlerine müreccah görmezsen (yeğlemezsene) o zaman söyle.*”⁸²

Tanpınar, Namık Kemal'in, Shakespeare'i de aynı derecede sevdiğini ve etkisi altında kaldığını söylüyor: Celâleddin Harezmsâh'ı, “*birinci perdeden itibaren dolduran hayaletler daha ziyade tecrübesiz ve an'anesiz dramaturge'ün, büyük İngiliz şairi ile fazla düşüp kalkmasının*” sonucudur.⁸³ Yine Tanpınar'ın belirleyişiyle, Namık Kemal'in tiyatrodan sevdiği şairler Shakespeare, Hugo ve Corneille'dir: “*Birincisine daha ziyade Hugo vasıtasıyla gittiği, onun William Shakespeare adlı eserini okuduğu muhakkaktır.*” Fransız klasiklerini karşılaştırmalar yapacak derecede tanımakla birlikte, Namık Kemal, romantik dramın peşindedir.⁸⁴ Bununla birlikte, Nâmık Kemal'de “*içten bir hazırlanma*”, bir eğitim anlamında tam bir etki aranmamalıdır. Onda beğendiği yazarlara parça parça yaklaşımlar vardır. *Gülnihal*'in mezarlık sahnesinin Hamlet'in mezarlık sahnesi ile bağlantısı, bunların başında gelir.”⁸⁵

Abdülhamid döneminin “*hürriyet mücadelesi*”ni anlatıyor olabilecek kurguda⁸⁶, evi barkı söndürülerek esir edilen ve bir konağa satılan kadın tipi (dadı), Fransız romantik tiyatrosundan gelir.⁸⁷ “*Gülnihal*” tip'i, Victor Hugo'nun son trajedisi *Les Burgraves*'daki yaşlı kadını anımsatır.⁸⁸ “*Hugo'nun kahramanındaki esrar havasından mahrum bulunmasına rağmen piyesin fatalitesi olması itibarıyla aralarında büyük bir benzerlik vardır. Bu benzerlik konuşma tarzına kadar gider.*” Ancak, Piyesin Hugo ile benzerliği burada biter. Bundan sonra, “*Shakespeare'in tesiri, onun peşinden gitmeler ve bazı sahnelerinin yakın taklitleri vardır.*”⁸⁹

Âkif Bey'de de Balzac'ın *Colonel Chabert*'ini buluruz.⁹⁰ Namık Kemal, *Kara Belâ*'yı betimlerken de *Othello*'yu düşünmüş olabilecektir. “*Fakat psikolojik halleri değiştirilmiş, aslındaki asaletiyle güzelliğiyle hiçbir alâkası kalmamış bir Othello, daha doğrusu Othello kıyafetinde bir Iago.*” “*Ah benim Vuslat gecesi yüzölçüm!*” tarzında hitablar daha ziyade Hugo'nun *William Shespeare*'inde söylediği cümleleri anımsatır.⁹¹

Celâleddin Hârezmşah'da Namık Kemal; “bu, olaylarla dolu yaşamı bazı değiştirmelerle almış ve ondan Shakespeare’in tarihî piyesleri, Hugo’nun Cromwell’i, Schiller’in Wallenstein’i gibi büyük ve bütün hayatı içine alan bir tiyatro eseri çıkarmıştır.... İkinci perdedeki suikast sahnesinde de Namık Kemal, Hugo’nun Ruy Blas’ındaki sahneyi az farkla tekrarlar.”⁹²

Namık Kemal’in büyük roman denemesi “*Vatan sevgisi, insan hakları ve İslâm ahlâkı*” temalarının romanı *Cezmi*; Tanpınar’ın tanımıyla, hızını Victor Hugo’nun *Sefiller*’inden alır. Gerek üslûp, gerek eseri dolduran konu dışına çıkmalar, ondan kaynaklanır: Başta, “*XV. yüzyıl üzerine konuşma; Hugo’nun 1817 senesi için, Louis Philipe için, 1830 İhtilâli için yaptığı rahat konuşmaların bir eşidir. Yangın ve denize atılan adam tasviri Hugo’nun romanındaki denizdeki adamdan gelir. Bu etki bazı dialoglara kadar görülür. Ayrıca esir idamına itiraz, insan kanının esirgenmesi ana fikirleri de oraya bağlıdır. Fakat asıl, Namık Kemal’e Hugodan gelen şey üslûp ve konuşma rahatlığıdır... Şehriyar’la korucunun konuşmasının Sefillerin ikinci cildinde, baş rahibeyle Jean Valjean’ın arkadaşı, bahçıvan Fauchelevent’in konuşmalarına benzediğini, ayrıca Cezmi’nin tarihî sergüzeştinde bulunan tabut hikâyesinin Sefiller’de de geçtiğini söyleyelim.*”⁹³ Romanda, Adil Giray ile Perihan’ın mektupları Rousseau’nun *Nouvelle Héloïse*’inin etkisini yansıtır.⁹⁴ *İntibah* romanı, Dumas Fils’in *La Dame aux Camélias*’sından gelir.⁹⁵ Zavallı Çocuk’un son sahnesi de *Hernani*’nin (Hugo) zehir sahnesi kadar *Romeo ve Juliette*’in son sahnesini düşündürecektir.⁹⁶

Bu eserlerin ana temalarının henüz “*Vatan sevgisi*” (*Vatan-yahut Silistre, Âkif Bey, Cezmi*); “*İyilik ve Kötülük*” (*İntibah*); “*Hürriyet Mücadelesi*” (*Gülñihal*); “*Kötülük*” (*Kara Belâ*), “*Çocuk eğitimi, çocukların yaşamlarını seçme hakkı*” (*Zavallı Çocuk*) gibi genel sosyal konular olduğunu bu belirlemelere ekleyelim. “*İctimai (sosyal) hamlesinde ve tarih tecrübesinde romantik olan Namık Kemal, Hugo’ya olan bütün hayranlığına rağmen/realist roman ve tezli tiyatronun tesiri altındaydı ve galiba (edebiyat-ı hakikiyye) dediği şey bu idi.*”⁹⁷ Düşünceye yükseldiği, “mazi”yle birleştiği noktada yenilik hareketlerimizin öncüsünün, “taklid” düzeyini aştığı, temiz sade, yapmacıktan uzak bir dille konuştuğu görülür. “*Evrak-ı Perişan, Türkçenin klasiği diyebileceğimiz eserler arasındadır.*” Denemelerinin konuşma diline yakın sanatsız anlatımı “tarih”lerine de yansır. “*Onun Osmanlı tarihi çok lezzetle okunan bir iman ve sevgi mücadelesidir.*”⁹⁸ Türk şiirinin düşünceye ve felsefeye yükselmesinde de onun adımlarının payı vardır. Namık Kemal’in metafizik ile değilse de, sosyal filozoflarla yakınlıkları Tanpınar’ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde açıkça görülmektedir.⁹⁹ Bir yazısında kendisini Sokrates’e benzetmesi¹⁰⁰, Hukuk felsefesi üzerine çalışmaları “*Hikmetü’l-Hukuk*” denemesi¹⁰¹, Voltaire ve Montesquieu etkileri¹⁰², hukuk ve adalet konularında yazıları¹⁰³, bu tanımları göstermededir. Ayrıca, yazarın hukuk anlayışının platoncu idealizme yakınlığını da görebiliyoruz.¹⁰⁴ Cicero’dan başlayarak gelen bir “sosyal filozoflar” zincirinin “tabii hukuk” (naturallaw) adını verdikleri

“ideal hukuk” anlayışının, Namık Kemal’in hukuk görüşüne güçlü bir destek oluşturduğunu düşünebiliriz. Karşımıza çıkan, Namık Kemal’in o hep bildiğimiz görünümünün ardında, pragmatik ve idealist görüşler arasında bir sentez kurmaya çalışan bir sosyal düşünür, bir siyaset felsefecisi yüzüdür.¹⁰⁵

Bu dönem edebiyatımız, -Tanpınar’ın belirleyişiyle- birkaç yabancı kitabın çevresinde dönmedir: *Télémaque*, *Atala*, *Paul et Virginie*, *Graziella*, *La Dame aux camélias* ve *Sefiller*.¹⁰⁶ Beşir Fuad’la birlikte, romantik şiire karşı bir duruş alacak olan Recaizade Ekrem Beyin *Araba Sevdası* (1898) romanının kahramanının okuduğu kitaplar da, Rousseau’nun *Nouvelle Héloïse*’i, *Manon Lescaut* (L’Abbé Prevost), *Paul et Virginie* (Bernardin de Saint-Pierre) ve *Graziella* (Lamartine)dir.¹⁰⁷

Başlangıçta romantizm’in etkisi altında, -Namık Kemal’in “takipçisi”-, Recaizade gibi eski edebiyata yatkın Muallim Naci de *Victor Hugo* adlı daha çok romantizm’e yönelik eleştiriler içeren eseri dolayısıyla dost olacağı Beşir Fuad’ın etkisiyle, Emile Zola’nın *Thérèse Raquin*’ini Türkçeye çevirecek (1891)¹⁰⁸, bu çeviri ile Yusuf Kâmil Paşanın *Télémaque* çevirisinin başlattığı bir dönem kapanacaktır.¹⁰⁹

Recaizade Ekrem, bu dönemde, ilk şiir kitabından *Zemzeme*’lerin yayınına dek geçen süre içinde (1871-1883), Lamartine ve Alfred de Musset okumaları ile Chateaubriand’dan *Atala* ve Silvio Pellico’dan *Mes Prisons* (Hapishane Günlerim) çevirilerinin ve *Nâcîz* de yer alacak küçük çevirilerin peşindedir.¹¹⁰ Bu çalışmalar içinde Alfred de Musset’den çevirdiği ve *Pejmürde*’de yayımlanan “Yâd et!” (Souviens-toi), Tanpınar’a göre, Ekrem Beyin biçim olarak en başarılı şiiridir.¹¹¹ 1886’da yayımlanacak olan *Naçiz*’deki La Fontaine çevirileri ise onun nazımda ne kadar başarısız olduğunu gösterir. *Tefekkür*’de yer alan “melâl” (bezginlik), “iğbirâr” (gücenme) “inkisâr” gibi sözcükler,” Jean- Jacques Rousseau’nun *Yalnız Gezenin Hayalleri*’nden dilimize ulaşan serpintilerdir ve *Rübâb-ı Şikeste*’nin bazı şiirlerinde en olgun örneklerini bulacağımız bir estetiğin başlangıcı olacaktırlar.¹¹² “Yakacık’ta akşamdan sonra bir mezarlık âlemi ki hissiyat-ı muhabbetin efkâr-ı hikmetle imtizacını tecrübe kasdıyla söylenmiştir ”başlıklı şiiri ise şairinin kendi sunumu ile, Lamartine’in belirgin bir taklid’i olarak görebiliriz.¹¹³ “Sanatının hızını Lamartine’in *Les Méditations*’undan alan ve orada kalan (intimiste) Recaizade Ekrem, yine bu şiire bağlı murakabesinin sırrını, mersiye de bulur (“Tefekkür”). Onunla başlayan, mezarlıkta ve mezar başında bu murakabe Abdülhalîm Memduh, Nâbîzade Nâzım, İsmail Safâ, hattâ Rıza Tevfik ve Tevfik Fikret gibi şairlerde devam eder.”¹¹⁴ Recaizade, gerek şiirinde, gerek nesirlerinde, Boileau’nun : “*La plaintive élégie en longs habits de deuils/ Sait, cheveux épars, gémir sur un cercueil*”¹¹⁵ dizelerinin peşinde yürüyor gibidir. Lamartine’in *Graziella*’sı gibi dokunaklı bir aşk hikâyesi olması düşüncesiyle yazıldığı açık, *Muhsin Bey*¹¹⁶, bu “poetik’in nesre uygulandığı tek örnektir *Graziella*’nın şairin üzerindeki etkisi, *Araba Sevdası*’na kadar uzanacaktır. Recaizade, Lamartine’den ayrıca iki kitabının adı¹¹⁷ ile mistik

- duygusal düşüncelere dalmayı alır: Doğa karşısında seyirci duruş ve hayranlık; edebiyatımızda kısa zamanda, yeni bir panteizm'e yol açar ve böylece dinî şiir yenileşir. Bu yeni panteizm Dünyayı, Allah'ta "ilga ve inkâr" (yok sayma ve yadsıma) yerine onun ve onun değişen görünümleri etrafında toparlıyordu. Bu, bir kelime ile "Ene'l-Hak"ın yerini, "her yerde Allah"ın alışı idi. Böylece şiir ve insan yeni bir mutlak'a kavuşuyordu. Burada Lamartine'in etkisini buluruz. Recaizade'nin, ölümün çevresinde "murakabelerine" (méditation, tefekkür, düşünme) bu doğa sevgisi, kuvvetle karışır. Rıza Tevfik, Volney'in *Palmyre Harabeleri*'nin çevirisinden gelen bir esinlenme ile, bu "murakabe"ye tarih zevkını katar.¹¹⁸ "Ekrem Bey, 1871'de yayımladığı *Nağme-i Seher'inin*, bazıları küçük hikâye denemeleri olan "nesir" bölümünde, doğa ile insanın yanyana yürüyüşüne yukarıda değindik. "Fakat asıl başarı yeni nesirde "sırf bu tabiat görüşü için" başlı başına bir türün doğuşu" ve doğrudan yaşamdan gelen "motiv"lerle "thème" lerin bireyselleşmesi olacaktır.¹¹⁹

Şinasi'den sonraki edebiyatımızda her zaman bir Hugo etkisi söz konusudur. Nasıl 1867'de Paris'e giden Nâmık Kemal, dostları aracılığı ile gazete çıkaran ve Napoléon yönetimine "yıldırımlar yağdıran" Hugo'nun hürriyet emelinin etkisi altında kalmış ve ondan bütün bir genç kuşakla birlikte "terakkî" (évolution) mistiğini almışsa, Paris'e 1876'da, Hugo'nun sürgünden dönüşünden çok sonra, "tiyatrosuna varıncaya kadar, Hugo'nun eserinin Fransız cemiyetine yeniden hakim olduğu" yıllarda giden Hâmid de, onun felsefesinin ve şiirinin etkisi altında kalmıştı.¹²⁰ Gerek 1850'den sonraki şiirlerinde, gerek *William Shakespeare*'den başlayarak bütün nesir eserlerinde Hugo, şairi amacı "hürriyet fikrinin terakkisi olan insandaki ilâhî zekânın bir tecellisi" olarak görür. Ona göre şair, peygamberdir. Tanpınar'ın görüşüne göre, Hâmid "Hugo kadar cesur değildir. *Makber* döneminde bu cesaretsizlik daha belirgindir.¹²¹ *Makber*'in "âhiret" kavrayışı da Hugo'dan ayrılır. Hâmid intihardan Allah ve cezalandırılma korkusuyla çekinir. Fakat bu korkunun, cehennem korkusuyla ilgisi olduğunu gösteren bir söylemine rastlamıyoruz; "ebediyyet boyunca" Fatma Hanımdan ayrı kalmanın korkusunu seziyoruz. "Denebilir ki onun âhiret'i Hugo'nunki gibi cehennemsizdir." *Makber*, döneminden sonraki şiirlerinde *Bâlâdan Bir Ses*'te, *Tayflar Geçiti*'nde, *Ruhlar*'da, *İlhan* ve *Turhan* piyeslerinde biz ruhları açık biçimde "fezâ"da, uzayda dolaşır görürüz.¹²² Tanpınar şu noktalara dikkati çekiyor: Abdülhak Hâmid'in Hugo ile ilişkisi *Makber*'den de, yayın tarihine bakılırsa Hugo'nun *Dieu*'sünden de öncedir.¹²³ "*Sahrâ'nın* yayını izleyen yıllarda, *Hazîne-i Evrak*'da yayımlanan bir şiirindeki *Ferişterelerin mekânı mıdır aceb şu cebel / Ki zirveleri semâda nihân olub gidiyor*" dizeleri, Hugo'nun şiirinde onca değişmeye uğrayan "Olemp" hayâlinden geliyor olabilecektir. Hugo'da en çok rastlanan sözcüklerden biri olan "melek" sözcüğünü Hâmid'de de aynı sıklıkta görürüz. "Kürsi-i İstiğrak", "Külbe-i İhtiyak" manzumeleri birçok yönden Hugo'dur. Aynı dönemden "*Zamâne-i âb*"da bu yakınlık daha belirgindir. "*Bu sonuncusuyla Hâmid'in şiirine, Hugo'da o kadar sık rastlanan*

deniz girer. Fakat asıl mühim olanı ilim fikrinin iki şairde de hakimiyeti, mezar ve beşik kelimeleri arasında bulunan münasebettir.”¹²⁴ Tanpınar’ın aktarışıyla: -*Dieu* ve *La Fin du Satan*, Hugo’da, öbür eserlerinde dağınık olarak görülen öğelerin toplandığı bir olgunluk noktasıdır. “Bu iki dînî-felsefî epope’de anlatılan fikirler bazen sadece tohum, bazen ayrı gelişmeler şeklinde öbür eserlerinde, *Les Contemplations*’da, *William Shakespeare*’de, *La Légende des Siècles*’in bazı manzumelerinde (bilhassa 1882’de, yani Hugo’nun sağlığında yayımlanan üçüncü kısmında), hülâsa 1856’dan sonra yazdığı bütün eserlerinde vardır... Hugo’nun, cemiyet ve insanlık düşünceleriyle beraber... *Dieu*’de bilhassa üzerinde durduğu agnostisizm’e de, bu saydığımız eserlerden varmış olabilir.”

Dieu, Hugo’nun düş yeteneğinin bütün zenginliğini döktüğü bir dînî-felsefî sistem şiiiridir. *Makber* ve *Ölü* bütün düşünce öğelerine rağmen, duygu sınırları içindedir. Bu duygu planı, Hugo’nun, mersiyelerinde öne çıkar ve “asıl yakınlık” onlarıdır.¹²⁵ *Dieu* etkisini *Bâlâdan Bir Ses*’te ve onu izleyen piyes ve dialoglarda aramak, Hâmid’i bütünüyle Hugo’nun etkisi altında düşünmek en doğrusudur.¹²⁶ Hugo’nun, “hayr ve “şerr”in (*bien et mal*) aynı kaynaktan yani Allah’tan (*Dieu*) geldiği düşüncesi¹²⁷ Abdülhak Hâmid’de de görülür. Fakat, kozmogonisinin dayanağı olan “kabalistik” dogmalarla Hâmid’in hiçbir ilişkisi olmadığı gibi, gerek *Makber* zincirinde, gerek öbür eserlerinde “Kötülük meleşği”ne, Şeytan’a da rastlanmaz. Böyle bir etki varsa bunun, Hâmid’i İslâm tasavvufunun şiire sızmış öğelerine götürdüğünü, böylece var olanın yenilenmesine yol açtığını söylemek yerinde olur. Şairin, Hugo’ya çok yakın olduğu “akıl-ruh” çekişmesi de bu kaynağa bağlanabilir. Hâmid bu çekişmeyi Fuzulî’den aldığı: “Ben akıldan bana yol göstermesini isterken, Akıl beni yoldan çıkarıyor. Her şey bana boş görünüyor, En sonraki bilgimiz, sonunda bilgisizliğimiz”¹²⁸ söylemine bağlar. İki şair, “şüphe” sözcüğünde birleşirler.- Tanpınar’a göre, *Dieu* şairi ile büyük benzerlik noktalarından biri -“poetik imajları bir tarafa bırakırsak”-, Allah anlayışında iki şairin de, isteyerek aynı çelişkilere düşmesidir: -Hâmid’in, *Makber*’de kâinatın dışındaki Allah’la herşeyin kendisi, “vücut-ı mutlak”ı birleştirışı gibi, “Ağlayışı sır; yüzü gülümseme olan mâsum, günahsız” söylemlerini içeren dizelerde Allah, “tekvin” (création, genèse) ve “temşiyet”in (administrer) kendisi olan isim ve sıfatları ile hem fâil-i mutlak (La volonté divine), hem “ef”âlden sorumsuz” (arbitre) görünür. Bu çelişkili kavrayışa, yine “kabal” yolu ile Hugo’da da rastlarız.¹²⁹ İslâm tasavvufunda ise bu karıştırma ve çelişki yoktur. Allah, tecellîsi olan kâinattan ayrılmaz. Sünnî dogmada (nass’da) ise Allah, kâinatın dışındadır.¹³⁰ -Hâmid, söz konusu, sorumsuzluk düşüncesine “Allah’ın birliğinden fıskıran sudan haberi olmayan kaynak” söylemiyle bir kez daha döner. Bu son düşünce Voltaire’in Allah düşüncesine bağlanabilecektir. Voltaire’in bir çeşit “determinizm” gibi kavradığı ve ayıntısı üzerinde durmadığı “irade-i ilâhiyye”nin (La volonté divine) bu biçimde bir görünümüne Hugo’da da rastlanabilir.¹³¹

Konusunu, *Sefiller*’deki Causette’den aldığını açıkça söylediği, *Kahbe* de dahil olmak üzere Hâmid’de Hugo etkisi her zaman görülür; en azından, şiir ve şair anlayışının Hugo’ya çok yakın olduğu açıktır. O da Hugo gibi, “*bir sır araştıracısı, mâverâyı (fizik ötesini) gören ve gaibi (görünmez olanı) işiten olmak ister.*”¹³² Finten’in sonunda Dr Thomas’ın konuşmasında “*dehâ*”nın; “*ulûhiyyetin şairleri, insanla melekiyyetin fevkinde, kanatsız uçmağa muktedir, -üstlerinde yalnız Allah; ne çocuk, ne genç ne ihtiyar*” olarak tanımlandığını görürüz. Bu küçük konuşmada Hâmid’in şiir ve şair anlayışı, Hugo’ya biraz daha yaklaştırmıştır: “*Gerek 1850’den sonraki şiirlerinde, gerek William Sakespeare’den başlayarak bütün nesir eserlerinde Hugo, şairi, gayesi hürriyet fikrinin terakkîsi olan insandaki ilâhî zekânın bir nevi tecellîsi add eder. Ona göre şair peygamberdir.*”¹³³ “*Bilin-diği gibi Hâmid, Makber silsilesinde, ilk piyeslerinde o kadar yer verdiği ahlâk ve hürriyet meselesine hiç temas etmez. Hattâ Ölü’de beşerî iradeyi bile adeta redd eder.*”¹³⁴ *Duhter-i Hindû*’da hem yeni nazım biçimleri’ni, hem de Namık Kemal’den aldığı dersle “mazi”yle birleşme yollarını ararken Türk şiirine yeni bir yaşamın kapılarını açacak şairin yükseldiği düzeye, kendi yaşamının da içinde yer alacağı uzun bir süreçten sonra gelinebildiğini Tanpınar bize dönemin geniş bir dökümünü vererek gösteriyor: Okumalar, çeviriler, değişen yaşam biçimleri, düşünceler, formlar, Mitler, duyuslar, türler, temalarla uzun bir “taklit” döneminden sonradır ki bir büyük etkileniş, değişimin kıvılcımını parlatabilmededir. Tiyatro’da orijinali yakaladığı *Tarık ya da Endülüs’ün Fethi* (1879)¹³⁵ gibi bir adımla birlikte, bu son etkilenişin aşacağı basamaklar da sürecin içindedir. Yazarın; dilin batılı tarza “istidad”ını deneme amacıyla kaleme alacağı *Duhter-i Hindû* (1875), Mizancı Murad Beyin önerisi ile duraksız hece ölçüsünün konuşma rahatlığını deneyeceği, - konusunu *Le Cid*’den alan- *Nesteren* (1877)¹³⁶, bir taklit düşüncesiyle başlandığı anlaşılan, konusu Racine’in *Alexandre le Grand*’ından, kahramanlık ve görev duygusu teması Corneille’den, Eşber’in kızkardeşini öldürme sahnesi, *Polyeucte*’den (yine Corneille) alınan *Eşber* (1880)¹³⁷, konusu *Bérénice*’e yakın *Abdurrahmânüs-Sâlis* (Tezer, 1917)¹³⁸, olayın sunumunda halkı konuşturma ve olayda yer almayanların sözleri ile olanları anlatma, böylece drama bir giriş hazırlama gibi öğelerle Shakespeare tiyatrosuna ve romantiklere yakın *İbn Mûsâ* (1917)¹³⁹, Lady Macbeth’in peşinde *Finten* (1918)¹⁴⁰ bize bu sürecin elli yılı aşan bir zaman dilimine uzanışını gösteriyor.

Türk tiyatrosunun bu gelişme döneminde Shakespeare ve Molière önde yer almadadır. “*Hâmid’in, Corneille ve Racine’den başka, yakın temas’ı olan yazar, Shakespeare’dir.*”¹⁴¹ Konularını seçişinde, eğer “bulvar” ve “melodram” değilse, Shakespeare ve romantik tiyatro baskındır. Piyeslerinin dünyası bizden zaman olarak değilse, coğrafya olarak ayrıdır. Böylece tarih ve egzotizm ile esere romantizm kaçınılmaz olarak girer. Bu romantik tiyatro anlayışı ilk dönemlerde doğrudan doğruya klasik tiyatrodan alınmış konularla beslenir.¹⁴² Yine Tanpınar’ın *XIX. Asır Türk*

Edebiyatı Tarihi'ine dayanarak gösterelim; bu aynı basamaklar, Hâmid'in şiirinde de görülüyor: Edebiyat esinlenimlerinin Lamartine'le Şeyh Galib arasında gidip geldiği, bir bölümü 1875'den önce yazıldığı anlaşılan *Sahrâ*, Hâmid'in ilk büyük şiir denemesidir. Bu denemelerin biçim yeniliklerinde Mizancı Murat Beyin önerilerinin payı olduğunu anılarından öğreniyoruz. Ayrıca Namık Kemal de, ona Batı tarzında şiir denemeleri yapmasını söylüyordu.¹⁴³ *Sahrâ*, bir bölümü Avrupa'ya gitmeden önce (1875) yazılmış; *Atala* ve *Paul ve Virginie* okumalarına dayalı, Rousseau'nun bazı düşüncelerinin yer aldığı onsekizinci yüzyıl "pastoral"lerini andıran "kır yaşamı övgüsü ve kent yaşamı yergisi" manzumeler içeriyordu. *Sahrâ*'da olduğu gibi *Belde*'de de Lamartine ve Musset'nin uzak etkileri sezilir.¹⁴⁴ Batı nazım biçimlerini denediği ve Paris yıllarını anlattığı *Belde-yahut Divaneliklerim* (1885), Ölüm tema'sının ve metafizik düşüncelerin başlangıcı *Garam* (1878) da bu ilk dönemin ürünleridir. *Hazine-i Evrak*'da yayımlanan şiirlerden başlayarak Lamartine, Shakespeare ve Hugo etkileri, bu temaları besleyecek ve zenginleştirecektir.¹⁴⁵ "Devrân-ı Muhabbet" te Makber'in "Tıfl-ı Ekber"i, mitolojinin Eros'u olur.¹⁴⁶ *Hacle*'nin (1887) Hâmid'i, "Hamlet" ya da "Falstaff" dır.¹⁴⁷ *Tayflar Geçiti* (1919) ise, Virgile ve Dante'nin peşindedir.¹⁴⁸ "İctimai hamlesinde ve tarih tecrübesinde romantik olan Hugo ile münasebetini hiç inkâr edemiyeceğimiz Hâmid'in küçük şiirleri ise sembolizm'in tecrübeleri ile doludur."¹⁴⁹ Bu adımların, Abdülhak Hâmid'i bir dünya edebiyatına ve dünya düşüncesine doğru götürdüğü açıktır: "Allahtan bizde bir eser olduğu için, şeyhler, mutasavvıflar, âlemşümûl (universal) ve âlemin içine dahil (immanent) vahdaniyyeti tasdik eden filozoflar zuhur etmişlerdir. Hâmid'e göre bunların başlıcası, Spinoza, Schelling, Hegel, Ebû Saîd ve İzzeddin'dir, Hepsinden evvel Parmenides gelir."¹⁵⁰

Edebiyatımızda Victor Hugo etkisi, Yahya Kemal'e dek (Ölm. 1958) uzanmaktadır.

Tanpınar; "Niğbolu" manzumesinin veya ondan kalan parçanın Sultan Ahmet'teki "Yılanlı sütun"u örnek alan büyük bir destan tasarımında kaldığını, bunu şairin kendisinden duyduğunu söylüyor.¹⁵¹ "Yahya Kemal'in tasavvuruna göre osmanlı terkibin üç büyük unsuru, milletimiz, islâmiyet (veya hilâfet) ve Şarkî Roma, bu destanda birbirine sarılacak"¹⁵² (Yılanlı Sütun) ve bugünkü Türkiye" onları tamamlayacaktı, diyor; ve açıklamasını sürdürüyor: "Tasavvurun büyüklüğü, bu bitmemiş şiiri Hugo'nun tesiri dairesine sokar. Bu devirde Hugo, ... Yahya Kemal'in sevdiği şairlerdendi. Biz kendisini tanıdığımız zaman da sık sık Hugo'dan misal getirir; Hernani, Marion de Lorme, Ruy Blas gibi piyeslerini över ve bilhassa *La Légende des Siècles*'deki (Booz endormi) ile Expiation'un (Waterloo) parçasını okumaktan hoşlanırdı. Bu sevgide Hugo'nun epik tarafının ağır bastığını da söyleyelim."¹⁵³

Sonuç

Yahya Kemal Paris'ten İstanbul'a, etkilerin içindeki kıvılcımı ile dönmüştü. Mütareke yıllarında, eserini, ülkeyi yeniden biçimlendirecek olan genç kuşakla birlikte oluşturdu. Tevfik Fikret, Ahmet Haşim, Mehmet Akif, Ziya Gökalp ve Rıza Tevfik gibi uçlar da onunla birlikte idiler ve onlar da kendi kıvılcımlarını yayıyorlardı. Dönemin düşünce önderlerinin aracı ve etkiler yayıcı rollerine Tanpınar "Yahya Kemal" monografisinde değiniyor. "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", bize bu sürecin elli yıla uzanan hazırlanışını vermektedir. Karşılaştırmacının, aynı zamanda eleştirici ve değerlendirci olmak zorunda oluşu -yazarın yadırganan yanı-, eserinin, sözcüğün "resim" sanatındaki anlamı ile "akademik" olmama özelliğini oluşturuyor. Etkilerin incelenmesi iki yanlı ilişkilerle sınırlı kalmak zorunda olduğundan dolayı da Tanzimat yazarlarının Fransız edebiyatı yazarları ile ilişkileri Tanpınar'ın eserinin ana problemi olarak belirliyor. Bu sebeple, farklı edebiyatlarda, etkilerin oyunuyla açıklanamayan oluşumlar araştırmanın dışında kalmaktadır.

Tanpınar, "metn"i ve "tenkid"i ön plana aldığı ve "Eski şiirimizin fenomenolojik bir tahlili" olarak tanımladığı son derslerinde, yaşamdan uzak olduğu ileri sürülen bu şiirin içinde doğduğu bağlantıların metni nasıl belirlediğini ve şairin "imge"lerinin, doğrudan doğruya yaşamdan gelen anlam içeriklerini nasıl sakladığını gösterecektir.

NOTLAR

- 1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1956, s. XV-XLVIII; *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, yayına hazırlayan: Profesör Dr. Abdullah Uçman, YKY., İstanbul 2008, s. 19-46. İncelememizde yapacağımız göndermeler bu ikinci yayına olacaktır.
- 2 A.g.e., s.41.
- 3 A.g.e., s. 42.
- 4 A.g.e., s. 70.
- 5 A.g.e., s. 73.
- 6 A.g.e., s. 151.
- 7 Turan Alptekin, *Bir Kültür, Bir İnsan*, 2001, s.139, 140-141.
- 8 "Etkin olmayan" (pasif) topluluklar deyimi, 'esere yüklenmiş olan gücün düzeyini aşağıya çeken okuyucu'; "etkin" (aktif) topluluklar söylemi, 'esere yüklenen gücün; yaratıcı düşüncüyü verimli kılarak onunla yeniden yayılma gücü bulacağı okuyucu' anlamlarını içermektedir." Claude Pichois-André M. Rousseau, *La Littérature Comparée*, Paris 1967, s.73-77.
- 9 A.g.e, s.77.
- 10 A.g.e, s.46-72.
- 11 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1956, s. 1-154,
- 12 Krş. Vartan Paşa (Hovsep Vartanian, 1813-1879), *Akabi Hikâyesi*, 1851; yeniden yayımı: A. Tietze, İstanbul 1991. Kitaptan, Mersin Üniversitesi'nde çalıştığımız yıllarda beni haberdar ettiği için, arkadaşım Dr. Sultan Tulu'ya burada teşekkür etmeliyim.
- 13 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 53.
- 14 A.g.e., s. 51- 52.
- 15 A.g.e., s.55.
- 16 A.g.e., s. 56.
- 17 A.g.e., s. 60.

- 18 A.g.e., s. 54.
19 A.g.e., s.55.
20 A.g.e., s. 126, s. 128.
21 A.g.e., s. 192.
22 A.g.e., s. 242.
23 Şinasi, *Terceme-i manzume* (Extraits de Poésies et de Prose traduits en vers du français en turc), Constantinople, Imprimerie de la presse d'Orient, 1859; litografi 2. tab', Tasvîr-i Efikâr Matbaası 1287 (1870). Bkz. : Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1956, s.162 ve 166-167; İstanbul 2001, s.174, s.179.
24 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* s. 242.
25 A.g.e., s. 183.
26 A.g.e., s. 243.
27 A.g.e., s. 244.
28 A.g.e., s. 245.
29 "Surucuyi": *Duhter-i Hindu* oyununun kahramanı.
30 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 84.
31 A.g.e., s. 245.
32 A.g.e., s. 247-248.
33 A.g.e., s. 246.
34 Guy Michaud, *Introduction à une Science de la littérature* , -avec la collaboration de Ernest Frænkel, İstanbul 1950, s. 112.
35 "explication, description, narration, dramatisation" (açıklama, betimleme, anlatı, canlandırma).
36 Türler ve "karşılaştırmalı edebiyat"ın öbür başlıca problemleri için, R. Wellek ve A. Warren'ın *Theory of Literature (Edebiyat Kuramı)* adlı eserlerinin Profesör Ahmed Edip Uysal 'ın Türkçeye *Edebiyat Biliminin Temelleri* adı ile kazandırdığı çeviriye de başvurulabilecektir: *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Ankara 1983.
37 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 44-45.
38 A.g.e., s. 309.
39 A.g.e., s. 252.
40 "Manzara aynı zamanda ruh halidir." (Amiel)
41 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 253.
42 A.g.e., s.111.
43 A.g.e., s.43.
44 A.g.e., s. 274.
45 A.g.e., s. 124- 125.
46 A.g.e., s. 275.
47 A.g.e., s. 257.
48 A.g.e., s. 257-258.
49 A.g.e., s. 262.
50 A.g.e., s. 250..
51 A.g.e., s. 249
52 A.g.e., 249.
53 A.g.e., s. 263.
54 A.g.e., s. 265.
55 A.g.e., s. 366.
56 A.g.e., s. 421.
57 A.g.e., s. 270-271.
58 A.g.e., s. 254-255.
59 A.g.e., s. 255-256.

- 60 A.g.e., s. 262.
61 A.g.e., s. 125
62 A.g.e., s. 122.
63 A.g.e., s. 121
64 A.g.e., s. 124.
65 “Avoir pour patrie le monde et pour nation l’humanité”, *Les Burgraves* (Introduction); Tanpınar: s.177.
66 Bu dize, 1910 yılında kurulan “Osmanlı Sosyalist Partisi”nin de sloganı olacaktır; Hamit Erdem, *Osmanlı Sosyalist Fırkası ve İştirakçi Hilmi*, İstanbul 2012, s. 132-133.
67 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 147.
68 A.g.e., s. 264.
69 A.g.e., s. 264- 265.
70 A.g.e., s. 415.
71 A.g.e., s.276-311.
72 A.g.e., s. 394-395.
73 A.g.e., s.307.
74 Pichois-Rousseau, *La Littérature Comparée*, s. 73; Ayrıca, bkz. *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür- bir İnsan*, 2001, s.137-146.
75 A.g.e., s. 83.
76 A.g.e., s. 82.
77 *Cinna (ou la Clémence d’Auguste)*, Pierre Corneille, 1641.
78 *Le Cid*, Corneille.
79 *Horace*, Corneille.
80 *Polyeucte*, Corneille, 1641.
81 *Agésilas*, Corneille, 1666.
82 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 319-320 (Dipnotu).
83 A.g.e., s. 360.
84 A.g.e., s. 343.
85 A.g.e., s. 351-352.
86 A.g.e., s. 349
87 A.g.e., s. 349-350
88 A.g.e., s. 351.
89 A.g.e.,s. 351.
90 A.g.e., s. 348
91 A.g.e., s. 362.
92 A.g.e., s. 355-356.
93 A.g.e., s. 368.
94 A.g.e., s. 367-368.
95 A.g.e., s. 365.
96 A.g.e., s. 347.
97 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul, 2001, s. 87.
98 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.375, 376, 377.
99 Turan Alptekin, “Tanpınar’ın Namık Kemal üzerine görüşleri ve bazı dikkatler”, *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, İstanbul 1988. s. 9-10.
100 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Yayına hazırlayan: Dr. Zeynep Kerman, İstanbul 1969, s.224.
101 *Hazine-i Evrak*, nr.15,16,17 (1297/1881)
102 Dr. Mehmet Kaplan, *Namık Kemal* (Doktora tezi), İstanbul 1948; Tanpınar, s.315.
103 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 385-388.
104 A.g.e, s. 386.

- 105 Turan Alptekin, “Tanpınar’ın Namık Kemal üzerine görüşleri ve bazı dikkatler”, *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, İstanbul 1988. s. 1-10; Turan Alptekin, “Bir düşünür olarak Namık Kemal”, *Hürriyet-Gösteri (Ölümünün 100. yılında Namık Kemal)*, 1988, s. 18-19.
- 106 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 470.
- 107 A.g.e., s. 444.
- 108 Dr. Abdullah Uçman, “Muallim Naci”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, XXXVII, s.317.
- 109 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 542.
- 110 A.g.e., s. 432.
- 111 A.g.e., s. 437.
- 112 A.g.e., s. 433.
- 113 “Yakacıkta akşamdan sonra bir mezarlık âlemi ki, kalbin duygularının düşünceyle uyuşması’nı deneme amacıyla söylenmiştir”, A.g.e., s. 432. .
- 114 A.g.e., s. 251.
- 115 “Uzun yas giysileri içinde ağlamaklı Ağıt, saçları darmadağın bir tabutun önünde inlemeyi bilir”, Boileau, *L’Art poétique*, Chant II.
- 116 Muhsin Bey’in sonundaki “mersiye” *Graziella*’nın sonundaki “*Premier Regret*”nin (İlk Pişmanlık) yerini tutması içindir.
- 117 *Tefekkür (Méditation)*, *Zemzeme (Murmure)*.
- 118 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 253-254.
- 119 A.g.e., s. 430-445.
- 120 A.g.e., s. 497-498.
- 121 A.g.e., s. 495.
- 122 A.g.e., s. 497.
- 123 “*Fatma Hanım 1885’de ölür. Dieu, 1891’de, Makber ve Ölü 1885’de neşredilir*”. A.g.e., s. 498.
- 124 A.g.e., s. 497.
- 125 A.g.e., s. 498.
- 126 A.g.e., s. 499.
- 127 A.g.e., s. 496; Denis Seurat, *Victor Hugo – Et Les Dieux de Peuple*, Paris 1943, s. 18 vd.
- 128 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 496; Abdülhak Hâmid, *Makber*, İstanbul 1303, s. 55.
- 129 A.g.e., s. 496; Denis Seurat, s.91 vd.
- 130 A.g.e., s. 496.
- 131 A.g.e., s. 496- 497.
- 132 A.g.e.,s. 494- 495.
- 133 A.g.e., s. 495.
- 134 A.g.e., s. 495.
- 135 A.g.e., s. 513-515.
- 136 A.g.e., s. 463.
- 137 A.g.e., s.511.
- 138 A.g.e., s.510.
- 139 “Hâmid, İngiliz şairden ayrıca “mekânın daima değiştiği sahne şeklini alır; A.g.e., s. 516.
- 140 “*Finten, eserleri arasında, (Hâmid’in) kendisini Sakespeare’e en fazla teslim ettiği eseridir*”; A.g.e., s.519.
- 141 A.g.e., s. 516; s. 469.
- 142 A.g.e., s. 505.
- 143 A.g.e., s. 463.
- 144 A.g.e., s. 469.
- 145 A.g.e., s. 477.
- 146 A.g.e., s. 501.

- 147 A.g.e., s. 249.
148 A.g.e., s. 500.
149 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, 2001, s. 87.
150 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 472-473; Rıza Tevfik, *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyyesi*, Yayına hazırlayan: Dr Abdullah Uçman, İstanbul 1984.
151 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 60.
152 Yahya Kemal'in "İtrî" şiiri, "epik" özelliğiyle, böyle bir destanda yer almak üzere tasarlanmış olabilecektir.
153 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Uçman yayını, İstanbul 2001, s. 60-61.

KAYNAKLAR

1. Alptekin Turan, *Bir Kültür, Bir İnsan, İletişim Yayınları*, 2001.
2. Alptekin Turan, "Bir düşünür olarak Namık Kemal", *Hürriyet-Gösteri (Ölümünün 100. yılında Namık Kemal)*, 1988, s. 18-19.
3. Alptekin Turan, "Tanpınar'ın Namık Kemal Üzerine Görüşleri ve Bazı Dikkatler", *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, İstanbul 1988. s. 9-10.
4. Bachelard, *La Psychanalyse du Feu*, Paris 1938.
5. Bachelard, *L'eau et Les Rêves*, Paris 1942.
6. İnci, Handan, *Ahmet Hamdi Tanpınar- Tanpınar Zamanı*, İstanbul 2002.
7. (Beyatlı) Yahya Kemal, *Kendi Gökubbemiz*, İstanbul 1961, İstanbul 2003.
8. (Beyatlı) Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul 1962.
9. (Bölükaşı), Rıza Tevfik, *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyyesi*, Yayına hazırlayan: Dr. Abdullah Uçman, İstanbul 1984.
10. Erdem Hamit, *Osmanlı Sosyalist Fırkası ve İştirakçi Hilmi*, İstanbul 2012.
11. Kaplan, Mehmet, *Namık Kemal* (Doktora tezi), İstanbul 1948.
12. Lion, Fernand, *Les Rêves de Racine*, Paris 1948.
13. Michaud, Guy, *Introduction à une Science de la littérature*, -avec la collaboration de Ernest Fränkel, İstanbul 1950.
14. Pichois- Rousseau: Claude Pichois- André M. Rousseau, *La Littérature Comparée*, Paris 1967,
15. Seurat, Denis, *Victor Hugo – Et Les Dieux de Peuple*, Paris 1943
16. Şinasi, *Terceme-i manzume* (Extraits de Poésies et de Prose traduits en vers du français en turc), Constantinople, Imprimerie de la presse d'Orient, 1859; litografi 2. tab', Tasvîr-i Efkâr Matbaası 1287 (1870)
17. Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1956.
18. Tanpınar, Ahmet Hamdi *Yahya Kemal*, YKY, yayına hazırlayan: Dr. Abdullah Uçman, İstanbul 2001.
19. Tanpınar, Ahmet Hamdi *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, yayına hazırlayan: Profesör Dr. Abdullah Uçman, YKY., İstanbul 2008.
20. Tanpınar, Ahmet Hamdi *Yahya Kemal*, İstanbul 1962.
21. Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Yayına hazırlayan: Dr. Zeynep Kerman, İstanbul 1969.
22. (Tarhan), Abdülhak Hâmid, *Makber*, İstanbul 1303.
23. Uçman, Abdullah, "Muallim Naci", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, XXXVII, s.317.
24. Vartanian Hovsep (Vartan Paşa, 1813-1879), *Akabi Hikâyesi*, 1851; yeniden yayımı: A. Tietze, İstanbul 1991.
25. Welles R.-Warren A., *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çeviren: Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal, Ankara 1983.
26. *Hazine-i Evrak*, nr.15,16,17 (1297/1881).

LA RÉCEPTION FRANÇAISE DE A.H. TANPINAR: UNE PAGE MAL CONNUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Timour MUHIDINÉ*

LA RÉCEPTION FRANÇAISE DE A.H. TANPINAR: UNE PAGE MAL CONNUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

La réception française de A.H. Tanpinar a été longue et sinueuse: emblématique de la difficulté à intégrer une figure majeure dans le contexte français, indicative aussi des soubresauts de l'histoire littéraire dont le phénomène de traduction se fait l'écho, elle aura pris de l'ampleur depuis 2000 grâce aux efforts de quelques maisons d'édition décidées à diffuser la production turque.

Mots-clés : *Tanpinar, réception, France, traduction, littérature, littérature turque.*

THE RECEPTION OF TANPINAR IN FRANCE: AN UNDISCOVERED FACET OF LITERARY HISTORY

Tanpinar's acceptance by the French and his reception in France are of symbolic importance. Considering that his translation into French resonated as an important event in literary history and was also a novelty, the process was both long and arduous. But since the beginning of the 21st century his works have started to be acknowledged and translated due to the efforts of a few publishing houses.

Keywords: *Tanpinar, reception, France, translation, literature, Turkish literature.*

Avant ses séjours en France, il faut bien dire que le nom de Ahmet Hamdi Tanpinar est inconnu - ou presque - dans les cercles littéraires français. Il est probable que quelques universitaires ou écrivains de passage en Turquie aient pu faire sa connaissance mais personne ne le mentionne: d'ailleurs, à l'époque c'est un auteur confidentiel, ses poèmes, auquel il accorde beaucoup d'importance ne font toujours pas l'objet d'un recueil et le roman *Huzur* (Quiétude) ne paraît qu'en 1949, sans grand succès, si ce n'est d'estime.

Son premier séjour en Europe date d'avril à novembre 1953. Il comprend de longues étapes à Paris: que disent les lettres et le *Journal* ? Il a tant de choses à voir et à vérifier, des livres et des disques à se procurer et son caractère introverti ne le pousse pas aux activités mondaines. Il reviendra à Paris en février-mars 1955 pour un Congrès international de filmologie mais ne semble pas avoir présenté de communication: le volume qui reprend le programme scientifique mentionne son nom dans une table-ronde, sans plus. C'est un séjour trop bref pour être fructueux. Au Congrès

* CERMOM, Inalco, Sorbonne - Paris
timour.muheidine@gmail.com

des orientalistes de Munich en 1957 (28 août - 4 septembre) par contre, son nom apparaît à propos d'un texte sur la poésie du Divan: «Essai d'interprétation des images de la vieille poésie amoureuse» et on remarque qu'il y est présenté par Pertev Naili Boratav, peut-être rencontré à Ankara dans les années 1940 et retrouvé chez Abidin Dino en 1953. Quant au milieu turcologique français, il le découvre la même année: le professeur de turc Louis Bazin et Maxime Rodinson très intéressé par le domaine turc (il publie en 1948 deux articles sur Sabahattin Ali puis suit le procès et le cas Nâzım Hikmet). En 1960, il croisera également Louis Massignon chez Nuriye, la soeur de Reşat Nuri Darago, qui vit à Paris depuis 1906.

En 1959, il revient en Europe pour un an (jusqu'en juin 1960): c'est à cette occasion qu'il pourra effectuer plus de rencontres, même s'il montre une prédilection pour les jeunes Turcs, écrivains ou artistes, séjournant à Paris comme le raconte Ferit Edgü. Sa fréquentation des milieux littéraires reste très limitée et aucun de ses textes n'est disponible en français, comment pourrait-il se présenter aux auteurs qu'il croise ? Son unique publication en français est une préface («Bajazet chez Bajazet») au volume II des pièces de Racine paru en 1958 aux éditions Classiques Garnier. Commande apparemment obtenue par l'intermédiaire de son ami, le conseiller culturel Camille Bergeaud. Arrivé avant-guerre à Istanbul, ce dernier laissera par ailleurs une empreinte notable sur les rapports franco-turcs. Normalien, agrégé de Lettres, C. Bergeaud (né en 1900) enseigne tout d'abord au Lycée de Galatasaray puis à la Faculté des Lettres et devient conseiller culturel auprès de l'ambassade. Il reste presque trente ans en Turquie et ne manque pas d'informer Tanpınar de ce qui se publie et se fait en France: un article rappelle, en 1955¹, toute l'ampleur des échanges franco-turcs dont l'amitié de ces deux hommes se fait l'écho. Mais c'est un jeune turcologue dont il avait fait la connaissance en Turquie, René Giraud (1906-1968), entretemps devenu professeur à la Faculté des lettres de Strasbourg, qui écrira son éloge funèbre dans une publication française: le numéro 25 de la revue *Orient* (dirigée par l'orientaliste Marcel Colombe, lui-même arabisant et familier du turc) qui paraît au premier trimestre 1963, incluant la traduction du chapitre «Bursa» du recueil *Cinq Villes*. On pourra en lire le texte complet - première présentation détaillée de Tanpınar en français - un peu plus bas (Annexe 1).

Seule une notice écrite en 1968 par Güzin Dino dans *L'Encyclopédie des littératures* (PUF), viendra combler l'immense vide où se trouve la figure de l'homme de lettres jusqu'en 1989 ; un extrait du texte «Istanbul» (tiré de *Cinq Villes*) paraît dans la revue *Anka* n° 5-6, traduit par T. Celâl. On sait que A.H. Tanpınar a connu un long purgatoire en Turquie mais sa diffusion à l'étranger fut également hasardeuse et irrégulière: ainsi aucun poème ne figure dans les trois anthologies de poésie turque qui paraissent en français, en 1953 (Nimet Arzik), en 1966 (Akil Aksan) et en 1982 (Güzin Dino). En ce qui concerne le sommaire de la première (Gallimard, 1953),

Tanpınar n'ignore pas que le reproche de l'absence de Nâzım Hikmet a été fait par plusieurs lecteurs alors qu'en ce qui le concerne, c'est un silence assourdissant...

C'est alors que les choses vont s'accélérer: le projet déjà ancien (né au milieu des années 1960) d'éditer une traduction française de *Beş Şehir*, reprend un peu d'actualité en 1994 sur l'initiative de la délégation turque auprès l'Unesco et du directeur des publications, Fernando Ainsa: le volume (*Cinq Villes*) traduit par trois traducteurs et complété d'une éclairante préface de Paul Dumont, professeur à l'Université de Strasbourg, paraît finalement chez Publisud/Editions Unesco en 1995. Bizarrement, le Ministère turc de la culture fait également traduire à Ankara, en 1996, le même volume, par Sema Cigdemoglu, en offrant une traduction beaucoup moins élégante que celle parue en France. Finalement, une seconde notice consacrée à l'auteur paraît dans le numéro 26 de la revue *Anka*, à l'occasion d'un dossier sur «Les Littératures turques en France». En 2000, trois textes (Une lettre et deux textes de «Paris Tesadüf-leri») paraissent dans l'anthologie *Paristanbul* ; en 2001, l'ensemble du texte «İstanbul» est repris dans l'ouvrage collectif *Istanbul. Rêves de Bosphore* (Editions Omnibus) et atteint enfin un large public. En 2006, la nouvelle *Yaz Yağmuru* (Pluie d'été) paraît chez Actes Sud, suivie en 2007, chez le même éditeur, de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules). Cette fois, la réception dans la presse littéraire est importante et l'auteur commence à prendre place dans le panthéon littéraire européen... On le traduit désormais très vite en italien, allemand puis néerlandais. En 2012, à l'initiative de Faruk Bilici, professeur d'histoire ottomane à l'Inalco et avec le soutien du CNL qui, en 2009, avait inscrit l'œuvre sur une liste de classiques à traduire en priorité, un immense chantier arrive à maturité: la traduction par une équipe de quatre traducteurs de *XIX Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (Histoire de la littérature turque du XIX^e siècle), ouvrage de référence en Turquie depuis sa parution en 1949 et indispensable outil pour une approche de la littérature depuis les Tanzimat. Ce sera la première traduction d'un livre exigeant en langue occidentale et s'établit comme une référence au niveau universitaire.

À l'Inalco encore, plusieurs travaux universitaires récents indiquent l'intérêt nouveau pour cet écrivain majeur. L'une de ces recherches, un mémoire de Master 2 re-traduit en turc par son auteur, Zeynep Bayramoğlu, *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler - Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Tezler* (Yapı Kredi Yay., 2007), vient enrichir les études sur la temporalité si particulière des récits de l'auteur. Pour finir en 2013, c'est la thèse soutenue à Strasbourg par Berkiz Berksoy, *Ahmet Hamdi Tanpınar. Esthétique baroque dans l'œuvre en prose* (L'Harmattan, coll. Espaces littéraires) qui vient compléter le tableau et donne à lire une excellente recherche d'ensemble sur un auteur mal connu.

Inégale et chaotique, la réception de Tanpınar est loin d'être finie: on attend une traduction de *Huzur*, des nouvelles complètes et des poèmes. Auxquels pourraient

s'ajouter une biographie commentée et peut-être un volume qui rassemblerait ses textes, notes et lettres sur Paris afin d'utilement parachever le tableau d'un auteur aussi indispensable à la compréhension de la culture turque contemporaine que Nâzım Hikmet et Yaşar Kemal. Mais la France reste néanmoins - et cela lui aurait sûrement fait plaisir - le pays où il est le plus traduit.

Annexe 1:

Hommage à Ahmet Hamdi Tanpınar²

René Giraud (1963)

Les Lettres turques ont connu en 1962 un deuil cruel, perdant un de leurs écrivains les plus profonds et les plus subtils à la fois, un délicat poète, tout préoccupé de musique, un essayiste, un historien de la littérature. Encore que je ne le visse que rarement, Ahmet Hamdi Tanpınar était un de ces amis que l'on aime à rencontrer, avec qui l'on trouve immédiatement mille sujets de conversation et, pourquoi ne pas le dire, à discussion. Je me souviens de notre dernière entrevue à Paris, où nous débattions, avec courtoisie mais avec une conviction égale, des sources de Racine dans *Bajazet*, ou plutôt de la vérité historique dans cette tragédie qui tient une place exceptionnelle encore que méconnue, semble-t-il dans le théâtre de l'auteur d'*Andromaque*. C'est qu'Ahmet Hamdi Tanpınar connaissait à peu près tout de notre pays, de nos belles lettres, de nos arts. Il aurait pu, je pense, écrire, comme Montherlant, un fichier parisien, ou tout au moins un Fichier montparnassien. Comme son contemporain, Nurullah Ataç, qui fut aussi une des figures les plus marquantes de la littérature turque de la première moitié du siècle, il portait à notre pays un amour entier, mais lucide. Ce qui ne l'empêchait pas d'adorer le sien et de le connaître à la perfection. Né presque avec le siècle (1901) à Istanbul, il avait adhéré d'enthousiasme à la Révolution d'Atatürk et le Parti républicain du Peuple, alors parti unique et tout-puissant, qui désignait les députés plutôt qu'il ne les faisait élire, en avait fait le représentant de Maraş à la Haute Assemblée nationale. Il dut y siéger au plafond et, bien vite, il revint à ce qui était sa vocation: l'étude et l'enseignement. Après avoir enseigné dans divers lycées de province, il retrouva sa ville, qu'il appelle «la belle entre les belles», Istanbul où il fut professeur d'histoire de l'art à l'Académie des Beaux-Arts et professeur de littérature turque à la Faculté des Lettres où il avait fait ses études. Ce qui nous valut en 1949, un ouvrage didactique, mais d'une haute tenue, intitulé *Histoire de la Littérature turque du XIX^e siècle*. La même année, il publia un roman *Huzur* (Calme), plein de charme et de délicatesse, qu'avait précédé, en 1943, un recueil de contes *Abdullah Efendinin Rüyaları* (Les Rêves d'Abdullah Éfendi). Il attira l'attention du grand public par un recueil de cinq essais, intitulé *Bes Şehir* (Les Cinq Villes) (1946) où il brosse avec une grande maîtrise le portrait, pour ainsi dire psychologique, des cinq villes les plus caractéristiques de Turquie: Ankara, Konya, Brousse, Erzurum

et Istanbul. On a encore de lui un autre recueil de contes *Yaz Yağmuru* (Pluie d'été) paru en 1955, et un recueil de ses poésies, éparses dans diverses revues, intitulé tout simplement *Şiirler* (Poésies) parues peu avant sa mort, en 1961. Je ne sais si le roman, dont la parution était annoncée récemment, est à l'heure actuelle sorti des presses. Le titre en tout cas en est suggestif: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, titre qu'on pourrait traduire à peu près par «Institut de mise au point des heures». Est-ce un roman humoristique, ce serait bien dans la manière de cet homme affable, un peu désabusé, qui disserte de la Mort comme Montaigne, tout en courant à la Recherche du Temps perdu, comme Proust.

Il faudrait tout un volume pour rendre compte de ce talent si varié, des ressources de cet esprit curieux de tout, et surtout d'harmonie et d'art. Dans le cadre de cette revue, il m'a paru que le plus sage était, en attendant un travail d'ensemble, de donner une traduction aussi sincère que possible, malgré l'énorme difficulté, d'un des essais les plus remarquables de «Beş Şehir», celui qui est consacré à Brousse. Il est permis d'espérer que le lecteur, s'il ne se laisse pas rebuter par les nombreuses allusions historiques, qui seront d'ailleurs éclaircies en note, éprouvera un certain plaisir à lire cette dissertation poétique où la pensée aborde l'un des grands problèmes de l'humanité, tandis que jouent et se répandent dans la nature et pour le plus grand bien de l'homme «les parfums, les couleurs et les sons». On veut aussi croire que la littérature comparée pourra recueillir quelques glanes dans cette traduction, s'agissant - j'allais dire d'un point de vue - d'une vision poétique turque à propos d'une ville comme Brousse qui a si souvent inspiré les poètes et les prosateurs occidentaux.

NOTES

- ¹ «Bir Dostu Uğurlarken» in *Yaşadığım Gibi*, pp. 280-286, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., 1970.
- ² Bizarrement la notice est datée du 8 janvier 1962. Tanpınar décède le 24...

«BUNLAR PROSEDELER»*: TANPINAR ET LA PEINTURE

Timour MUHIDINE**

«BUNLAR PROSEDELER»: TANPINAR ET LA PEINTURE

Dans la vision esthétique de Tanpınar, la peinture occupe une place majeure: à travers un goût des oeuvres, des musées et des hommes, l'appréciation de la peinture turque contemporaine en particulier vient à point compléter l'éventail des émotions qui animent l'homme de lettres. De manière très originale dans le paysage littéraire turc du milieu du XX^e siècle, A.H. Tanpınar s'affirme comme un esthète humaniste, ouvert à tous les arts.

Mots-clés : *Tanpınar, peinture, littérature, art, peinture turque contemporaine, esthétique.*

«BUNLAR PROSEDELER» : TANPINAR AND THE ART OF PAINTING

Painting is of great importance in Tanpınar's sense of aesthetics. His interest in literature, museums, people and his admiration of contemporary Turkish painting are markers of a large array of emotions that impel and motivate the writer. With his exceptional style that exceeds the boundaries of 20th century Turkish literature, he expresses himself as an aesthetist who is open to all forms of art.

Keywords: *Tanpınar, painting, literature, art, contemporary Turkish painting, aesthetics.*

Plusieurs photos de l'ouverture (ou des premiers temps) de la galerie Maya à Beyoğlu nous montrent Ahmet Hamdi Tanpınar en compagnie du peintre Nuri İyem. Soutenant dès le début le courant *Yeniler Grubu* qui s'affirme comme une peinture à contenu social, l'intérêt pour ces expressions picturales - également encouragé par des penseurs contemporains comme Hilmi Ziya Ülken et Mustafa Şekip Tunç - ne cessera d'alimenter la réflexion du professeur et romancier Tanpınar, y-compris dans plusieurs articles où il ne se prive pas d'exalter le talent de ses amis İyem et Zeki Faik İzer.

Si dans ses romans les plus connus (*Huzur* et *Mahur Beste*), Ahmet Hamdi Tanpınar aborde deux domaines artistiques, la musique et l'architecture (la poésie apparaît également dans plusieurs réflexions proposées par le courant de conscience des personnages), il y en a un troisième qui s'affirme dans ses essais et tout particulièrement dans le *Journal* publié en 2009¹: il s'agit de la peinture. Au coeur de son intérêt, la modernité de la peinture occidentale depuis la Renaissance et un rameau nouveau, la peinture turque telle qu'elle s'était développée depuis la fin du XIX^e siècle. On pourrait aussi mentionner, comme intérêts mineurs, le cinéma et la photographie qui font l'objet d'approches polémiques. Le cinéma est particulièrement en bute à la critique de Tanpınar dans sa vision de la civilisation contemporaine puisqu'il

* Formule utilisée par Tanpınar dans une lettre à Adalet Cimcoz et à propos des nouveaux peintres français.

** CERMOM, Inalco, Sorbonne - Paris
timour.muhide@ gmail.com

considère les films animés comme l'intrusion d'un monde commercial médiocre dans le royaume de la pure pensée artistique; dans *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules* par exemple, plusieurs passages s'y reportent: «Mais *Pakize* n'était pas quelqu'un qui s'intéressait à la mesure de l'heure, à la psychanalyse ou à quelque science élevée que ce fût. C'était une femme moderne. Elle aimait le cinéma. Elle contemplait l'univers depuis l'écran. Par conséquent moi aussi je changerai à ses yeux, je passerai sur le grand écran.»²

Ce qui ne l'empêche pas néanmoins, en quelques occasions, de déclarer son goût pour tel ou tel film. En ce qui concerne la photographie, nous n'ignorons pas qu'il prenait beaucoup de clichés et se faisait aussi portraiturer: l'un assez fameux, le représente sur les bords du Bosphore, le visage tourmenté, serrant bien son appareil entre ses mains et s'ap-prêtant à photographier un chat noir. Mais dans *Yaşadığım Gibi* (1970), un seul article concerne la photo. Difficile néanmoins, de dénier que les arts visuels dans leur ensemble jouent un rôle majeur dans sa vision esthétique.

La naissance de la critique d'art en Turquie

En Europe, la critique d'art est le fait des romanciers et poètes: en France particulièrement, on voit chez (pour ne citer que ceux-là) Diderot, Baudelaire puis André Breton, la mise en place d'un regard sur l'ensemble de la peinture, du réalisme à l'Art abstrait qui vient compléter et relayer les buts esthétiques des auteurs modernes. L'expérimentation formelle et la réflexion sur les techniques artistiques semblent se suivre et se féconder, tous arts confondus. C'est d'ailleurs ce qui fascine l'auteur turc, la tradition d'une correspondance inspiratrice entre les arts mais en Turquie, à l'exception de quelques articles parus en revue et les «Lettres de Paris ou de Londres»(- dans Ağaç, Varlık ou Yeditepe), la critique d'art n'a pas encore pris son envol. L'Histoire de l'art existe mais il n'y a que les écrivains pour chercher à pratiquer la lecture des arts plastiques contemporains et encore, dans une bien faible mesure.

Pour Tanpınar une fois arrivé en Europe, la visite à l'exposition devient une activité naturelle et régulière. Il s'abstrait de son contexte turc pour retrouver le réflexe des grands modernistes européens et se rend régulièrement au Louvre, à la National Gallery ou au Prado. Il regrette bien sûr l'absence de tels musées à Istanbul et dans la capitale, Ankara, tandis que le bref article «Müzesiz Ülke» de 1935³ aborde cette question de front: critique, comme souvent dans ses contributions à la presse littéraire, des incapacités, des apories de la nation, il dénonce (mais un peu vite sans doute) ce qui manque pour mettre en avant, exposer et diffuser les productions artistiques par ailleurs existantes. C'est d'ailleurs un *topos* de la critique culturelle depuis le début du siècle: les peintres ottomans ne faisaient rien d'autre dans leurs premiers écrits que de réclamer l'ouverture de musées et Ziya Gökalp lui-même, dans *Türkçülüğün Esasları* (Les Principes du Turquisme, 1923) s'exprime clairement sur la nécessité de musée, ethnographique avant tout puis des Beaux-Arts.

A Istanbul, Tanpınar bénéficie aussi de la présence d'un petit milieu lié à la création artistique: son collègue à l'Académie des Beaux-arts, le peintre et professeur Leopold Levy⁴ qui reste en Turquie de 1937 à 1949 par exemple, et le conseiller culturel Camille Bergeaud, lui prodiguent sans doute conseils et orientations sur le domaine pictural, à la fois techniques et historiques. Le choc de la visite au musée n'aura lieu que plus tard, après l'absorption de tant de reproductions en noir et blanc ou couleur sépia comme le proposaient les livres d'art d'avant-guerre. La confrontation physique avec les chefs d'oeuvre sera particulièrement probante dans les Flandres (Bruges et Gand) et en Espagne (Madrid) où il découvre Goya. Dans le *Journal*, on voit un moi souffrant et torturé ressentir et observer son émotion en même temps... Le sujet connaît toutes les étapes de l'émotion esthétique: il se nourrit aussi de l'étendue de sa fascination.

En ce qui concerne la peinture française contemporaine, il est impressionnant de constater qu'il n'ignore rien des tendances ni des courants des années 1940 et 50, s'appliquant à aller dans les musées et galeries divers voir toutes sortes d'artistes: Bernard Buffet, Marcel Gromaire, Hans Hartung, Chaim Soutine ou Soulages, toute la gamme de la peinture d'après-guerre. Sa curiosité et son intérêt pour les formes nouvelles restent exceptionnels pour la période: d'autres visiteurs turcs à Paris préféreront se concentrer sur des valeurs sûres (et établies), les oeuvres bien répertoriées du Louvre par exemple. Il montre aussi un goût particulier pour le groupe turc de l'Ecole de Paris: pendant ses séjours à Paris, Tanpınar croisa régulièrement et échangea avec le groupe informel des peintres turcs en exil, certains déjà connus à Istanbul. Avni Arbaş, Selim Turan et bien sûr Abidin Dino qu'il avait rencontré dès les années 1940. Il a également l'occasion, à Montparnasse, de faire la connaissance de Fikret Mualla, la plus remarquable figure de Bohème vivant à l'étranger: leur rencontre du 7 septembre a occasionné un croquis de Mualla sur papier à entête du café La Coupole, parfait témoignage du séjour de 1953.⁵

On comprend que Tanpınar est amené à établir - et parfois au contact de tableaux en cours d'élaboration (car il ne néglige pas les visites en atelier) - un nouveau vocabulaire critique des arts visuels. Il est indéniable qu'il approfondit sa connaissance et son appréciation des oeuvres à différents stades de leur réalisation, cette appréciation esthétique qui ne cesse de gagner en importance pour lui.

Une nouvelle approche de la peinture turque

De quoi était fait le goût de Tanpınar ? Dans les articles mais encore plus dans ses lettres (de Paris et de Londres) et dans son *Journal*, on rencontre plusieurs dizaines de noms de peintres et sculpteurs français, italiens, flamands, espagnols et turcs. Des musées à visiter et des tableaux à voir absolument, on sent qu'il en va de son destin d'artiste. Par ailleurs, la place qu'occupent ses contemporains dans le paysage in-

ternational le préoccupe car ne serait-il pas temps de rejoindre, en matière d'art, le concert des nations ?

La lettre envoyée en 1959 d'Aix-en-Provence à Ahmet Kutsi Tecer⁶ constitue, si besoin était, une démonstration de ses goûts, variés et nuancés et s'appuyant sur une connaissance sûre du domaine. Pour quelqu'un qui vit longtemps dans diverses villes d'Anatolie, puis à Ankara et enfin à Istanbul, on peut imaginer qu'il trouve cette information dans les revues et magazines français disponibles par correspondance (il les commande) ou dans les librairies Hachette de Turquie⁷, probablement... La question a son importance car les revues turques de ces années-là proposent en général de piètres reproductions, sans couleur; quant au livre d'art, il est quasi-inexistant et ne permet pas de se faire une idée autre que théorique, de l'avancée des arts plastiques.

Mais il ne néglige pas la nouvelle peinture turque, représentante de cette esthétique républicaine qu'il défend: Zeki Faik (Izler) et Nuri Iyem au premier plan, flanqué de son groupe de jeunes peintres bohèmes. Ce qui ne l'empêche pas de garder un oeil sur les tendances qui émergent, Zeki Kocamemi par exemple mais aussi avoue un intérêt particulier pour des femmes peintres qui émergent, Leylâ Gamsiz et Aliye Berger qui d'ailleurs venait d'ouvrir son atelier dans la cour du Narmanlı Han où logea Tanpınar de 1942 à 1953. Un autre article indique sa familiarité avec la jeune céramiste Füreyâ Koral⁸, quasi-inventrice de cet art négligé jusque-là en Turquie.

Deux articles (1952 et 1957, repris dans le recueil *Yaşadığım gibi*), marquent un enthousiasme persistant pour Ferruh Başağa et surtout Nuri Iyem auquel il confère des qualités de poésie universelles; il lui reconnaît aussi (en rendant compte de l'exposition de 1957) une capacité à évoquer la ville - alors que la plus grande part de sa production concerne des paysages et figures rurales de la région de Denizli-en particulier dans sa représentations des femmes du peuple dans Beyoğlu:

«On pourrait dire que dans ces tableaux, Nuri Iyem pratique une ethnologie des ruelles de Beyoğlu. Ces lèvres pleines, ces visages rongés par la sensualité et la rage, ces grands yeux qui mènent une vie indépendante sur le visage, ces jambes fines, ces poitrines incomparables, qui de nous ne les connaît ? Et même si nous ne les reconnaissons pas, les immeubles silencieux qui s'appuient les uns aux autres dans la nuit urbaine, ces façades marquées par une mélancolie violette, par l'ennui, les connaissent, elles.»⁹

Inattendu dans ce registre, Tanpınar ne cesse pas d'être écrivain: partant des tableaux, il bâtit une petite fiction, attire le lecteur dans ses filets et continue d'élaborer une esthétique où l'instabilité, le désarroi, le mal-être (*huzursuzluk*) trouvent leur place afin de dire que l'art contemporain en Turquie vaut plus que ce qu'il donne à voir. Sans doute l'écrivain parle-t-il aussi de lui et de sa relative invisibilité à l'aube des années 1960.

Conclusion

Quelle conception de l'art trouve-t-on dans l'oeuvre de Tanpınar ? On constate que le romancier élabore une esthétique complète où les arts entrent en relation, inspiré par Baudelaire mais surtout par son mentor Yahya Kemal Beyatlı. La musique, la littérature et les Beaux-Arts se croisent et se composent même si les «correspondances» ne sont pas affirmées. D'ailleurs, peu d'odeurs ou de parfum, des sont en nombre réduits chez Tanpınar, et on le regrette...

La question qui se pose constamment est celle d'un *théorie de la culture* imaginée à un point de rupture important du XX^e siècle. Dans de nombreux essais (par exemple «Bizde Roman », paru en 1936), il insiste sur l'idée que la mise en place d'une prose moderne sous la République est très retardée par diverses questions de lectorat, l'état du marché littéraire ainsi que par l'ignorance des forces intellectuelles et du génie local (les écrivains eux-mêmes). Même s'il aborde ailleurs cette question avec plus de légèreté, il indique clairement que la même problématique attend la peinture et sa diffusion en raison de structures muséales inadaptées. L'idée de liens manquants, de pertes et d'absences jalonne la réflexion de Tanpınar. Mais en favorisant cette idée d'une crise de civilisation (*buhran*) qui imprègne de nombreux écrits - et en particulier la préface de *l'Histoire de la littérature turque du XIX^e siècle* -, il se retrouve de plain-pied avec ses pairs, les grands essayistes européens Paul Valéry et T.S. Eliot. L'oeuvre d'art doit revêtir un caractère de totalité et être en contact avec l'ensemble de la société qui l'a produite; dans le cas de la Turquie, elle ne peut que s'appuyer sur les traditions occidentales et orientales et toujours aspirer à sa synthèse: Courbet et les peintres surréalistes se doivent d'entrer en contact avec Sinan et les miniaturistes du XV^e siècle.

NOTES

- 1 *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Dergâh Yay., 2009.
- 2 *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules*, p. 337, Actes Sud, 2007.
- 3 *Hep Aynı Boşluk*, p. 228, Dergâh Yay., 2016.
- 4 Un tiers de l'ouvrage de Xavier du Crest est consacré à Leopold Levy, son séjour et son action en Turquie puis à son retour en France. *De Paris à Istanbul 1851-1949*, Presses universitaires de Strasbourg, 2009.
- 5 Le dessin en question figure sur la couverture des lettres de Tanpınar (*Tanpınar'ın Mektupları*, Dergâh Yay., 1992)
- 6 *Hep Aynı Boşluk*, pp. 334-337, Dergâh Yay. 2016.
- 7 A compter du milieu des années 1950, on compte cinq librairies Hachette à Istanbul, une à Ankara et une à Izmir.
- 8 «Füreyâ'nın seramik sergisi»in *Yaşadığım Gibi*, pp. 427-433, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., 1970.
- 9 «Nuri İyem'in son sergisi»*Yaşadığım Gibi*, p. 407, Türkiye Kültür Enstitüsü Yay., 1970.

AMIN MAALOUF *ÖLÜMCÜL KİMLİKLERİN* DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Tuğrul İNAL*

CONSIDÉRATIONS SUR *LES IDENTITÉS MEURTRIÈRES* D'AMIN MAALOUF

Dans son livre, Maalouf interroge, avec une grande sincérité et sous ses formes diverses, le concept d'identité et ce plus particulièrement dans le contexte de l'identité des réfugiés. Il attire notre attention sur l'erreur qui consiste à réduire l'identité à une appartenance unique et sur la nécessité, à une époque évoluant de plus en plus rapidement et où la mondialisation s'accélère, d'adopter une conception pluraliste de l'identité. Concrètement, Maalouf fait les propositions suivantes : respecter les identités plurielles, prendre en compte les différences, entretenir un dialogue positif avec les autres croyances et cultures, s'émanciper des complexes et des pensées réductrices. En discutant la conception des « *identités meurtrières* » et en proposant diverses solutions, Maalouf explicite le concept de statut du réfugié. Il précise en effet que le fait d'être réfugié ne se limite pas seulement à un changement de pays, que l'équilibre des grandes puissances jouent en défaveur des réfugiés et que c'est la raison pour laquelle les tensions identitaires concernant la psychologie, les aspects communautaire et culturel sont susceptibles, plus que dans n'importe quel autre domaine, d'ouvrir la voie à des dérives meurtrières. Les interrogations et propositions de Maalouf sur les identités sont plus que jamais d'actualité en regard des événements qui secouent le monde et plus particulièrement l'Afrique, le Moyen-Orient, l'Europe et les Etats-Unis.

Mots-clés: *Amin Maalouf, Identités Meurtrières, réfugié, respect des identités plurielles, dialogue avec les cultures et croyances autres.*

THOUGHTS ON AMIN MAALOUF'S *LES IDENTITÉS MEURTRIÈRES*

Maalouf profoundly questions the notion of 'identity' from a multitude of perspectives, drawing our attention to the fallacy of reducing identity to a single sense of belongingness. He stresses the necessity for a new and multilayered understanding of identity in a new globalized era which is forever gaining momentum. He explains this as entailing respect for multiple identities, accepting the importance of diversity, reconciling with different faiths and cultures, breaking the bonds of stereotypical thoughts and complexes. Maalouf expresses his suggestions and ideas as regards the notion of "deadly identity" clarifying the notion of an immigrant status. Stating that being an immigrant is not only about changing the country you live in and that the balance of powers is always tilted against the immigrant, the author underlines that identity tensions can lead to more deadly consequences in psychological, social, cultural and other spheres. Maalouf's suggestions about identity are even more important today than ever before due to the "deadly identities" problem present in Africa and the Middle East and Europe and America in the present day and age.

Keywords: *Amin Maalouf, In the Name of Identity: Violence and the Need to Belong, Immigrant, respect for multiple identities, reconciling with different faiths and cultures.*

* Hacettepe Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, Emekli Öğretim Üyesi
tinal@hacettepe.edu.tr

Düşüncelerini duru bir zihinle, yalın, açık ve sorgulayıcı biçimde yürüten A. Maalouf, en basit, en bilindik sözcüklerin ve kavramların kimi zaman en karmaşık, en yanıltıcı ve en tehlikeli olduğunu söylerken odak noktası olarak “kimlik” kavramını sorguluyor. Gerçekten de *en az kuvvet yasası* sonucu bu sözcüğün ne anlama geldiğini, gündelik yaşamımızda ne ifade ettiğini bildiğimizi sanırız. Dahası, dinsel, etnik ve ulusal ya da başka kimlikler adına, türlü çatışmalara neden olduğunu düşünmeden geçmişi ve sürmekte olan anlaşmazlıkları kişisel bilgi ve tanılarımıza güvendiğimizden, göz ardı ederiz. Kimlik mekanizmasının karmaşıklığını gösteren onca acılı örneği görmezden geliriz. Birbirinden farklı insanları, tek bir aidiyet içerisinde düşünürüz. Maalouf “kimlik” olgusunu özellikle göçmen statüsü dolayında içtenlikle ve çok boyutlu biçimde sorgularken kimliği tek bir aidiyete indirgeyen düşünce yanlışlığına dikkatimizi çekiyor. İvmesi giderek artan ve küreselleşen yeni zamanlarda yeni ve çoğul bir kimlik anlayışının zorunlu olduğunu belirtiyor. Önerisini de şu şekilde açıklıyor: Çoğul aidiyetlere saygılı olmak, çeşitlilikleri önemsemek, farklı inanç ve kültürlerle uzlaşmak, kalıpcı dar düşüncelerden ve komplekslerden sıyrılmak.

Maalouf “ölümcül kimlik” anlayışına karşı öneri ve düşüncelerini ifade ederken, göçmen statüsü kavramına da açıklık getiriyor. Göçmen statüsünün ülke değiştirme kategorisiyle sınırlı olmadığını, geniş anlamda güçler dengesinin göçmenin aleyhinde olduğunu, bu nedenle de ruhsal, toplumsal, kültürel vb. alanlarda kimlik gerilimlerinin başka alanlarda olduğundan çok daha ölümcül sapmalara yol açabildiğini belirtiyor. Bu anlamda göçmen, azınlık mensubu olarak yel değirmeni karşısında karikatürleştirilen, Octavio Paz’ın o sihirli tanımıyla bir “Don Hiç Kimse”dir. Ruhsal dönüşümlerle, baskıcı dış etkiler arasında savaş veren korunaksız bir Don Kişot konumundadır. Bir hal ve gidiş kodu bulmak ve onu uygulamak durumundadır. Maalouf’un kimlik konusundaki sorgulamaları ve önerileri, Afrika ve Orta Doğu başta olmak üzere Avrupa ve Amerika’da yaşanmakta olan “ölümcül kimlikler” sorunsalı günümüzde her zamankinden daha önemli ve anlamlı.

O kadar ki, din, renk, kültür, dil ve milliyetleri itibarıyla birbirlerinden farklı olan, birbirleriyle çelişen aidiyetler taşıyan, birbirine karşı iki toplum arasındaki sınırda yaşayan, sayıları günümüzde giderek artan, göçmen ya da azınlık olarak tanımlanan ve köklerinden kopararak yabancı bir topografyada yaşamaya zorlanan bu insanlar, kimliklerinin tehdit altında olduğu kuşkusuyla başka diller, başka işaretler öğrenmek zorunda kalıyorlar. Amin Maalouf’un sözleriyle söylüyorum: “*Bu yüzden, göçmen statüsü sadece doğup büyüdükları yerden koparılan insanlar kategorisiyle sınırlı değildir, bir örnek değeri kazanmıştır. “Kabilesel” kimlik kavramının ilk kurbanı onlardır. Eğer geçerli tek bir kimlik söz konusuysa, mutlaka bir seçim yapması gerekiyorsa, göçmen, kendini parçalanmış, bölünmüş, ya doğduğu ülkeye ya da onu kabul eden ülkeye ihanete mahkûm bir halde bulur; kaçınılmaz*

olarak bir buruklukla, öfkeyle yaşayacağı bir ihanet.” (s.35) Sonradan kabul edilme durumunda sığınmacı da olsa, reddediliş ve yalnızlık duygusuyla at başı giden bir ihanet. Bunun yanı sıra onları lütfedip kabul eden ülkeye karşı duyguların olanca karmaşıklığı... Ve karmaşaların doğurduğu bir dolu anlamlı anlamsız, yerli yersiz tepki ve davranış bozuklukları. Göçmen kendini ne kadar saklarsa saklasın, maskeler taksın, yeni maskeler denesin, utanç ve eziklik duygularıyla bir dolambaca dönuşen yalnızlık labirentinden kolay kurtulamayan bir “Don Hiç Kimse”dir. Sorunları tomar tomardır. Dil sorununun üstesinden şöyle böyle gelse de aksanı bozuktur, rengi, algı ve davranışları farklı ya da uygun değildir. Gerekli belge ve izinlere de sahip değildir. Buruktur; burukluğu kimi zaman şiddetli tepkilere, gülünç durumlara da yol açabilir. Adalet Ağaoğlu’nun beyaz mintanlı, takım elbiseli, sarı Mercedes’li, iki arada bir derede kalmış Bayram’ı gibi kendi ülkesinde bile bir arayış içinde olsa da, kendisiyle ve çevresinin acımasız çıplaklığıyla yapayalnız kalması kaçınılmazdır.¹ Ne ki giderek artan yalnızlık duygusu bellir belirsiz bir karşı bilinç de oluşturur. Yalnızlığı aşmak, gelinen ülkede kendisini yaşama bağlayan ilişkileri kurmak zorunda olduğu bilinci. Bu, aynı zamanda dolambacın çıkış kapısında mutluluğa erişme umududur. “Don Hiç Kimse” kendini, konuk olduğu ülkeye yeni maskelerle kabul ettirmeye çalışan bir insandır. Taktığı yeni maskesini koşullara uyarlamak ve bireyselliğini kabul ettirmek için doğal olarak zorlanır. Güvensizdir; kuşkular içindedir. Durumunu tartıp dursa da yalnızlığa yazgılıdır. Gerçekle düşlenen ayrı şeylerdir çünkü.

Umut, maskeler ve olaylar birbirine bağlı gelişip giden diyalektiğin parçalarıdır. Bu diyalektikten uzanıp çıkan gerçeklik de düş kırıklıkları, denge bozuklukları, kararsızlık ve yalnızlıktır. “Don Hiç Kimse”nin kimlik gerilimi ölümcül sapmalara yol açabilir. Ölümcül sapmaların gerçekliğinden söz ederken sağduyunun varlığını ve gerçekliğini de unutmamalıyız. Ne ki, Amin Maalouf’un sözleriyle “*sağduyu bıçak sırtı gibi bir yoldur, iki uç kavram arasındaki dar geçittir. Göçmenlik konusunda, bu uç kavramlardan ilki sizi kabul eden ülkeyi herkesin canının istediğı gibi yazıp çizeceğı boş bir sayfa, daha da kötüsü, herkesin hareket ve alışkanlıklarında hiçbir değişiklik yapmadan, silahı ve pılı pırtısıyla gelip yerleşeceğı boş bir arazi gibi görendir. Öteki uç kavramsa, gelinen ülkeyi çoktan yazılıp basılmış bir kâğıt, yasaları, değerleri, inançları, kültürel ve insani özellikleri bir kereliğine sonsuza kadar sabitlendiğinden, göçmenlerin buna uymaktan başka çareleri olmadığı bir toprak gibi gören kavramdır*” (s.37).

Bu iki uç kavram yanlışlıklarla dolu ve sakıncalıdır. Bu konuda Amin Maalouf’un uzlaşmadan çok bir çözüm kodu olan iki uçlu bir “*karşılıklık*” talebi var. Bir, gelinen ülkenin kültürüyle yakınlaşarak kendi kültürünüzü de o ülkenin kültürüne yakınlaştırmak. İki, bir göçmen kendi kültürünün gelinen ülkede saygı gördüğünü ne kadar hissederse, geldiğı ülke kültürüne de o kadar açılacaktır. (s. 38)

Nereden bakarsanız bakın, enine boyuna ölçüp biçin, Amin Maalouf'un bu iki maddede topladığı çıkarımlar bütünü baştan başa evrensel çizgide "karşılıklılık" ilkesine dayanan bir değer sorunudur. Daha açık bir saptamayla, değerlerin, yani insanın değerinin evrensel olduğudur. Karşılıklılık ilkesine ve öngerçeğine dayanan bir evrensellik. İnsana verilen değerler, insan onuruna ilişkin haklar, din, renk, ulus, cinsiyet ve benzeri gibi insana dair değerleri ayırtırmayan, koşulsuz, her türlü insan hakkı. Özel, bölgesel, dinsel yasaları kategorik biçimde dışlayan, evrensel insan hakları bildirgesinde vazedilen uygar, çağdaş ve çağcıl insan hakları. Buna karşılık saygılı olma iddiasında olan kimi batılı ülkelerde yazık ki ara ara ayrımcı yasalar uygulayarak, gereğinde şu ya da bu konuda kısıtlayıcı kotalar koyarak, göçmenleri aşağı görmek, insan onuruyla bağdaşmayan davranışlar sergilemek ve politikalar uygulamak, ne kadar geri kalmışlığın izlerini taşıyalar da onların aynı insanlığa ait olduklarını kabul etmemek, hem evrenselliğe hem insan haklarına ne kadar da aykırı, ne kadar da aşağılayıcı, "karşılıklılık" ilkesine ne kadar da ters bir tutum. Tek bir insanlık vardır çünkü yeryüzünde.

"Değerlerin evrenselliği'nin yanı sıra yoksullaştırıcı tektipliliğe karşı, ideolojik, politik, ekonomik ya da medyatik hegemonyaya karşı, aptallaştırıcı uzlaşmalara ve tektip düşünceye karşı çeşitli dilbilimsel, sanatsal, entelektüel ifade biçimlerinin yolunu tıkayan her şeye karşı mücadele etmek de bir zorunluluktur." (s. 90)

Bunun için Amin Maalouf vazgeçilmez, belki de en geçerli ilke olan "karşılıklılık" ilkesine sıklıkla gönderme yaparken Doğulu Batılı herkesin *"kurulmakta olan küresel uygarlığın (...) içinde kendini bir parça özdeşleştirebilmesi, hiç kimsenin onu kendine iflah olmaz biçimde yabancı, dolayısıyla da düşman görmeye itilmemesi gerek"*tiğini belirtiyor. (s. 99)

Gerçekten de bugün herkesin, *"en güçlü kültürlerden gelen sayılmayacak kadar çok unsuru zorunlu olarak benimsemek"* durumunda olduğu bir gerçek. (s. 100) Her şeyde bir *"yabancı eli"* olduğu da tartışmasız bir gerçek. Kozmopolit yaşam biçimlerinin yaygınlaşması, moda, müzik, mutfak kültürü, gündelik yaşam biçimi, davranışlar, sözcükler, kendiliğinden ve de hızla oluşan benzerlikler, alışkanlıklar, öz kültür, evrensel kültür arasında karşılıklı kurulan bağlayıcı, benzerleştirici ve de pratik öğeler değil midir? Sıraladığım bu pratik öğeler birer simge ve benzerlikler olarak aidiyet zincirinin zayıf ya da güçlü halkalarıdır. Bu halkalar aynı zamanda kimlik işaretleridir. Bireyi sosyal bir gruba, ulusal ya da küresel bir topluma bağlayan ortaklık işaretleridir. Nerede ve hangi koşulda olursa olsun herkesin bu kimlik işaretlerine ihtiyacı vardır. Bu işaretler karşılıklılık ve saygı kuralları çerçevesinde algılanıp kullanıldığında bireysel ve toplumsal düzeyde iç gerilimler elbette azaltılabilir. Bazı koşullarda da iyimser bir yaklaşımla en aza indirgenebilir. Bunlar, doğrusu, dengeleyici yaklaşım ve uygulamalardır. Neden dersiniz, bunlar önyargıların gerilemesine, komplekslerin frenlenmesine katkıda bulunabilirler.

Burada çokuluslu, çok kozmopolit yapısıyla ABD'yi düşünelim. Afrika, Asya, İtalya, Anglosakson, İspanya, Kızılderili kökenlilerden oluşan devasa bir topluluk. Bir de aynı şekilde kozmopolit kıta Avrupasını düşünelim. Vahşi kapitalizmin, ara ara hortlayan ırkçılığın yaşandığı, karşılıklılık ilkesinin ara ara uygulanmadığı, aidiyetler zincirinin kimi zaman koptuğu, sapmaların yaşandığı bir kozmos. Bu kozmos'da farklı kültürlerle ilişkiler söz konusu olduğunda vericiler ve alıcılar arasında olması gereken bir dengeye daha az dikkat edildiği durumlarda yazık ki bireyler ya da azınlıklar *“utançla dinini ya da rengini ya da dilini ya da ismini ya da kimliğini oluşturan herhangi bir öğeyi saklamak zorunda kalacak derecede, kendini hakarete uğramış, alaya alınmış, değer verilmemiş “umacı” gibi gösterilmiş hissetmemesi gerekirdi. Herkesin başı yukarda, korkusuzca ve hınç duymadan aidiyetlerinin her birini içine sindirmesi gerekirdi.”* (s.101)

Burada göçmen kimliği taşıyanların fotoğraflarını mercek altına alalım. Kendilerini biraz azınlık, biraz sürgün gibi hisseden, *“küsmeye eğilimi”* (s.102) gösteren, kurban rolüne sığınan, kendilerini haksızlığa uğramış hisseden ve bu yüzden acı çeken, içlerine kapanan, yetersizlik ve çaresizlik duygusuna kapılan, bu yüzden etrafına korunaklar yapan, aramaktan, keşfetmekten, karşı koymaktan, gelecekte vazgeçen, korkan göçmenler. Böylesi tragedyaya dolu bir gerçek, dünyayılılaşmanın tek yönlü işlemesi ve tektipliliğin sapması, insan onuruna aykırı kabul ediliyorsa, Amin Maalouf'un yazdığı gibi *“içinde yaşadığımız dünyanın çirkinliklerini bir tesettür peçesiyle de örtmeye çalış”*mamalıyız. (s. 103)

Yine Amin Maalouf'un sözleriyle *“dünyayılılaşmanın kültürdeki çeşitliliği, özellikle de dillerin ve yaşam biçimlerinin çeşitliliğini tehdit ettiğinden kuşku duy”*sak da (...) *“bugünün dünyası tehdit altındaki kültürleri korumak isteyenlere kendilerini koruma fırsatlarını da sağlıyor”.* (s. 103).

Evrensellikten, özgürlük ve eşitlikten söz ediyorsak, bugünün dünyası herkesin mücadele hakkına ve olanağına sahip olduğu bir açık alandır. Aidiyetleri canlı tutacak, ortak yaşam ve kültür için gereken koşulların oluşturulmasına katkıda bulunacak, öz kültürleri tanıttacak, saygı duyulmasını sağlayacak ve sevindirecek bir açık alan.

Dillerin, kültürlerin ölmemesini sağlayacak, aidiyet duygusunu güçlendirecek, inançların, düşüncenin ve fikirlerin çoğalacağı bir alan. Ve işte bunun için Amin Maalouf'un peygamberce sözleri: *“Bir şeylere inanıyorsanız, içinizde yeterli enerji, yeterince tutku, yeterince yaşama iştahı taşıyorsanız, bugünün dünyasının sunduğu kaynaklarda düşlerinizden birkaçını gerçekleştirme olanağını bulabilirsiniz.”* (ss.104-105) Bunun anlamı; uygarlığın sağladığı olanakların onarıcı olduğudur. Uygarlığın zararlarını, konu dışı, bir kenara bırakırsanız, uygarlığın sonsuz yararlarını konu gereği iki temel noktada sınırlarsanız, sözlerim daha iyi anlaşılabilir.

“*Ahtapot kollarını bütün dünyaya uzat*”an “*sanal bir gezegen canavarı*” (s.104) internet, gerçekten de dillerinin ölmesini engellemek isteyen herkes için eşitlikçi bir alan. Yine Amin Maalouf’un sözleriyle, “*ortak bilgi ve etkinlikler mirasımızı, olanca çeşitliliği içinde ve Provence’dan Borneo’ya, Louisiana’dan Amazon’a kadar bütün gökler altında korumak söz konusu; bütün insanlara bugünün dünyasında dolu dolu yaşama, ne kendi özel belleklerini ne de onurlarını yitirmeden teknik, sosyal, entelektüel gelişmelerden dolu dolu yararlanabilme olanağının verilmesi söz konusu.*” (s. 107).

Kültürü ve kimliği tanımlayan aidiyetler arasında en belirleyici olanı da kuşkusuz her şeyden önce dil konusu. Din duygusundan da baskın. Ortak dinleri, farklı diller konuşan toplumları bir araya getirmeye yetmez. Gerçi ortak diller konuşan pek çok devletin de din faktörü nedeniyle parçalandığı bir gerçek. Orantısız bir güç olarak burada öncelik ya da rekabet söz konusu. Ne var ki, dinsiz yaşanabilir, ama “*herhangi bir dil olmadan yaşanamaz*”. (s. 108) Yeryüzünde bunun örneği yok. Bu kıyaslamayı yaparken dilin hem kimlik hem de iletişim aracı olduğunu söylemeye çalışıyorum. Burada yine Amin Maalouf’a dönüyorum: “*(...) Dili kimlik bütünlüğünden ayırmak, (...) ne mümkün ne de doğru bir iş (...). Dil kültürel kimliğin eksenini olarak kalma eğiliminde, dilde çeşitlilikse, bütün çeşitliliklerin eksenini*” (s.109). Nereden bakarsanız bakın gerçekten de dil belirleyici ve ön sırada vazgeçilmez bir bağ. O kadar da kutsal. Cezayir’de yaşanan fanatizm, “*dinden çok daha fazla dille ilgili bir hoşnutsuzlukla açıklanabilir.*” (s. 109) İnanç özgürlüğünden daha duyarlı, daha patetik ve daha belirleyici bir olgu. Yine peygamberce bir söz: “*Söz konusu olan (...) herkese kimliğinin içerisinde birden fazla dilsel aidiyeti yan yana yaşatması hakkını tanıyarak, sağduyuyla bir özgürlük ve huzur dolu çeşitlilik çağına girmek.*” (s. 110)

Burada önemli olan dillerin eşitsizliği karşısında küresel bir dil haline gelen İngilizcenin önlenemez yükselişi açık bir geçek olduğuna göre, kimlik ihtiyacına cevap veren dilde çeşitliliğe önem vermek: “*Bugünün dünyasında bir insanın kendini rahat hissetmesi ve dünyaya nüfuz edebilmesi için kendi kimlik dilinden vazgeçmek zorunda kalmaması da çok önemli*”. (s. 112) Amin Maalouf’un belirttiği gibi günümüzde kimlik dili ve küresel dil de kimi alanlarda artık yetersiz kalabildiğinden arayı doldurarak çok dilliliği savunarak üçüncü bir ara dili ortaya çıkarmak. Ana dil ve küresel dil arasında özgürce seçilmiş bir üçüncü dil. Hem kendi dillerini konuşan ulusların günümüz uygarlığının önerdiklerine erişebilmeleri, hem de uluslararası güç ilişkilerinde yer alabilmeleri için dilde çeşitliliği teşvik etmek, bunun için de Avrupa dillerinden Doğu dillerine kadar ara dilleri önemsemek. Bunun sonucunda da her insanın hem kendi ülkesiyle, hem de dünyayla bütünleşmesini sağlamak ve aidiyetler toplamı olarak dünyayla ortaklık kurmak.

Konuşmamı aidiyetlerden her birini yüksek sesle talep eden Amin Maalouf’un en başta göçmenleri ilgilendiren, kabileler çağını, kutsal savaşlar çağını, ölümcül

kimlikler çağını geride bırakan bağlayıcı şu sözleriyle sonlandırıyorum: “(...) *İçinde yaşadıkları toplumun kültürüyle, içinden çıktıkları kültür örtüşmeyen herkesin, bu çifte aidiyeti fazla yara almadan üstlenebilmesi, kökenlerindeki kültürlerine bağlılıklarını koruyabilmeleri, onu utanç verici bir hastalık gibi gizlemek zorunda kalmamaları ve yanı sıra, onları kabul eden ülkeye kendilerini açabilmeleri gerekir.*” (s.129)

Amin Maalouf’un görüşleri bir miktar düşsel de olsa, göçmen statüsü, kimlik tanımı ve çoğul aidiyetler üzerine büyüleyici bir tanıklık getiren, sorgulayıcı, yapıcı, çözümleyici, çoğul aidiyetlere saygılı ve çeşitlilikleri önemseyen, yeni yüzyıla ve binyıla yol gösterecek önerilerdir.

NOTLAR

¹ Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü*, Remzi, İstanbul, 1976

KAYNAKÇA

1. Amin Maalouf, *Ölümcül Kimlikler*, Çev. Aysel Bora, YKY, 32. Baskı, İstanbul, 2011.
2. Amin Maalouf, *Çivisi Çıkış Dünya*, Çev. Orçan Türkay, YKY, 3. Baskı, İstanbul, 2009.

CONSIDÉRATIONS SUR *LES IDENTITÉS MEURTRIÈRES* D'AMIN MAALOUF

Tuğrul İNAL*

CONSIDÉRATIONS SUR *LES IDENTITÉS MEURTRIÈRES* D'AMIN MAALOUF

Dans son livre, Maalouf interroge, avec une grande sincérité et dans toutes ses dimensions, le concept d'identité et ce plus particulièrement dans le contexte de l'identité des réfugiés. Il attire notre attention sur l'erreur qui consisterait à réduire l'identité à une appartenance unique et sur la nécessité, à une époque de changements de plus en plus rapides et où la mondialisation s'accélère, d'adopter une conception pluraliste de l'identité. Concrètement, Maalouf fait les propositions suivantes : respecter les identités plurielles, prendre en compte les différences, entretenir un dialogue positif avec les autres croyances et cultures, s'émanciper des complexes et des pensées réductrices. En discutant la conception des «*identités meurtrières*» et en proposant diverses solutions aux questions identitaires, Maalouf explicite le concept de statut du réfugié. Il précise en effet que le fait d'être réfugié ne se limite pas seulement à un changement de pays, que l'équilibre des grandes puissances jouent en défaveur des réfugiés et que c'est la raison pour laquelle les tensions identitaires concernant la psychologie, les aspects communautaire et culturel des identités sont susceptibles, davantage que dans n'importe quel autre facteur, d'ouvrir la voie à des dérives meurtrières. Les interrogations et propositions de Maalouf sur les identités sont plus que jamais d'actualité en regard des événements qui secouent le monde et plus particulièrement l'Afrique, le Moyen-Orient, l'Europe et les Etats-Unis.

Mots-clés: *Amin Maalouf, Les identités meurtrières, réfugié, respect des identités plurielles, dialogue avec les cultures et croyances autres.*

THOUGHTS ON AMIN MAALOUF'S *LES IDENTITÉS MEURTRIÈRES*

Maalouf profoundly questions the notion of 'identity' from a multitude of perspectives, drawing our attention to the fallacy of reducing identity to a single sense of belongingness. He stresses the necessity for a new and multilayered understanding of identity in a new globalized era which is forever gaining momentum. He explains this as entailing respect for multiple identities, accepting the importance of diversity, reconciling with different faiths and cultures, breaking the bonds of stereotypical thoughts and complexes. Maalouf expresses his suggestions and ideas as regards the notion of "deadly identity" clarifying the notion of an immigrant status. Stating that being an immigrant is not only about changing the country you live in and that the balance of powers is always tilted against the immigrant, the author underlines that identity tensions can lead to more deadly consequences in psychological, social, cultural and other spheres. Maalouf's suggestions about identity are even more important today than ever before due to the "deadly identities" problem present in Africa and the Middle East and Europe and America in the present day and age.

Keywords: *Amin Maalouf, In the Name of Identity: Violence and the Need to Belong, Immigrant, respect for multiple identities, reconciling with different faiths and cultures.*

* Membre à la retraite du corps enseignant du Département de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Hacettepe
tinal@hacettepe.edu.tr

Amin Maalouf, dont l'une des principales caractéristiques est de mener une réflexion claire et approfondie sur des sujets afférant à l'état de notre monde contemporain, affirme que les termes et les concepts qui nous semblent les plus familiers, les plus connus, sont parfois ceux qui sont les plus complexes et qui posent le plus de question. Ainsi en va-t-il du concept d'«identité». En effet, sans trop nous interroger, et semble-t-il sous l'effet de la *loi du moindre effort*, nous pensons savoir ce qu'il en est de l'identité et comprendre ce que cette notion implique dans notre vie quotidienne. Plus encore, au nom d'identifications religieuses, ethniques ou nationales, et du fait de notre confiance en notre bagage intellectuel, nous négligeons le rôle joué par les identités dans les conflits passés et en cours. De la sorte, nous refusons de voir les nombreux exemples tragiques démontrant la complexité des mécanismes identitaires que l'Histoire et l'actualité mettent sous nos yeux. Nous tenons pour acquis que des personnes pourtant très différentes partagent une même identité. Interrogeant, de manière plurielle et avec une grande probité, le concept d'«identité» dans le cadre plus spécifique du statut des réfugiés, Maalouf attire notre attention sur l'erreur consistant à réduire l'identité à une appartenance unique et insiste sur la nécessité, à une époque de changements de plus en plus rapides et où la mondialisation s'accélère, d'adopter une conception pluraliste de l'identité. Maalouf fait les propositions suivantes : respecter les identités plurielles, prendre en compte les différences, entretenir un dialogue positif avec les autres croyances et cultures, s'émanciper des complexes et des pensées réductrices. En discutant la conception des «*identités meurtrières*» et en proposant diverses solutions aux questions identitaires, Maalouf explicite le concept de statut du réfugié. Il précise en effet que le fait d'être réfugié ne se limite pas seulement à un changement de pays, que l'équilibre des grandes puissances jouent en défaveur des réfugiés et que c'est la raison pour laquelle les tensions identitaires concernant la psychologie, les aspects communautaire et culturel des identités sont susceptibles, plus que dans n'importe quel autre facteur, d'ouvrir la voie à des dérives meurtrières. Dans ce contexte, le réfugié, que l'on peut caricaturer comme un membre d'un groupe minoritaire se battant contre des moulins à vent, est véritablement, selon la magnifique expression d'Octavio Paz, un «Don Personne» («Don Nadie»). Il est un Don Quichotte sans protection en proie aux bouleversements psychiques et subissant les pressions du monde extérieur. On le somme de s'adapter et de se débrouiller par lui-même. En regard des événements qui, de nos jours, secouent le monde et plus particulièrement l'Afrique, le Moyen-Orient, l'Europe et les Etats-Unis, les interrogations et propositions de Maalouf sur *Les identités meurtrières* sont plus que jamais d'actualité.

C'est à ce point vrai que des individus de religions, d'ethnies, de langues et de nationalités différentes, porteurs d'appartenances parfois conflictuelles et contradictoires, vivant à la frontière entre deux groupes sociaux, se voient contraints,

en raison de leurs identités, de quitter leur sol natal pour s'établir dans des géographies différentes dont ils doivent apprendre les langues et les usages. De nos jours, le nombre de ces gens qu'on appelle "réfugiés" ou "minoritaires" ne cesse de croître. Citons ici Amin Maalouf : *"Aussi, le statut du migrant n'est-il plus seulement celui d'une catégorie de personnes arrachées à leur milieu nourricier, il a acquis valeur exemplaire. C'est lui la victime première de la conception «tribale» de l'identité. S'il y a une seule appartenance qui compte, s'il faut absolument choisir, alors le migrant se trouve scindé, écartelé, condamné à trahir soit sa patrie d'origine soit sa patrie d'accueil, trahison qu'il vivra inévitablement avec amertume, avec rage."* (p.53)

Une trahison qui va de pair, même si le réfugié est accepté, avec un sentiment de rejet et de solitude, sentiment qui sera doublé d'une confusion des affects à l'égard du pays qui a eu la "condescendance" de l'accepter.... Cette confusion elle-même sera cause d'une foule de réactions et d'attitudes parfois absurdes et inappropriées. Qu'il se cache ou non derrière de nouveaux masques, le migrant est un 'Don Personne' pris dans la spirale de la honte et du sentiment d'infériorité et il ne lui est pas facile de s'échapper du labyrinthe de la solitude. Ses problèmes sont légion. Même s'il s'en sort plus ou moins au niveau de la langue, son accent le démasque, sa couleur, ses perceptions et comportements sont à tout le moins différents, le plus souvent mal acceptés. Ses papiers ne sont pas en règle. Il est amère et son amertume peut être la cause de réactions violentes ou de situations grotesques. Tel Bayram, le personnage d'Adalet Ağaoğlu, qui, avec sa chemise blanche sans col, son costume trois pièces et sa mercédès se vit comme étranger dans son propre pays, le réfugié se sent nu et seul dans son nouvel environnement. Pourtant, ce sentiment grandissant de solitude engendre chez lui une prise de conscience. Celle de la nécessité de dépasser sa solitude et de créer des liens qui vont l'attacher à son pays d'adoption. En même temps, il est animé par l'espoir de trouver une porte de sortie et d'obtenir, lui aussi, une part du bonheur entrevu. "Don Personne" essaie, en portant divers masques, de se faire accepter dans son pays d'accueil. Bien sûr, il n'arrive pas vraiment à adapter à toutes les circonstances ce masque qu'il porte, ni d'ailleurs à se faire accepter en tant qu'individu. Son quotidien est incertitude, rempli de doutes. Quand le migrant fait son examen de conscience, il se sent condamné à la solitude. La réalité n'est pas celle qu'il avait rêvée.

L'espoir, les masques et les événements constituent les différents éléments de sa dialectique et celle-ci accouche de désillusions, de déséquilibres, d'indécision et de solitude. Le questionnement identitaire de 'Don Personne' est gros de dérives meurtrières. En évoquant les dérives meurtrières, n'oublions cependant pas l'existence du bon sens et de la réalité. Selon Amin Maalouf, *"La sagesse est un chemin de crête, la voie étroite entre deux précipices, entre deux conceptions extrêmes. En matière d'immigration, la première de ces conceptions extrêmes est celle qui considère le pays*

d'accueil comme une page blanche où chacun pourrait écrire ce qu'il lui plaît, ou, pire, comme un terrain vague où chacun pourrait s'installer avec armes et bagages, sans rien changer à ses gestes ni à ses habitudes. L'autre conception extrême est celle qui considère le pays d'accueil comme une page déjà écrite et imprimée, comme une terre dont les lois, les valeurs, les croyances, les caractéristiques culturelles et humaines auraient déjà été fixées une fois pour toutes, les immigrants n'ayant plus qu'à s'y conformer" (p.56)

Ces deux conceptions extrêmes évoquées par Maalouf ouvrent chacune la voie à l'erreur et aux drames. Amin Maalouf propose, pour sortir de cette double impasse, le concept de "réciprocité" qu'il formule de la sorte : *«plus vous vous imprégnez de la culture du pays d'accueil, plus vous pourrez l'imprégner de la vôtre»* et *«plus un immigré sentira sa culture d'origine respectée, plus il s'ouvrira à la culture du pays d'accueil.»* (p.58)

Quel que soit le point de vue d'où vous envisagiez les faits, l'équation que Maalouf fait tenir dans ces deux principes repose entièrement sur un jugement de valeur universel basé sur le principe de "réciprocité". Pour l'exprimer plus simplement, sur le fait que les valeurs et plus particulièrement les valeurs humaines, sont universelles. Maalouf, s'appuyant sur la valeur donnée à l'homme par l'homme, met ici en avant le principe des droits universels de l'homme que ne saurait aliéner la réduction aux appartenances ethniques, religieuses, nationales ou sexuelles. Ces droits universels de l'homme, pierre angulaire de la modernité, tels qu'énoncés dans la proclamation des droits de l'homme et qui transcendent toutes les catégories particulières. Malheureusement, il arrive que certains pays occidentaux, bien qu'affirmant respecter ces droits, mettent en place des politiques discriminatoires ou restrictives. Considérer les migrants avec dédain, faire preuve à leur égard de comportements contraire à l'honneur humain, refuser de les considérer comme des frères humains en raison de la soi-disante infériorité de leurs cultures d'origine, ce sont là des attitudes incompatibles avec la déclaration des droits de l'homme et avec le concept de "réciprocité" de Maalouf qui s'y appuie. *"Parallèlement au combat pour l'universalité des valeurs, il est impératif de lutter contre l'uniformisation appauvrissante, contre l'hégémonie idéologique ou politique ou économique ou médiatique, contre l'unanimité bêtifiant, contre tout ce qui bâillonne les multiples expressions linguistiques, artistiques, intellectuelles."* (p.122)

C'est la raison pour laquelle Maalouf, en réitérant son appel au principe de "réciprocité", précise qu' *"il est essentiel que la civilisation globale qu'elle (la mondialisation) est en train de bâtir n'apparaisse pas comme exclusivement américaine; il faut que chacun puisse s'y reconnaître un peu que personne ne soit amené à considérer qu'elle lui est irrémédiablement étrangère, et, de ce fait,*

hostile.” (p.124) De nos jours en effet, il est indéniable que “*chacun d’entre nous doit nécessairement adopter d’innombrables éléments venus des cultures les plus puissantes*.” De même, personne ne contestera que notre existence entière est modelée par une “*main de l’étranger.*” (p.157) La propagation d’un mode de vie cosmopolite, la mode, la musique, la cuisine, les attitudes de la vie quotidienne, les mots, les habitudes se développant d’elles-mêmes avec rapidité, tous ne sont-ils pas des éléments facilitant les liens et les rapprochements entre la culture d’origine et la culture mondiale? Ces éléments concrets que je viens de citer remplissent une fonction symbolique et, en tant que facteurs de similarité ou de différence, sont les maillons forts ou faibles de la chaîne de l’identité. Ces maillons sont de véritables marqueurs de l’identité qui relient un individu à un groupe social, une nation ou une communauté supranationale. Où qu’il se trouve et quelles que soient les circonstances qui déterminent son existence, tout le monde a besoin de ces marqueurs d’identité. Quand ceux-ci s’expriment dans le cadre de la *réciprocité* et du respect mutuel, les tensions sont vécues avec moins d’intensité au niveau individuel et collectif et elles peuvent même presque disparaître. Bien sûr, je parle ici d’approches positives et bienveillantes susceptibles de freiner les préjugés et les complexes. Pensons par exemple aux Etats-Unis, avec sa structure cosmopolite et plurinationale. Une société mosaïque constituée de groupes humains originaires d’Asie, d’Afrique, d’Italie, du monde anglo-saxon, d’Espagne, d’Allemagne...sans compter les populations autochtones amérindiennes. Pensons également à l’Europe. Un cosmos ravagé périodiquement par des poussées de racisme et de xénophobie, où règne le capitalisme sauvage, dans lequel le principe de réciprocité peine à s’appliquer et qui est régulièrement le théâtre de drames s’originant dans des questions identitaires. Dans ce cosmos, lorsqu’il est question de relations entre cultures différentes et qu’une attention plus relâchée est prêtée à l’équilibre entre les groupes, il arrive que les individus et les minorités se sentent dévalorisés. Ce sont précisément ces dynamiques que pointe Maalouf : “*Au plan global, comme au sein de chaque société, personne ne devrait se sentir bafoué, dévalorisé, raillé, «diabolisé», au point d’être contraint de dissimuler honteusement sa religion, ou sa couleur, ou sa langue, ou son nom, ou n’importe quel élément constitutif de son identité, pour pouvoir vivre au milieu des autres. Chacun devrait pouvoir assumer, la tête haute, sans peur et sans rancœur, chacune de ses appartenances.*” (p.161)

Ici, examinons attentivement la photographie de ceux qu’on appelle les migrants. Ces émigrés qui se sentent minoritaires, comme en exil, ayant une propension à s’isoler, qui sont tentés de se réfugier dans le rôle de victimes et souffrent de discrimination réelle ou supposée, et qui, pour ces raisons, se replient sur eux-mêmes, construisent des murs et s’enferment dans des stratégies d’échec. Si effectivement, face à une telle tragédie, nous pensons qu’une mondialisation unipolaire est contraire

aux principes de l'humanité, nous ne devons pas nous voiler la face et, selon les mots de Maalouf *"couvrir d'un voile pudique les laideurs du monde où nous vivons."* Il nous appartient au contraire d'*"en dénoncer ses dysfonctionnements, ses outrances, ses inégalités, ses dérapages meurtriers."* (p.164)

Citons une fois encore Amin Maalouf : *"Je ne doute pas que la mondialisation menace la diversité culturelle, en particulier la diversité des langues et des modes de vie ; je suis même persuadé que cette menace est infiniment plus grave que par le passé, comme j'aurai l'occasion d'en reparler dans les pages qui suivent ; seulement, le monde d'aujourd'hui donne aussi à ceux qui veulent préserver les cultures menacées les moyens de se défendre."* (p. 164) Quand nous parlons d'universalité, de liberté et d'égalité, nous devons reconnaître que le monde d'aujourd'hui est un espace où tous devraient avoir le droit et l'opportunité de lutter pour défendre son point de vue.

Un espace au sein duquel les langues et les cultures seront assurées de ne pas disparaître, où les sentiments d'appartenance seront renforcés et dans lequel les croyances, les pensées et les idées seront multipliées. Prêtons l'oreille aux mots presque prophétiques d'Amin Maalouf : *"Si l'on croit en quelque chose, si l'on porte en soi-même suffisamment d'énergie, suffisamment de passion, suffisamment d'appétit de vivre, on peut trouver dans les ressources qu'offre le monde d'aujourd'hui les moyens de réaliser quelques-uns de ses rêves."* (p.166) Ces lignes renvoient aux possibilités réparatrices offertes par la civilisation. Si l'on laisse hors champ les méfaits de la civilisation pour se recentrer sur ses bienfaits et si l'on oriente ceux-ci sur deux points centraux concernant notre problématique, le sens de mes propos apparaîtra clairement.

L'Internet, par exemple, ce *"monstre planétaire ectoplasmique par le moyen duquel les puissants de ce monde étendent leurs tentacules sur la terre entière"* fournit en même temps un espace de parole égalitaire où chacun peut lutter pour empêcher telle ou telle langue de mourir. Prêtons ici une fois encore attention aux mots de Maalouf : *"il s'agit de préserver notre patrimoine commun de connaissances et d'activités, dans toute sa diversité, et sous tous les deux, de la Provence à Bornéo, et de la Louisiane à l'Amazonie; il s'agit de donner à tous les hommes la possibilité de vivre pleinement dans le monde d'aujourd'hui, de profiter pleinement de toutes les avancées techniques, sociales, intellectuelles, sans perdre pour autant leur mémoire spécifique, ni leur dignité."* (p.168)

Parmi les différents éléments définissant l'identité et la culture, la langue tient incontestablement un rôle prépondérant. Elle est même plus importante que le sentiment religieux. Une religion commune ne suffit pas à rassembler des peuples parlant des langues différentes. A l'inverse, il nous faut reconnaître que de nombreux

états ayant la même langue se sont démembrés en raison de facteurs religieux. Ici se joue la question de l'équilibre entre ces deux forces ou de la prééminence de l'une sur l'autre. Ajoutons toutefois que l'on peut vivre sans religion mais qu' *"l'homme ne peut vivre sans aucune langue."* (p.171) Dans le monde, il n'existe pas d'exemple de ce fait. Par cette comparaison, j'essaie de dire qu'en plus d'être un moyen de communication, la langue est un des déterminants fondamentaux de l'identité.

Qu'il me soit permis de me tourner une fois encore vers Maalouf : *"Pour cela, et contrairement au souhait que je formulais s'agissant de la religion, séparer le linguistique de l'identitaire ne me paraît ni envisageable, ni bénéfique. La langue a vocation à demeurer le pivot de l'identité culturelle, et la diversité linguistique le pivot de toute diversité."* (p.172) D'où que vous la considériez, la langue crée un lien indispensable, déterminant et prépondérant. Elle est à ce point sacrée. Le fanatisme qui a ravagé l'Algérie dans les années '90 *"s'explique par une frustration liée à la langue plus encore qu'à la religion; la France n'a guère tenté de convertir les musulmans d'Algérie au christianisme, mais elle a voulu remplacer leur langue par la sienne, de manière expéditive."* (p.173) Plus que la liberté religieuse, la langue est un élément sensible, emprunt de *pathos* et déterminant. Ici, il s'agit, selon Amin Maalouf, *"d'entrer avec bon sens dans une ère de liberté et de sereine diversité, en se débarrassant des injustices passées sans les remplacer par d'autres injustices, par d'autres exclusions, par d'autres intolérances, et en reconnaissant à toute personne le droit de faire coexister, au sein de son identité, plusieurs appartenances linguistiques."* (p.174)

Face à l'inégalité entre les langues et la montée en puissance de l'anglais comme langue universelle, l'important, c'est de reconnaître la diversité linguistique dans sa dimension identitaire *"Pour qu'une personne puisse se sentir à l'aise dans le monde d'aujourd'hui, il est essentiel qu'elle ne soit pas obligée, pour y pénétrer, d'abandonner sa langue identitaire."* (p.180) Ainsi que le précise Maalouf, en se faisant le défenseur de la diversité linguistique, de nos jours, en raison de l'insuffisance dans certains domaines de la langue identitaire et de la langue mondiale de communication, il serait opportun d'introduire une langue tierce remplissant cet espace intermédiaire. Une troisième langue choisie librement. Pour que les peuples parlant leurs langues maternelles accèdent aux propositions de la civilisation contemporaine et pour qu'ils puissent s'insérer dans le concert des relations internationales, il nous apparaît essentiel de promouvoir la diversité linguistique, que cette dernière concerne les langues européennes, asiatiques, africaines, américaines ou autres. L'objectif étant que chaque individu puisse se sentir à l'aise dans ses rapports avec son propre pays et avec le monde au sens large et ainsi que soit assurée la participation de toutes les identités à la culture mondiale en devenir.

Je conclurai en citant ces lignes d'Amin Maalouf, qui s'exprime à haute voix en faveur de la reconnaissance de chacune de nos identités et qui, prenant plus particulièrement en compte la situation des réfugiés, nous invite à laisser derrière nous l'époque des tribus, des guerres saintes et des identités meurtrière: *"Pour tous ceux, notamment, dont la culture originelle ne coïncide pas avec celle de la société où ils vivent, il faut qu'ils puissent assumer sans trop de déchirements cette double appartenance, maintenir leur adhésion à leur culture d'origine, ne pas se sentir obligés de la dissimuler comme une maladie honteuse, et s'ouvrir parallèlement à la culture du pays d'accueil."* (p.205)

Dans son livre, Maalouf apporte des éclaircissements sur des questions cruciales comme le statut des réfugiés et des minorités, l'identité et les appartenances multiples et aborde ces problématiques d'une manière constructive et dans un souci de respect des différences et de la diversité. Même si elles peuvent paraître utopiques, les vues d'Amin Maalouf constituent des propositions pour ce nouveau siècle, propositions dont la validité, nous en sommes assurés, ne se démentira pas de sitôt.

BIBLIOGRAPHIE

1. Amin Maalouf, *Les Identités Meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
2. Amin Maalouf, *Çivisi Çıkmış Dünya*, Çev. Orçan Türkay, YKY, 3. Baskı, İstanbul, 2009.

L'HISTOIRE CHEZ AMIN MAALOUF

QUELQUES CONSIDÉRATIONS

Jacques-Emmanuel BERNARD*

L'HISTOIRE CHEZ AMIN MAALOUF

QUELQUES CONSIDÉRATIONS

L'histoire est prépondérante dans l'œuvre de Maalouf, qu'il s'agisse de ses essais ou de ses romans. Elle est non seulement un contenu, un réservoir de faits et de personnages, mais aussi un mode de pensée, une manière d'appréhender les réalités du monde à partir de leur genèse. L'article offre quelques éléments de réflexion pour comprendre comment s'articulent chez lui la description de l'histoire et son analyse. Le tableau historique brossé par Maalouf peut donner l'impression d'obéir à une dialectique d'affrontements, d'ouvertures et de fermetures, à l'instar des croisades, période de prédilection abordée dans son œuvre. Mais loin de s'en tenir au choc des civilisations, Maalouf essaye au contraire d'établir des ponts et des passerelles entre les cultures et les périodes historiques, de forger des mythes de rencontre et de réconciliation. L'histoire cède alors la place à l'imaginaire et à la poésie, avec d'autant plus d'efficacité littéraire qu'ils se doublent d'une dimension autobiographique, comme le montre la place qu'occupe chez lui la rêverie sur les origines.

Mots-clés: *histoire, récit, imaginaire, analyse, autobiographie, orient, occident, choc des civilisations.*

HISTORY IN THE WORKS OF AMIN MAALOUF

A FEW CONSIDERATIONS

History is preponderant in the works of Amin Maalouf, in his essays and in his novels. It is present, not only as a content, a stock of characters and facts, but also as a way of thinking, a way to apprehend the world events from their genesis onward. The article suggests some reflections to understand how the description of history and its analysis function together. The historical description made by Maalouf can give the impression that it is organized according to a dialectic of fighting, opening and closing, like the Crusades, a key period in his works. But Maalouf does not limit his vision to the clash of civilizations. On the contrary, he tries to establish links and relations between cultures and historical periods, to create myths about encounter and reconciliation. History is then replaced by imagination and poetry, with more literary efficiency because an autobiographical dimension is added, which is confirmed by the importance given to the dreams about one's origins in his works.

Keywords : *history, storytelling, imagination, analysis, autobiography, East, West, clash of civilizations*

L'œuvre d'Amin Maalouf est tout entière encadrée par l'histoire, de son premier essai sur *Les croisades vues par les Arabes*, paru en 1983, jusqu'à son dernier livre, *Un fauteuil sur la Seine. Quatre siècles d'histoire de France*, publié en 2016. Elle est pour lui à la fois un contenu, un formidable réservoir d'histoires, et un mode

* Professeur à l'Université de Toulon, France
je.bernard@univ-tln.fr

de pensée, dans la mesure où sa compréhension de la réalité passe avant tout par sa genèse.¹ Nous voudrions ici donner quelques éléments de réflexion, pour mieux comprendre la relation qu'entretiennent chez lui la description et l'évocation des faits et des personnages historiques, avec leur analyse.

Si l'on parcourt en effet son œuvre en suivant, non pas l'ordre de parution des livres, mais la chronologie interne des événements et des périodes qui y sont évoqués, on se trouve face à une vaste fresque de l'histoire que nous pouvons figurer dans le tableau ci-dessous, sans prétendre à l'exhaustivité :

Tyr et la diffusion de l'alphabet phénicien (9 ^e siècle av. J.-C.)	<i>Les croisades vues par les Arabes</i> , 1983 <i>Les jardins de lumière</i> , 1991
Alexandre le Grand (356-323 avant J.-C.) et le Proche-Orient ancien	<i>Les jardins de lumière</i> , 1991 <i>Le premier siècle après Béatrice</i> , 1992
Mani (216-277 ap. J.-C.) et la diffusion du manichéisme	<i>Les jardins de lumière</i> , 1991
L'Empire romain d'Occident (27 av. J.-C.-476 ap. J.C.)	<i>Les jardins de lumière</i> , 1991 <i>Les identités meurtrières</i> , 1998
L'Empire byzantin (4 ^e -15 ^e siècles)	<i>Les croisades vues par les Arabes</i> , 1983 <i>Les identités meurtrières</i> , 1998
L'âge d'or de la civilisation arabe (632-833)	<i>Les croisades vues par les Arabes</i> , 1983 <i>Les identités meurtrières</i> , 1998
Les croisades (11 ^e -13 ^e siècle)	<i>Les croisades vues par les Arabes</i> , 1983 <i>Les identités meurtrières</i> , 1998
Omar Khayyam (1048-1131) et la secte des Assassins	<i>Samarcande</i> , 1988
Al Andalous (8 ^e -15 ^e siècle) Chute de Grenade (1492)	<i>Léon l'Africain</i> , 1986
L'Empire ottoman (1299-1923) Prise de Constantinople (1453) Règne de Soliman le Magnifique (1520-1566) Proclamation de la première Constitution (1876) Révolution des Jeunes-Turcs (1908) Mehmed V (1909-1918) Mustapha Kémal Atatürk (1881-1938) Proclamation de la République turque (1923).	<i>Les croisades vues par les Arabes</i> , 1983 <i>Léon l'Africain</i> , 1986 <i>Samarcande</i> , 1988 <i>Les Echelles du Levant</i> , 1996 <i>Les identités meurtrières</i> , 1998 <i>Le périple de Baldassare</i> , 2000 <i>Origines</i> , 2004 <i>Le dérèglement du monde</i> , 2009 <i>Les désorientés</i> , 2012 <i>Discours de réception à l'Académie française</i> , 2014

Mehemet Ali (1769-1849)	<i>Le rocher de Tanios</i> , 1993
Proclamation de l'Etat d'Israël (1948)	<i>Les Echelles du Levant</i> , 1996 <i>Les désorientés</i> , 2012
Nasser (1918-1970)	<i>Le dérèglement du monde</i> , 2009 <i>Les désorientés</i> , 2012
Guerre civile du Liban (1975-1990)	<i>Les désorientés</i> , 2012
Époque contemporaine (migrants, islamisme, conflits identitaires, condition féminine...)	<i>Le premier siècle après Béatrice</i> , 1992 <i>Les identités meurtrières</i> , 1998 <i>Le dérèglement du monde</i> , 2009

Mis bout à bout, les ouvrages de Maalouf peuvent ainsi donner l'impression d'une histoire-fleuve du monde, de ses origines à l'époque contemporaine. Loin d'être purement descriptif, ce panorama obéit pourtant à plusieurs principes dynamiques.

Ce qui est d'abord mis en évidence, ce sont les points de rupture de l'histoire, pour le meilleur ou le pire : fin de l'Empire romain, fin de l'Espagne arabe, fin de l'Empire ottoman... Ces ruptures entraînent l'alternance entre des périodes d'ouverture et de fermeture, d'expansion et de repli des civilisations, où Maalouf marque avec une extrême sensibilité les points de jonction, les ponts jetés soit à travers l'espace, soit à travers le temps entre les individus et les peuples. Parmi ces points de ruptures, le plus emblématique est sans aucun doute constitué par les croisades, qui servent de référence, de clé de lecture, des fermetures ou des ouvertures qui se sont produites dans la suite de l'histoire, que l'écrivain s'exprime en son nom propre ou qu'il ne fasse que rapporter l'opinion des autres. Depuis la parution de son premier livre, nous avons là un point central de sa réflexion sur la séparation de l'Occident et de l'Orient. Elles ont marqué simultanément l'essor de l'Europe et le repli de la civilisation arabe, repliée sur elle-même pour mieux faire face aux agressions de l'extérieur :

Alors que pour l'Europe occidentale l'époque des croisades était l'amorce d'une véritable révolution, à la fois économique et culturelle en Orient, ces guerres saintes allaient déboucher sur de longs siècles de décadence et d'obscurantisme. Assailli de toutes parts, le monde musulman se recroqueville sur lui-même. Il est devenu frileux, défensif, intolérant, stérile, autant d'attitudes qui s'aggravent à mesure que se poursuit l'évolution planétaire, par rapport à laquelle il se sent marginalisé. Le progrès, c'est désormais l'autre. Le modernisme, c'est l'autre. Fallait-il, au contraire, s'engager résolument sur la voie de la modernisation en prenant le risque de perdre son identité ? Ni l'Iran, ni la Turquie, ni le monde arabe n'ont réussi à résoudre ce dilemme; et c'est pourquoi aujourd'hui encore on continue d'assister à une alternance souvent brutale entre des phases d'occidentalisation forcée et des phases d'intégrisme outrancier, fortement xénophobe.²

Cette analyse trouvera des échos dans l'œuvre romanesque et dans les essais qui suivront la parution du premier livre de Maalouf. Elle est en quelque sorte le prisme à travers lequel il analyse à la fois l'évolution des civilisations et le rôle individuel des hommes, qu'il s'agisse de personnages de fiction, tels que Baldassare, ou de personnalités historiques, telles que Raymond de Tripoli, Léon l'Africain, Méhémet Ali ou Mustapha Kémal, les uns et les autres marqués par le désir de rapprocher l'Orient de l'Europe, à l'inverse d'un Nasser, nouveau Saladin, dont le nationalisme, confronté au sionisme, est perçu comme le regain d'une nouvelle lutte contre l'Occident.³

Le deuxième point est le refus de Maalouf de s'en tenir à cette présentation dialectique de l'histoire, faite d'avancées et de reculs. Ce serait en fausser la philosophie qui y est sous-jacente que de la voir comme une sorte d'avancée hégélienne de l'histoire, avec ses inévitables affrontements nécessaires à l'émergence de l'Esprit du monde.⁴ Pire encore, dans une perspective géopolitique, ces affrontements relèveraient du choc des civilisations, nécessaire à la consolidation et à la survie des identités. Or de telles considérations supposent une vision essentialiste des moments de l'histoire et des identités, qui vont à l'encontre de la pensée historique de notre auteur, plus sensible à la mouvance et à l'indétermination des civilisations qu'à leur fixité ou à leur déterminisme. On sait qu'Amin Maalouf a consacré un essai aux *Identités meurtrières*, dont il reprend des analyses dans un essai paru ultérieurement sous le titre *Le dérèglement du monde*. Mais c'est surtout un extrait de son roman d'anticipation *Le Premier siècle après Béatrice*, qui nous paraît donner la clef de lecture la plus importante pour la perspective historique de Maalouf :

Ceux qui comme moi ont connu l'âge des barrières estompées, cet univers raccordé à lui-même par mille voies lumineuses, comment pourraient-ils se reconnaître dans cette planète cloisonnée. Jamais je n'aurais pu croire que cette expansion serait éphémère, que tant de murs se dresseraient, infranchissables, sur les routes et dans les esprits. L'un après l'autre, les pays du Sud se sont fermés, comme dans un campement, la nuit, les feux s'éteignent. Mais ce n'était pas pour une plage de sommeil, l'obscurité s'installait à demeure, les paupières n'attendaient plus l'aube. Le siècle dernier nous avait fourni cent exemples de sociétés qui semblaient soudain dans la démence. On prenait soin de compatir, mais on s'en accommodait, le monde courait encore dans un vertige de hurlements, tant pis pour les retardataires, les enlisés, les essoufflés, l'Histoire était pressée, elle ne pouvait s'arrêter à chaque station d'amertume. Mais où donc allait-elle, l'Histoire ? Avec quoi avait-elle rendez-vous ? Et à quelle date ? Qui donc aurait osé prédire la régression ? Régression, idée chagrine, risible, hérétique, incongrue. On s'obstine à regarder l'Histoire comme un fleuve qui coule en paysage plat, s'affole en terrain accidenté, connaît quelques cascades. Et si son lit n'était pas creusé à l'avance ? Et si, incapable d'atteindre la mer, il se perdait dans le désert, égaré en un puzzle de marécages stagnants ?⁵

Maalouf rejette bien l'idée d'une avancée inéluctable de l'Histoire qui se dépasse elle-même, d'une évolution constante vers une plus grande connaissance et une plus grande rationalité.⁶ Son évocation de l'obscurité qui s'installe à demeure avec l'image des paupières qui n'attendent plus l'aube pourrait paraître comme un écho négatif à la célèbre métaphore par laquelle Hegel, dans les *Principes de la philosophie du droit* (1818), évoque la raison de l'histoire qui ne se comprend qu'une fois que celle-ci est achevée : «*la chouette de Minerve ne prend son envol qu'à la tombée de la nuit*». Pour Maalouf, cette obscurité n'est pas autre chose que de l'obscurantisme, et elle aboutit à une vision dichotomique des civilisations, avec d'un côté ceux qui sont dans le sens du progrès, de l'autre les retardataires, les laissés pour comptes de l'avancée de l'Histoire, qui enfanterait nécessairement le choc des cultures. Dans le *Dérèglement du monde*, Maalouf pense au contraire que nous assistons aujourd'hui, non pas au choc des civilisations, mais à leur épuisement simultané, comme l'explique le sous-titre de l'essai : *Quand nos civilisations s'épuisent*. D'un côté, l'Occident est peu fidèle à ses valeurs, en particulier celles des Lumières, de l'autre, le monde arabe est enfermé dans une logique de repli sur soi. Or ce qui caractérise une civilisation, c'est d'être un ensemble d'origines et d'influences, c'est une juxtaposition d'appartenances, ce sont des identités partagées.

Contre cette vision à la fois fixiste et dialectique de l'histoire, Maalouf pratique volontiers ce que nous pourrions appeler le parcours diachronique des époques et des civilisations, faisant dialoguer les cultures, se rencontrer les différentes strates de l'histoire, qui entrent ainsi en résonnance. Nous pouvons prendre comme exemple la manière dont il fait apparaître sur la scène de l'Histoire, dans un roman qui se situe à l'époque romaine, *Les jardins de lumière*, la naissance d'une capitale qui n'est encore ni Constantinople ni Istanbul :

Rome, en ce même temps, était tout entière tournée vers l'Orient, l'Orient qu'elle idolâtrait, divinisait, dont elle attendait gloire et salut (...). De surcroît, on y caressait déjà l'idée de bâtir, non loin du Pont-Euxin, à la jonction de l'Europe et de l'Asie, sur l'emplacement de l'antique colonie grecque de Byzantion, une seconde capitale pour l'Empire, une métropole d'avenir que certains osaient déjà appeler – ô présomption sacrilège ! – la nouvelle Rome.⁷

Un tel énoncé paraît particulièrement représentatif du rapport de Maalouf à l'histoire, avec la condensation de thématiques qui lui sont chères : la relation entre l'Occident et l'Orient, la question de la colonisation («*l'antique colonie grecque*»), la superposition des civilisations et des chronologies – l'antique Byzantion devenant ici la nouvelle Rome –, la problématique des identités qui en découle, la constitution des Empires – ici l'Empire byzantin, l'Empire romain et sans aucun doute l'Empire ottoman, car c'est aussi à lui que pense Maalouf quand il évoque «*une métropole d'avenir*», se projetant ainsi dans le futur à partir du passé, comme il le fait souvent.

Pour s'inscrire en faux contre cette vision figée et abrupte de l'histoire, son œuvre romanesque est en outre presque entièrement construite sur un imaginaire des échanges puisé dans le passé : «*Je puise dans l'histoire le matériau nécessaire pour bâtir des mythes de rencontre, de réconciliation*», dit-il dans un entretien accordé à Rima Jureidini.⁸ C'est pourquoi il revisite dans son œuvre romanesque les périodes de l'histoire qui ont été les plus propices aux échanges en Méditerranée, à partir des grands ports tels que Constantinople, Gênes – «*Gênes est une ville que traversent sans arrêt marchands et voyageurs (...) j'aurais tant voulu vivre à l'époque où Gênes était la plus resplendissante des villes*»⁹; Venise, Naples, Alexandrie, dont il fait dire à Léon l'Africain : «*Il est vrai que la ville n'est plus que l'ombre de ce qu'elle fut. Les habitants se rappellent encore le temps où des centaines de navires mouillaient en permanence dans son port, venant de Flandre, d'Angleterre, de Biscaye, du Portugal, des Pouilles, de Sicile, et surtout de Venise, de Gênes, de Raguse et de la Grèce turque*».¹⁰ A ces ports, il faut rajouter les villes cosmopolites qui suscitent un imaginaire mythique : Cordoue, Grenade, évoquées en particulier dans *Léon l'Africain*, Constantinople-Istanbul, dans toute son œuvre, Palmyre, Samarcande, ville proclamée par l'Unesco en 2001 carrefour des cultures, évoquée dans *Les Jardins de Lumière*. Ces villes et ces pays offrent un cadre idéal pour nombre de ses intrigues romanesques peuplées de personnages qui suscitent le désir, le rêve, en contraste avec les sombres ruptures historiques évoquées précédemment. On pourra objecter que cet écart entre l'analyse critique et lucide de l'histoire, d'un côté, et la rêverie imaginaire de l'autre, risque de relever d'une forme de néo-orientalisme, à mi-chemin entre les *Mille et Une Nuits* et Pierre Loti ? Il est vrai qu'Amin Maalouf est parfois surnommé «Monsieur Shéérazade» par ses lecteurs les plus admiratifs, et que son œuvre ne manque pas de clichés sur l'Orient endormi, sensuel, cruel, avec ses janissaires coupe-gorge et ses femmes lascives... Mais les mythes littéraires qu'il forge dans son œuvre se veulent bien plus tournés vers l'avenir que vers le passé, tenu paradoxalement à distance. Son projet d'écriture fictionnelle, où l'histoire est mise au service de l'aventure individuelle de ses personnages ne saurait se confondre avec l'utilisation mémorielle d'un passé collectif à des fins idéologiques.¹¹ N'affirme-t-il pas : «*Mon intention avouée est de bâtir des passerelles entre les deux rives de la Méditerranée, mais je m'interdis de falsifier l'Histoire, et je ne nourris aucune illusion sur le passé*»?¹² Les personnages ou les lieux qu'il décrits sont donc moins des évocations nostalgiques que des symboles intemporels, idéaux, susceptibles d'être actualisés au long de l'histoire. De l'évocation rêvée on passe à la perspective d'avenir. C'est ce que Maalouf appelle «*développer des mythes positifs*».¹³

Un passage des *Echelles du Levant* exprime bien la force fécondante du passé conçu comme une sorte de nœud primordial :

Est-ce donc vers le passé qu'il regardait, plutôt que vers l'avenir ? Il n'est pas facile de trancher. Après tout, l'avenir est fait de nos nostalgies, de quoi d'autre ? Cet âge où les hommes de toutes origines vivaient côte à côte dans les Echelles du Levant et mélangeaient leurs langues, est-ce une réminiscence d'autrefois ? Est-ce une préfiguration de l'avenir ? Ceux qui demeurent attachés à ce rêve sont-ils des passéistes ou bien des visionnaires ? Je serais incapable de répondre. Mais c'est en cela que mon père croyait. En un monde couleur sépia où un Turc et un Arménien pouvaient encore être frères.¹⁴

L'exemple le plus significatif de cette nostalgie fécondante est sans doute le mythe d'Al-Andalous, l'Espagne de l'Alhambra, de Grenade et de Cordoue, donné à lire à la fois comme une utopie du passé et comme un rêve d'avenir. Il offre «une image alternative du monde arabe».¹⁵

Dans cette dialectique de la continuité et de la rupture, Maalouf renvoie donc dos à dos l'exclusivisme identitaire et le métissage indifférencié. Ainsi écrit-il dans *Les Identités meurtrières* : «chacun admettra que l'avenir d'un pays ne peut être un simple prolongement de son histoire – ce serait même désolant pour un peuple, quel qu'il soit, que de vénérer son histoire plus que son avenir ; avenir qui se construira dans un certain esprit de continuité, mais avec de profondes transformations, et avec des apports extérieurs significatifs, comme ce fut le cas aux grandes heures du passé».¹⁶

Enfin et surtout, la clef de la vision de l'histoire chez Maalouf nous semble être la dimension existentielle qu'il lui donne, par son appropriation personnelle d'une histoire collective. La question des ruptures historiques évoquée dans le tableau trouve sa source dans la rupture qui s'est produite dans sa vie elle-même, lorsqu'éclate sous ses yeux la guerre civile au Liban, en 1975, et qu'il doit quitter son pays natal un an plus tard, en 1976, à l'âge de 27 ans, pour trouver refuge en France : «Pour moi, déclare l'écrivain, il y a un événement «fondateur» en quelque sorte, qui est la guerre du Liban, déchirement qui a bouleversé ma vie, pour le meilleur et pour le pire, et qui fait que je raconte l'histoire en fonction de cet événement et de ma réflexion à partir de lui. C'est certainement la clé de ce que j'écris de l'histoire».¹⁷ Cette dimension existentielle lui permet de créer un espace autobiographique, dans les interstices du passé. Là où la réflexion ou la documentation historique s'arrêtent, l'imagination romanesque et poétique prend le dessus, sans qu'il soit toujours possible de faire le partage, car Maalouf entend dans tous les cas préserver une forme d'authenticité. A titre d'illustration, nous pouvons mentionner le rapport à la fois imaginaire et réel que Maalouf entretient avec trois lieux mythiques de son histoire familiale : son village natal dans la montagne libanaise, Cuba et Constantinople-Istanbul.

Dans *Origines*, son village natal est d'abord décrit sans être nommé en toutes lettres : «c'est que mon village, écrit Maalouf, est plusieurs».¹⁸ Plus significativement encore, son patronyme de Maalouf reste dans l'entre-deux :

*Je ne surprendrai personne si je disais ici, comme à propos du village des origines, comme à propos du pays que mon patronyme est à la fois identifiable et fluide. Identifiable, parce que tous ceux qui le portent éprouvent à sa mention une espèce de solidarité tribale, par-delà les langues, les continents, et les générations; contrairement à la plupart des patronymes, il ne s'est formé ni à partir d'un métier, ni à partir d'un lieu géographique, ni à partir d'une caractéristique morale ou corporelle, ni à partir d'un prénom; c'est un nom de clan, qui nous rattache tous, en théorie du moins, à une trajectoire commune, commencée quelque part du côté du Yémen et dont les traces se perdent dans la nuit des temps...*¹⁹

L'île de Cuba, lieu d'émigration d'une partie de sa famille, donne lieu, toujours dans *Origines*, à une vaste recherche autobiographique où se mêlent enquête policière, exploration des archives, et méditation poétique sur les origines, libanaises, mais aussi andalouses.²⁰ Constantinople-Istanbul, enfin, évoquée également dans le même livre, sur un mode poétique : «(...) Constantinople, que j'ai toujours reconnue, quasiment comme par instinct, comme la métropole des origines...»²¹, est le lieu mythique qu'il reconnaît ailleurs avoir toujours voulu tenir à l'écart du monde réel, reconnaissant ainsi la part de rêverie et de subjectivité qui se mêle à sa vision de l'histoire.²²

Bon connaisseur de l'Antiquité, Maalouf renoue, semble-t-il, avec les problématiques des historiens anciens, où l'on trouve une conception de l'histoire tantôt comme récit, sur le modèle d'Hérodote, tantôt comme analyse étiologique, dont la référence est Thucydide ou Polybe, chez les Grecs. Partagé entre les analyses de ses essais, qui se retrouvent de surcroît dans les digressions de ses romans, ou dans les paroles de ses personnages de fiction, et les évocations romanesques et poétiques de ses récits, au rythme souvent alerte, Maalouf nous rappelle que pour un écrivain la matière historique n'est jamais réductible à la seule documentation, aussi rigoureuse et abondante soit-elle chez lui, mais qu'elle donne lieu à un équilibre entre le *logos*, la parole scientifique, et le *muthos*, l'histoire légendaire, celle qui s'appuie sur l'*épos*, la parole poétique, permettant ainsi à la création littéraire de prendre son essor.

NOTES

- ¹ Voir Zena Zalzadi, «Amin Maalouf : l'Histoire est un formidable réservoir d'histoires», article publié dans *L'Orient-le-Jour*, 4 juillet 2003 ; A. Sassine, «Entretien avec Amin Maalouf : l'homme a ses racines dans le ciel», *Études francophones*, vol. XIV, n°2, 1999, p. 29.
- ² *Les croisades vues par les Arabes*, [Jean-Claude Lattès, 1983], Le Livre de poche, Paris, 1985, p. 303.
- ³ Sur Raymond de Tripoli, voir *Les croisades vues par les Arabes*, p. 214 ; pour Méhémet Ali, voir *Le rocher de Tanios* [Grasset, 1993], Le livre de poche, Paris, 1996, p. 159 ; *Les identités meurtrières* [Grasset, 1998], Le Livre de poche, Paris, 2001, p. 88-89 ; sur Mustapha Kémal, voir *Origines* [Grasset, 2004], Le livre de poche, Paris, 2006, p. 131 ; *Le dérèglement du monde* [Grasset, 2009], Le livre de poche, Paris, 2010 p. 113-114 ; sur Nasser, voir *Les désorientés* [Grasset, 2012], Le livre de poche, 2014, p. 335 et p. 338, *Le dérèglement du monde*, p. 126 et p. 127 (nouveau Saladin), p. 142-

- 144; pour les références aux croisades, et à leurs conséquences à travers les siècles successifs, voir notamment : *Les croisades vues par les Arabes*, p. 73, p. 299 ; *Léon l'Africain* [J.-C. Lattès, 1986], Le livre de poche, Paris, 1987, p. 44-45, p. 245 ; p. 317 ; *Le périple de Baldassare*, Grasset, Paris, 2000, p. 284 ; *Le dérèglement du monde*, p. 143.
- 4 Pour une présentation générale du cadre idéologique de Maalouf, voir J. Maalouf, *Amin Maalouf. Itinéraire d'un humaniste éclairé*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- 5 *Le premier siècle après Béatrice*, Paris, Grasset, 1992, p. 270-271.
- 6 Voir J. Maalouf, *op.cit.*, p. 105.
- 7 *Les jardins de lumière*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1991, p. 236.
- 8 Rima Jureidini, «Entretien avec Amin Maalouf», http://moultaka.info/Auteurs/maalouf_InterviewO.htm, consulté le 1/09/2015.
- 9 *Le périple de Baldassare*, p. 288-289.
- 10 *Léon l'Africain*, p. 245.
- 11 L. Ibrahim-Lamrous, «Les tribulations désorientées de *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf», dans J.-P. Dubost (éd.), *Les orientes désorientés. Déconstruire l'orientalisme*, Paris, Éditions Kimé, 2013, p. 62-64.
- 12 «Aubobiographie à deux voix», entretien d'Amin Maalouf avec Egi Volterrani, décembre 2001, <http://www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/>, consulté le 1/09/2015.
- 13 Rima Jureidini, «Entretien avec Amin Maalouf», http://moultaka.info/Auteurs/maalouf_InterviewO.htm, consulté le 1/09/2015.
- 14 *Les Echelles du Levant*, Paris [Grasset, 1996], Le livre de poche, 1998, p. 49.
- 15 Rima Jureidini, «Entretien avec Amin Maalouf», http://moultaka.info/Auteurs/maalouf_InterviewO.htm, consulté le 1/09/2015. Sur le mythe de Grenade, voir L. Mestaoui, «De Carthage à Grenade, L'Histoire, le mythe, le passage» dans L. Lévêque et alii (dir.), *L'espace euro-méditerranéen entre conflits et métissages. Rencontres, échanges, représentations*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 80-84.
- 16 *Les identités meurtrières*, p. 50-51.
- 17 «Amin Maalouf. Identité et appartenances. Entretien», *Mots*, mars 1997, n°50, p. 122 (entretien d'Amin Maalouf avec Maurice Tournier).
- 18 *Origines*, p. 58.
- 19 *Origines*, p. 293-294.
- 20 Nous renvoyons à notre communication «*Origines* d'Amin Maalouf, au confluent des appartenances» au colloque international «Écrire ses origines» (Université de Gafsa, Institut Supérieur des Études Appliquées en Humanités de Tozeur, 13-14 novembre 2015), actes à paraître.
- 21 *Origines*, p. 169.
- 22 Egi Volterrani, «Autobiographie à deux voix. Entretien d'Amin Maalouf avec Egi Volterrani», lu le 1/09/2016 sur le site <http://www.aminmaalouf.net/fr>.

AMIN MAALOUF À L'ACADÉMIE FRANÇAISE OU LES SECRETS DU VINGT-NEUVIÈME FAUTEUIL

Arzu ETENSEL İLDEM*

AMIN MAALOUF À L'ACADÉMIE FRANÇAISE OU LES SECRETS DU VINGT-NEUVIÈME FAUTEUIL

Amin Maalouf fut élu à l'Académie française en 2011 et fut officiellement reçu sous «la Coupole» le 14 juin 2012. Lors de la réception solennelle, le nouveau membre est tenu de prononcer un discours de réception où il fait l'éloge de son prédécesseur direct au fauteuil où il est élu. Dans le cas d'Amin Maalouf son prédécesseur direct était Claude Lévi-Strauss. Un membre de l'Académie répond à son discours et tout en le présentant, fait à son tour les éloges du nouveau venu. Jean-Christophe Rufin a répondu à Maalouf. Amin Maalouf a été élu au fauteuil vingt-neuf. Dans son livre qui vient de paraître en 2016 : *Un Fauteuil sur la Seine Quatre siècles d'histoire de France*, Maalouf nous présente tous ses prédécesseurs au fauteuil vingt-neuf et à travers leurs biographies, nous faire revivre quatre siècles d'histoire de France.

Mots-clés: *Amin Maalouf, Académie française, académicien, Lévi-Strauss, Jean-Christophe Rufin, la Coupole, Liban, littérature-monde.*

AMIN MAALOUF AT THE FRENCH ACADEMY OR THE SECRETS OF THE TWENTY-NINTH ARMCHAIR

Amin Maalouf was elected to be a member of the French Academy in 2011 and he was received under “the Cupola” on the 14th of June 2012. During the solemn ceremony of reception the new member has to deliver a speech in which he praises his direct predecessor on the armchair where he is elected. In the case of Amin Maalouf his direct predecessor was Claude Lévi-Strauss. A member of the Academy replies to his speech, presenting and praising the newcomer. Jean-Christophe Rufin replied to Maalouf. Amin Maalouf was elected to the twenty-ninth armchair. In a book entitled *Un Fauteuil sur la Seine Quatre siècles d'histoire de France*, (An Armchair on the Seine Four centuries of French History) which was published in 2016, Maalouf presents all his predecessors of the twenty-ninth armchair and through their biographies, he provides us with a review of four centuries of French history.

Keywords: *Amin Maalouf, French Academy, academician, Lévi-Strauss, Jean-Christophe Rufin, the Cupola, Lebanon, littérature-monde.*

Le 14 juin 2012 Amin Maalouf était reçu sous «la Coupole» en une cérémonie solennelle et devenait membre de la célèbre Académie française. L'Académie française, cette illustre institution qui est la gardienne de la langue française, qui vieille

* Professeur au Département de Langue et Littérature françaises, Faculté de Langues et d'Histoire-Géographie, Université d'Ankara
ildem@ankara.edu.tr

à son développement et à son épanouissement a été fondée comme chacun le sait en l'an de grâce 1635 par le Cardinal de Richelieu, ministre de Louis XIII. Richelieu s'est inspiré des réunions d'un petit groupe de gentilshommes férus de littérature et a institutionnalisé leurs travaux en une académie. Le successeur de Richelieu, le Cardinal Mazarin allait pour ainsi dire compléter l'œuvre de Richelieu et créer la célèbre coupole qui est devenue le symbole de l'Académie française. Le projet de Mazarin était de faire construire un collège en face du palais du Louvre, de l'autre côté de la Seine. Ce «Collège des Quatre-Nations» devait accueillir des jeunes gens venus des quatre régions¹ établies par la paix de Westphalie en 1648. L'église qui devait se trouver au milieu du bâtiment devait abriter la tombe de Mazarin et l'une des ailes, sa bibliothèque. Mazarin meurt en 1661 mais le projet est pris en charge par Colbert qui va commander la réalisation du bâtiment au célèbre architecte Louis le Vau. Le Collège commence à fonctionner en 1688. Après la Révolution il est transformé en prison car les établissements ecclésiastiques d'éducation sont supprimés. En 1795 l'Institut de France qui regroupe toutes les Académies² est créé par la Convention et Napoléon décide quelques années plus tard de les installer dans le bâtiment du Collège des Quatre-Nations. L'architecte Vaudoyer transforme la chapelle en salle pour les séances des académies. Ainsi les volontés réunies de Richelieu, de Mazarin, de Colbert et plus tard de Napoléon ont contribué à la création de la célèbre Coupole qui appartient à l'Institut de France et sert de salle de réunion solennelle à toutes les académies.

Depuis 1805 les 40 académiciens élus par leur pairs à la mort de l'un d'eux et qui sont appelés «immortels» par analogie à la langue française qu'ils doivent rendre immortelle grâce à leurs travaux, accueillent le nouveau membre de leur compagnie sous cette fameuse «Coupole». Le nouvel élu doit se présenter en habit qui est en réalité un costume noir orné de broderies en forme de feuilles d'olivier en soie vert foncé. Il pourvoit lui-même son costume mais, par contre, son épée lui est traditionnellement offerte par ses confrères.³ Cette épée est fabriquée selon le goût de chacun. L'épée d'Amin Maalouf est ornée sur la garde par une minuscule sculpture de l'enlèvement d'Europe. D'une part et d'autre du fourreau se trouvent deux médaillons qui représentent Marianne et le cèdre du Liban. La lame de l'épée est gravée d'un côté des prénoms de sa femme et de ses trois fils et de l'autre, des premiers mots d'un poème écrit par son père. La remise de l'épée est une cérémonie qui a lieu généralement après la réception du nouveau membre. Amin Maalouf a reçu son épée des mains de Jean d'Ormesson le 13 juin 2012.

A sa création par Richelieu l'Académie française n'admettait pas les femmes en son sein ; à une époque où les femmes qui avaient de l'éducation étaient considérées comme des bas-bleus, cela allait de soi. Il était également impensable d'imaginer des étrangers devenir des «immortels français». Mais les temps ont changé et Marguerite

Yourcenar a été admise à l'Académie en 1980, suivie par huit autres immortelles.⁴ Des écrivains d'origine étrangère ont également été élus à l'Académie entre autres, Julien Green (1971), François Cheng (2002) et Michael Edwards (2013). Après l'élection d'Amin Maalouf, Dany Laferrière, écrivain québécois d'origine haïtienne a été élu en 2013 et Andréï Makine, écrivain d'origine russe vient d'être élu en 2016 ; il attend sa cérémonie de réception. Après l'élection vient la réception qui a lieu sous la Coupole plus ou moins un an après, ou alors quand le nouvel élu est prêt. Edmond Rostand qui a été élu le 30 mai 1901 a été reçu le 4 juin 1903 car, pour des raisons de santé, il n'avait pas pu rédiger son discours de réception.

L'ouvrage intitulé *Un fauteuil sur la Seine Quatre siècles d'histoire de France*, paraît en 2016, quatre années après l'élection de Maalouf à l'Académie. Dans ce livre, à travers les biographies des académiciens qui l'ont précédé au fauteuil vingt-neuf, Amin Maalouf va tracer «une histoire de France en dix-huit segments ou une traversée des siècles en dix-huit étapes».⁵ Après avoir analysé le discours de réception d'Amin Maalouf et la réponse de Jean-Christophe Rufin, nous allons partir à la découverte du vingt-neuvième fauteuil.

1. Amin Maalouf à travers ses œuvres

Il est difficile de donner des informations inédites sur Amin Maalouf qui est un écrivain très populaire que ce soit en France, en Turquie ou dans le monde. Ses œuvres ont été traduites en une multitude de langues. Son élection à l'Académie française a été un événement longuement célébré au Liban où il est un écrivain phare. Avant même de s'établir à Paris au début de la guerre civile libanaise, Amin Maalouf jouissait de multiples appartenances dues aux membres de sa famille et il se sentait chrétien dans le monde arabe et Arabe en Occident. Il a fait ses études primaires dans une école française. Il a appris le français et l'arabe en même temps. Il a fait des études de sociologie et de sciences économiques à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth et il a commencé à travailler comme journaliste au quotidien *An-nahar* de Beyrouth où il publiait des articles de politique internationale. En 1975 il s'exile à Paris avec sa famille et il continue de travailler comme journaliste dans le journal *Jeune Afrique*. En 1983 il publie un livre d'histoire qui obtient un grand succès : *Les Croisades vues par les Arabes*. Amin Maalouf est un intellectuel qui a fait en lui la synthèse de l'Orient et de l'Occident et son œuvre est un continuel dialogue entre ces deux mondes. Parfois sa réflexion partira de l'Orient et parfois de l'Occident. *Les Croisades vues par les Arabes* est une œuvre surprenante par la nouveauté du regard et elle obtient un grand succès en France. Maalouf va donc s'engager dans cette voie de la réconciliation des deux rives de la Méditerranée. *Léon l'Africain* (1986) sera son premier roman historique suivi de *Samarcande*⁶ (1988) et des *Jardins de lumière* (1991). Après un roman d'anticipation qui est atypique dans l'ensemble de

son œuvre, *Le Premier siècle après Béatrice* (1992), Maalouf reçoit le prix Goncourt pour son roman *Le Rocher de Tanios* (1983). Dans ce roman Maalouf relate l'histoire de la montagne libanaise au XIXe siècle. Dans son roman *Les Échelles du Levant* (1996) ses héros qui représentent des communautés en guerre sont à la recherche d'une paix difficile. Les critiques disent de lui qu'il est un conteur incomparable mais il n'est pas que conteur : il continue de réfléchir sur les valeurs qu'il porte en lui et les problèmes de l'univers qui l'entoure en écrivant un essai qui a marqué son temps : *Les Identités meurtrières* (1998). Dans cette œuvre Amin Maalouf met en évidence son profond humanisme et son optimisme quant à l'harmonie des différences. Malheureusement, malgré la fin de la guerre civile au Liban, le terrorisme qui va s'emparer de la géographie moyen-orientale ne lui donnera pas raison. Maalouf recevra le prix européen de l'essai Charles Veillon pour *Identités meurtrières*. Fort de ses succès et de ses prix, Maalouf accueillera le deuxième millénaire avec son roman *Le Périple de Baldassare* en 2000.⁷ Baldassare, le héros de Maalouf réalise un long voyage, traverse différents pays, différentes civilisations et de manuscrit en manuscrit, il retourne au même message humaniste des *Identités meurtrières*. Puis Maalouf cesse d'écrire des romans pour une dizaine d'années.

Dans *Origines* qui paraît en 2004 et qui reçoit le prix Méditerranée, Amin Maalouf analyse le Liban du début du XXe siècle à travers les hommes de la génération de son grand-père. Cet ouvrage est une source incomparable pour le lecteur et surtout l'historien qui veut comprendre la composition de cette région du Moyen-Orient à l'orée de la première guerre mondiale. Au nom de la vérité historique, un auteur aussi pudique qu'Amin Maalouf ouvre les archives de sa famille. Mais la déception n'est pas loin : en 2009 il constate dans son ouvrage intitulé *Le Dérèglement du monde : quand nos civilisations s'épuisent*, l'échec de l'harmonie tant souhaitée pour l'Orient en général et pour le monde en particulier. Maalouf reçoit en 2010 le prix Prince des Asturies des Lettres pour l'ensemble de son œuvre. Ce prix prestigieux, cette reconnaissance qui vient de l'Espagne est un premier couronnement de l'œuvre de Maalouf.

Pendant la dizaine d'années où Maalouf a délaissé le roman, à côté des essais cités ci-dessus, il a composé des livrets d'opéra pour la compositrice finnoise Kaija Saariaho : *L'Amour de loin* (2001), *Adriana Mater* (2004) *La Passion de Simone*, oratorio (2006) et *Émilie* (2010) dont le sujet est la vie de Madame de Chatelet. Ces livrets ont été publiés.

Amin Maalouf retourne au roman avec *Les Désorientés* en 2012.⁸ Ce roman est le seul où jusqu'à ce jour Maalouf ait parlé des événements récents qui ont ensanglanté le Liban entre les années 1975 et 1995. Dans ce roman il a mêlé la réalité et la fiction pour donner sa propre version de ce qui s'est passé.

Amin Maalouf est donc non seulement un grand romancier mais aussi un intellectuel qui s'est penché sur les problèmes du monde et de sa région. Son univers romanesque unit le passé au contemporain, les personnages historiques aux simples paysans. La personnalité même de Maalouf qui fusionne de multiples identités et appartenances et qui les revendique toutes est un exemple d'interculturalité et d'universalité. Le français est la langue qu'il a choisie pour écrire ses romans et pour exprimer ses idées. Son élection à l'Académie française a été considérée comme un juste hommage de la France.

2. Les deux discours de la cérémonie de réception

Lors de la séance solennelle où le nouveau membre est reçu par les membres de l'Académie française, il est d'usage d'entendre deux discours : celui du nouvel élu qui fait les éloges du membre disparu qu'il va remplacer au même fauteuil et celui d'un membre établi qui présente et fait les éloges du nouvel élu. Amin Maalouf qui a remplacé Claude Lévi-Strauss au vingt-neuvième fauteuil va faire les éloges du célèbre anthropologue et ethnologue qui a marqué son temps. Maalouf trace les principales étapes de la vie de Lévi-Strauss : une jeunesse heureuse mais avec «*des fins de mois difficiles*»; son père qui invente de petits métiers, sa mère qui est la fille du grand rabbin de Versailles. En 1931 Lévi-Strauss obtient son agrégation de philosophie. A vingt-cinq ans il a commencé à enseigner la philosophie mais il est déçu par son métier quand il comprend qu'il «*devra redonner le même cours une année après l'autre.*» En 1934 il pose sa candidature comme professeur de sociologie à l'Université de Sao Paulo et il s'embarquera pour le Brésil. Il parlera avec tendresse des populations en voie d'extinction du Brésil et avec sévérité de sa propre civilisation. On reprochera à Lévi-Strauss de rendre responsables les Occidentaux des malheurs du monde. Maalouf cite la polémique qui a eu lieu dans les années cinquante entre Lévi-Strauss et un autre membre de l'Académie, Roger Caillois (à l'époque ni l'un ni l'autre ne faisait encore partie de l'Académie), ce dernier cite certains ethnologues français qui «*préfèrent le plastique primitif au portail de Chartres, le jazz à Mozart et les spasmes de la possession des esprits(...) au culte d'un dieu (...)*»⁹ et Lévi-Strauss lui répond que «*Diogène prouvait le mouvement en marchant. M. Caillois se couche pour ne pas le voir.*»¹⁰ Lévi-Strauss faisait des reproches à la civilisation occidentale sans pourtant la renier. Il demandait à l'Occident de respecter les plus faibles. L'objet de ses recherches était non pas l'homme primitif mais l'homme tout simplement. Amin Maalouf relate une anecdote représentative de Lévi-Strauss. En 1940, après avoir fait «*la drôle de guerre*», Lévi-Strauss se retrouve en France libre et il veut retourner à Paris occupé par les Nazis où il devait enseigner au lycée Henri IV. Le fonctionnaire auquel il s'adresse le dévisage avec incrédulité : avec le nom qu'il porte il risque à Paris la déportation. Lévi-Strauss qui n'attachait que peu d'importance à son apparte-

nance juive n'a pas pu prévoir les persécutions des juifs. Il est contraint de partir pour les États-Unis où les travaux scientifiques qu'il entreprend le rendent célèbre dans tout le monde. En 1949 Lévi-Strauss se porte candidat pour une chaire au Collège de France mais il essuie un échec. Devant le refus du monde académique parisien Lévi-Strauss décide de s'approcher de la littérature et d'écrire un roman. En 1955 paraît *Tristes Tropiques* qui n'est pas un vrai roman mais dont le but est indéniablement littéraire. Selon Amin Maalouf *Tristes Tropiques* va ouvrir à Lévi-Strauss les portes de l'Académie française. Pendant trente-cinq ans le célèbre anthropologue va participer aux travaux de l'Académie, se consolant ainsi de l'évolution du monde qui ne cesse de l'inquiéter: «*L'humanité s'installe dans la monoculture ; elle s'apprête à produire la civilisation en masse comme la betterave. Son ordinaire ne comportera plus que ce plat.*»¹¹ Lévi-Strauss a célébré son centième anniversaire avant de quitter le monde en 2009. A la fin de son discours, Amin Maalouf exprime sa gratitude envers la France et le Liban et affirme sa volonté de lutter pour l'harmonie, le progrès et la coexistence des cultures en Méditerranée.

La réponse au discours de réception d'Amin Maalouf est donné par Jean-Christophe Rufin¹² qui se définit d'emblée comme le benjamin des académiciens. En effet Jean-Christophe Rufin qui est médecin, diplomate et écrivain, un des pionniers de l'organisation Médecins sans frontières et qui a reçu plusieurs prix littéraires pour ses romans, a été élu à l'Académie française en 2008. Selon son aveu c'est Amin Maalouf qui «*sans le savoir a décidé Jean-Christophe Rufin à franchir ce Rubicon des écrivains qui est le passage à la fiction.*»¹³ Dans son discours Rufin va insister sur quelques éléments de la biographie de Maalouf qui selon lui ne livre «*ses confidences, ses secrets et l'intimité de son âme et de ses sentiments qu'à travers ses livres.*»¹⁴ Rufin commence par citer le Liban, Beyrouth et Machrah, le village dans la montagne libanaise d'où est originaire la famille de Maalouf et il arrive au Moyen-Orient où Maalouf a des racines partout. Rufin pourrait même citer Cuba et les États-Unis où sont partis des parents du côté paternel de Maalouf. L'exil en France commence au moment où éclate la guerre civile au Liban. Jean-Christophe Rufin souligne une contradiction : au Liban Amin Maalouf appartenait à une minorité, en France il a une identité plus facile à cerner : il devient tout simplement Libanais. Observer de loin la guerre est une grande souffrance pour Maalouf. Rufin cite quelques vers de Nadia Tuéni, la poétesse libanaise sur la guerre civile :

*Fenêtre ouverte sur la guerre
Et dessus l'horizon un duel de couleur (...)
La mer se cache dans ses eaux
Le vent est un fardeau de prince
Mais la lampe et la nuit s'en vont chuchotant.
Ecoute
La respiration des mémoires*¹⁵

Maalouf ne cessera pas d'écouter les mémoires au fil de sa production littéraire. Et il va se poser la même question que Bernard Lewis : «*Que s'est-il passé ?*»¹⁶ D'où provient le déclin de l'Orient ? Mais est-ce seulement l'Orient qui est en déclin ? Rufin remarque que dans son ouvrage intitulé *Le dérèglement du monde*, Amin Maalouf a des mots aussi durs pour critiquer ses deux univers : «*Ce que je reproche aujourd'hui au monde arabe, c'est l'indigence de sa conscience morale. Ce que je reproche à l'Occident c'est sa propension à transformer sa conscience morale en instrument de domination.*»¹⁷ Rufin se réfère également à une prise de position de Maalouf : il a signé le manifeste «littérature monde»,¹⁸ il a voulu marquer ses distances avec la notion d'écrivain francophone qui réduit en quelque sorte les écrivains classés francophones face aux écrivains français. Maalouf a milité pour le terme «écrivain de langue française». Rufin reconnaît la pertinence de ce concept qu'il dit «*plus accueillant*» et dans lequel «*l'Académie s'est depuis longtemps reconnue en s'ouvrant à des hommes comme Léopold Sédar Senghor, François Cheng ou Hector Biancotti.*»¹⁹ Cette tradition d'accueillir des écrivains de langue française continue à l'Académie française qui a élu en 2013 Dany Laferrière et en 2016 Andreï Makine au fauteuil de la regrettée Assia Djebar. Amin Maalouf qui a répondu au discours de réception de Dany Laferrière a démarqué la réponse de ce dernier à la question insistante : «*Êtes-vous un écrivain haïtien, ou caribéen ou québécois, ou francophone ?*» Laferrière a tout simplement dit «*Je suis un écrivain japonais.*»²⁰ Amin Maalouf comme Dany Laferrière, pense «*qu'il faut rejeter toutes les exclusions, tous les ghettos.*»²¹ Rufin termine son discours en remarquant que le fauteuil vingt-neuf est l'un des plus ouverts sur le monde et que le nouvel élu reçoit 18 ancêtres en héritage. Amin Maalouf parlera de cet héritage dans son nouveau livre intitulé *Un Fauteuil sur la Seine*.

3. Le fauteuil vingt-neuvième

Quatre siècles d'histoire est le sous-titre du livre consacré par Amin Maalouf au fauteuil vingt-neuf. «*Ce livre est l'histoire d'un remords*»²² dit-il à la première page car, en même temps que Lévi-Strauss, il aurait aussi voulu rendre hommage à Joseph Michaud, l'historien qui se trouve parmi ses prédécesseurs et dont il a consulté les travaux pendant qu'il rédigeait *Les Croisades vues par les Arabes*. En faisant des recherches sur Michaud, il a fini par s'intéresser à tous ses prédécesseurs et il a décidé de consacrer ce travail, «*non pas à un seul homme, mais à toute une lignée.*»²³ De l'histoire de ses «ancêtres» il va former quatre siècles d'histoire de France en rendant ainsi hommage à sa patrie française.

Contrairement à l'idée que le non connaisseur se ferait de l'Académie française, tous les académiciens ne sont pas forcément des écrivains. Parmi les trente-sept académiciens qui siègent actuellement à l'Académie, si dix-neuf parmi eux sont écrivains et/ou poètes (ce chiffre est exceptionnellement élevé), cinq sont historiens,

deux sont historien d'art, trois sont philosophes, quatre sont haut fonctionnaires, deux sont médecins, un est biologiste et un, homme de religion. Le nombre des académiciens actuels n'arrive pas à quarante, le chiffre habituel, car il y a deux vacances non déclarées, Alain Decaux et Philippe Beaussant qui ont décédé en 2016 et une vacance déclarée, René Girard qui est mort en 2015 et qui sera remplacé bientôt. Parmi les prédécesseurs d'Amin Maalouf nous retrouvons la même variété de professions : trois parmi eux sont des hommes d'église, quatre sont historiens, quatre sont écrivains et/ou poètes-dramaturges, deux sont philologues, et il y a un avocat, un médecin, un physiologiste et un anthropologue. Amin Maalouf va présenter chacun d'eux en choisissant sa particularité la plus pertinente : Pierre Bardin sera «celui qui s'est noyé en voulant sauver son pupille», Nicolas Bourbon «celui qui n'aimait écrire qu'en latin» et ainsi de suite.

Pierre Bardin et Nicolas Bourbon sont les deux premiers titulaires du fauteuil vingt-neuf. Pierre Bardin, «celui qui s'est noyé en voulant sauver son pupille» est parmi les fondateurs de l'Académie française. C'est Valentin Conrart qui a eu l'idée de créer en 1629 un cercle littéraire formé par quelques-uns de ses amis qui se réunissait à intervalles réguliers chez lui, car il était célibataire et il résidait au cœur de Paris. Le secret de ces réunions littéraires s'éventa quelques années plus tard et le Cardinal de Richelieu qui a été séduit par les activités de ce cénacle littéraire leur proposa sa protection. Il leur était impossible de refuser l'offre du Cardinal. En 1634 le petit cercle se métamorphosa en une institution qui réunissait en son sein 40 membres. Le deuxième titulaire du fauteuil vingt-neuf était le chanoine Nicolas Bourbon, «celui qui n'aimait écrire qu'en latin» qui écrivait plus en latin qu'en français et qui fut raillé abondamment par ses contemporains et notamment par Guez de Balzac. Les hommes d'église ne manquent pas dans la lignée de Maalouf. Au temps du Cardinal André-Hercule de Fleury, le sixième titulaire du fauteuil, «celui qui murmurait à l'oreille du roi», «*le vingt-neuvième fauteuil de l'Académie sera le siège du pouvoir le plus élevé en France après le trône du roi.*»²⁴ Cet académicien très puissant avait le pouvoir d'imposer sa volonté ; ainsi il a écarté la candidature de Louis Racine, fils du célèbre dramaturge et empêcha pour un temps l'élection de Montesquieu car il trouvait que *Les Lettres persanes* contenaient des critiques à peine voilées du pouvoir.

La première fois où Voltaire s'est présenté à l'Académie, il a été devancé par le Cardinal de Luynes, «celui qui est passé devant Voltaire». Un prélat (Luynes) remplaçait l'autre (Fleury). Le Cardinal de Luynes n'a pas eu une présence très significative au sein de la Compagnie, pourtant il a suivi les séances jusqu'en 1788. Refuser Voltaire pour accepter Luynes nous paraît aujourd'hui invraisemblable mais ce genre d'événement était déjà arrivé à propos de Corneille et arrivera un siècle après pour Victor Hugo. Un siècle après le refus de Corneille le philosophe d'Alembert juge très sévèrement l'élection de l'avocat Salomon de Virelade : «*On a prostitué le titre*

d'académicien»²⁵ dira-t-il. Mais ce choix avait une raison, Richelieu venait de mourir (1642) et les académiciens qui savaient la haine qu'il éprouvait pour Corneille, refusèrent d'élire Corneille juste après la mort du fondateur de l'Académie. Ce qui n'empêcha pas Corneille d'entrer à l'Académie deux ans et demi plus tard. Virelade, le troisième titulaire du fauteuil vingt-neuf, «celui qu'on a préféré à Corneille», qui passait pour auteur dramatique ne s'est d'ailleurs pas beaucoup montré aux réunions académiques. En 1840 l'Académie récidive : Victor Hugo se porte candidat pour la troisième fois et on lui préfère le physiologiste Flourens, «celui qui fut élu contre Victor Hugo». Les adversaires de Victor Hugo savaient qu'ils n'auraient aucune chance de l'affronter sur la valeur littéraire. Ils ont préféré lui opposer un savant, un éminent professeur de physiologie qui était de surcroît le secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, autrement dit un habitué de la Coupole.²⁶ Au quatrième tour le savant fut élu. Quant à Victor Hugo, il allait être élu dix mois plus tard. Flourens, le onzième titulaire du fauteuil continua ses travaux scientifiques jusqu'à sa mort survenue en 1867 et il a été suivi d'un autre éminent savant dont l'élection à l'Académie a fait cette fois l'unanimité : Claude Bernard, «celui qui a voulu réinventer la médecine», le plus grand médecin et savant français du XIXe siècle.

Parmi les prédécesseurs d'Amin Maalouf se trouvent trois poètes : le quatrième titulaire Philippe Quinault, «celui que les écrivains jalousaient», le huitième titulaire Florian, «celui qui est devenu un emblème du pays d'Oc» et Jean-François Cailhava, «celui qui idolâtrait Molière». Quand Philippe Quinault fut élu à l'Académie française personne n'a été surpris quoique le sévère Boileau l'eût trouvé «*doucereux*».²⁷ Boileau estimait que les vers de Quinault n'avaient pas beaucoup de valeur malgré le succès public dont jouissait l'écrivain.

*Si je pense exprimer un auteur sans défaut
La raison dit Virgile et la rime Quinault.*²⁸

Quinault était le librettiste de Lully, ce fait contribuait considérablement à sa popularité. Il a écrit le texte de la plupart des opéras de Lully. Quant à Florian qui fut élu au vingt-neuvième fauteuil en 1788, il était avant tout fabuliste et il se considérait comme le petit neveu de Voltaire. Il fut accusé comme son prédécesseur Quinault d'avoir écrit des choses mièvres. Le compositeur Jean-Paul-Égide Martini a mis en musique *la Romance du chevrier* dont la chanson «Plaisir d'amour» est encore connu de nos jours :

*Plaisir d'amour ne dure qu'un moment
Chagrin d'amour dure toute la vie*²⁹

Jean-François Cailhava, «celui qui idolâtrait Molière», disait porter sur lui, dans une bague, une dent de Molière qu'il aurait prélevé lors de l'exhumation du grand

dramaturge au cimetière parisien de Saint-Joseph que les autorités révolutionnaires avaient décidé de supprimer en 1792. Cailhava ne brilla pas comme un successeur de Molière mais il eut la charge et le privilège d'introduire Voltaire à la loge maçonnique des Neuf-Sœurs. Jean-François Cailhava qui fut un académicien assidu si l'on en croit les archives est le premier à avoir siégé au fauteuil vingt-neuvième «sous la Coupole».

Entre les poètes et les hommes de religion, un diplomate et philologue a été élu au fauteuil vingt-neuf : François de Callières, «celui qui allait renaître après deux siècles», conseiller du roi Louis XIV, a publié en 1716, un an avant sa mort, un ouvrage sur la diplomatie. Ce livre a été redécouvert en 1917 et a été considéré comme «une mine de sagesse politique»³⁰ par le haut fonctionnaire anglais Sir Ernest Satow. Il s'agit de l'ouvrage de Callières intitulé : *De la manière de négocier avec les souverains*. Même au XXe siècle, des professeurs à Harvard ont vu en Callières l'inventeur de la notion de «soft power».

Le dixième titulaire du fauteuil vingt-neuf est sans doute celui dont Amin Maalouf se sent le plus proche : le grand historien Joseph Michaud, «celui qui fut deux fois condamné à mort». Ce personnage haut en couleur qui vécut les aléas de la Révolution française à Paris, était un passionné d'histoire et il a publié à partir de 1808 une œuvre colossale : *Histoire des Croisades*. Amin Maalouf a toujours dit que cette œuvre lui avait servi de guide lors de la rédaction de son œuvre *Les Croisades vues par les Arabes*. Michaud n'a pas cessé de travailler sur cet ouvrage pendant toute sa vie car chaque fois qu'il découvrait un nouveau document, il entreprenait une nouvelle édition. En 1830 Michaud qui regrettait de ne pas avoir vu les contrées qu'il décrivait dans ses livres a entrepris un long voyage en Orient avec Baptistin Poujoulat ; ils publieront ensemble l'échange de leurs lettres sous le titre de *Correspondance d'Orient* en sept volumes. Poujoulat rentrera seul à Paris par la Syrie tandis que Michaud se rendra en Égypte.

A l'instar de Michaud, trois historiens vont se suivre au fauteuil vingt-neuf après l'écrivain Ernest Renan : Paul Challemel-Lacour, «celui qui n'aimait pas son prédécesseur», Gabriel Hanotaux, «celui qui fut l'homme le plus insulté de France» et André Siegfried, «celui que tout le monde venait d'entendre». Challemel agit contre la tradition et ne fit pas les éloges d'Ernest Renan qu'il n'appréciait guère à cause de son adhésion au régime de Napoléon III. Challemel a fait une brillante carrière dans les affaires politiques et est devenu président du Sénat en 1893. Le successeur de Challemel, Gabriel Hanotaux, était également historien et homme d'État. Lors de l'Affaire Dreyfus, Hanotaux qui était ministre des affaires étrangères, hésita à prendre position pour ou contre Dreyfus et a été détesté des deux côtés à cause de son manque d'engagement. Hanotaux a siégé à l'Académie jusqu'en 1944, manquant de peu la libération de Paris. Son successeur André Siegfried, anglophone et anglophile,

après avoir tenté sa chance en politique est devenu un professeur hors du commun à l'Ecole libre des Sciences politiques. Malgré ses autres activités, Siegfried, «celui que tout le monde venait entendre», n'a pas cessé de donner des cours jusqu'à son dernier jour.

Deux grands écrivains ont précédé Maalouf au fauteuil vingt-neuf : au XIX^e siècle Ernest Renan, «celui qui a osé appeler Jésus 'un homme'» et au XX^e siècle Henry de Montherlant. Ernest Renan s'est rendu au Mont-Liban en 1860, chargé d'une mission culturelle par Napoléon III. Sa sœur et sa femme l'accompagnaient. Sa sœur, atteinte d'une crise violente de paludisme, est morte au Liban et a été enterrée dans un caveau appartenant aux notables maronites de la région de l'antique Biblos. Ernest Renan a attiré sur lui la foudre des milieux catholiques lors de la publication de son livre intitulé *La Vie de Jésus*, par contre il fut le héros des laïcs. Quand Renan disparut en 1882, «vénéré et haï, le verbe toujours gracieux, le regard malicieux et le corps obèse»³¹, le gouvernement lui organisa des funérailles nationales sans cérémonie religieuse. A Tréguier, sa ville natale, deux monuments s'opposent, l'un pour lui rendre hommage et l'autre, un «calvaire de protestation» pour le narguer.

Le 21 septembre 1972, jour de l'équinoxe d'automne, Henry de Montherlant se suicidait dans son appartement parisien du quai Voltaire. «Celui que fascinaient les cycles du soleil» avait dit et écrit que le jour où la vie deviendrait pour lui une source de souffrance plus que de plaisir, il la quitterait. Et le jour où il a vu que ses capacités physiques déclinaient, il a préféré tirer sa révérence. Cette attitude ne devait pas surprendre chez un écrivain qui, dans une grande partie de son œuvre a célébré la beauté physique, la force de la Rome antique et le combat viril contre le taureau. Maalouf juge que Montherlant dans son œuvre *Solstice de juin* a été mal compris par ses compatriotes : «*Son Solstice de juin, maladroit, inopportun, truffé d'idées fumeuses bien que magnifiquement écrit, était un geste de dépit. Montherlant voulait dire aux siens : si vous n'avez pas envie de vous battre, vous ne méritez pas de gagner ; dans ce cas, soumettez-vous !*»³² Malgré ce malentendu, Montherlant a été élu à l'Académie en mars 1960 mais il a été reçu non pas sous la Coupole sinon en petit comité car il affirmait redouter «les grandes foules et les fortes lumières».³³ La réception en petit comité lui dispensa l'habit et l'épée ce qui fut dommage pour un homme qui aurait pu apprécier le costume académique et son épée.

Lévi-Strauss «celui qui chérissait les cultures fragiles» a remplacé Montherlant au fauteuil vingt-neuf. Amin Maalouf avait déjà présenté son prédécesseur direct dans son discours de réception à l'Académie. Lors de sa réception sous la Coupole Lévi-Strauss a établi une comparaison entre le cérémonial de l'Académie française et les rites d'initiation pratiqués par les populations amérindiennes de la côte pacifique du Canada. Selon Amin Maalouf les lecteurs de Lévi-Strauss ont aimé en lui «*d'abord l'écrivain, sa langue, son style, son souffle, sa grâce, ainsi que sa culture littéraire et*

artistique ; puis en deuxième lieu le penseur, et en dernier lieu le savant.»³⁴ Cependant Lévi-Strauss plaçait en premier son projet scientifique.

En guise de conclusion nous ne pouvons que remercier Amin Maalouf d'avoir écrit ce livre et de nous avoir présenté ses prédécesseurs au fauteuil vingt-neuf. A travers leurs biographies, quatre siècles d'histoire de France ont défilé sous nos yeux. Les titulaires du vingt-neuvième fauteuil n'étaient pas tous des écrivains célèbres mais ils ont tout contribué aux travaux de l'Académie française. Les lecteurs d'Amin Maalouf ont découvert dans ce livre non pas une institution figée dans son protocole mais des écrivains, des historiens, des hommes d'État et des savants qui ont contribué au rayonnement de la langue française.

NOTES

- ¹ Les quatre nations qui obéissaient au roi de France d'après la paix de Westphalie étaient: 1.l'Artois, la Flandre, le Hainaut et le Luxembourg, 2.l'Alsace, 3.Pignerol et les États pontificaux, 4.le Roussillon, le Conflent et la Cerdagne.
- ² Les Académies sont: l'Académie française fondée en 1635 par Richelieu, l'Académie des inscriptions et belles lettres fondée en 1663 par Colbert, l'Académie des Beaux-Arts fondée en 1816 par Louis XVIII et qui regroupe l'Académie de peinture et de sculpture (1648) et l'Académie d'architecture (1671) et l'Académie des sciences morales et politiques fondée en 1795 par la Convention.
- ³ Les immortelles ne sont pas obligées de porter l'épée mais sauf Jacqueline de Romilly qui a préféré porter un sac à main brodé qu'elle jugeait plus féminin, à partir d'Hélène Carrère d'Encausse la plupart d'entre elles l'ont portée.
- ⁴ 1988, Jacqueline de Romilly helléniste, 1990 Hélène Carrère d'Encausse historienne, 2000 Florence Delay écrivain, 2005 Assia Djebar écrivain, 2008 Simone Veil politicienne et femme d'État, 2010 Danièle Sallenave écrivain et 2013 Dominique Bona écrivain.
- ⁵ Amin Maalouf, *Un fauteuil sur la Seine Quatre siècles d'histoire de France*, Paris, Grasset, 2016, p. 314
- ⁶ *Léon l'Africain* va lui apporter le prix de l'amitié franco-arabe (1986) et le prix de France-Liban. Il va recevoir le prix des Maisons de la Presse pour *Samarcande*.
- ⁷ *Le Periple de Baldassare* reçoit le prix Jacques Audiberti-ville d'Antibes la même année.
- ⁸ *Les Désorientés* reçoit en 2013 le prix du public de l'Algue d'Or.
- ⁹ Discours de réception d'Amin Maalouf à l'Académie française, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-amin-maalouf>, (30.11.2016), p. 4.
- ¹⁰ Ibid., même page.
- ¹¹ Ibid., p. 8.
- ¹² 1997 Prix Goncourt du premier roman et prix Méditerranée pour son roman *L'Abyssin*, 1999 Prix Interallié et prix Erwan-Bergot pour son roman *Les Causes perdues*, 2001 Prix Goncourt et grand prix de l'Académie de marine pour son roman *Rouge Brésil*, 2013 Prix Nomad's pour son récit *Immortelle rendonnée: Compostelle malgré moi*, 2015 Prix Grand Témoin pour son roman *Check Point*.
- ¹³ Réponse au discours de réception de M. Amin Maalouf, <http://www.academiefrancaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-m-amin-maalouf>, (30.11.2016), p. 1.
- ¹⁴ Ibid., p. 2.
- ¹⁵ Ibid., p. 4.

- 16 Ibid., p. 5.
- 17 Ibid., p. 8.
- 18 La littérature monde est un terme apparu en 2007: «Pour une littérature –monde en français», un manifeste de Michel le Bris. Selon ce manifeste le mot francophonie est le dernier avatar du colonialisme, la littérature francophone est une variante exotique tout juste tolérée de la littérature française. La littérature monde vise à libérer la relation de la langue avec une nation.
- 19 Réponse au discours de réception de M. Amin Maalouf, <http://www.academiefrancaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-m-amin-maalouf>, (30.11.2016), p. 9.
- 20 Réponse au discours de réception de Dany Laferrière, <http://www.academiefrancaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-dany-laferriere> (30.11.2016), p. 6.
- 21 Réponse au discours de réception de M. Amin Maalouf, <http://www.academiefrancaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-m-amin-maalouf>, (30.11.2016), p. 9.
- 22 Amin Maalouf, *Un Fauteuil sur la Seine*, Paris, Grasset, 2016, p. 9.
- 23 Ibid., p. 11.
- 24 Ibid., p. 75.
- 25 Ibid., p. 35.
- 26 A l'époque, c'est-à-dire à partir de Napoléon 1^{er}, c'est au sein de l'Institut de France que se réunissaient toutes les Académies.
- 27 Maalouf, opus cité, p. 45.
- 28 Ibid., p. 46.
- 29 Ibid., p. 109.
- 30 Ibid., p. 64.
- 31 Ibid., p. 206.
- 32 Ibid., p. 283.
- 33 Ibid., p. 287.
- 34 Ibid., p. 307.

LA MÉMOIRE RITUELLE DANS L'ÉCRITURE ROMANESQUE D'AMIN MAALOUF: TRACES SOCIOCULTURELLES

Abdelmalik ATAMENA*

LA MÉMOIRE RITUELLE DANS L'ÉCRITURE ROMANESQUE D'AMIN MAALOUF: TRACES SOCIOCULTURELLES

L'idée centrale de cet article est que la mémoire rituelle constitue la trame des textes d'Amin Maalouf. Les souvenirs rituels sont mis en scène par des moyens narratifs divers dans des situations multiples : des rhétoriques linguistiques rituelles, des chants, des dialogues, des cérémonies funéraires, bref, tout un système d'interactions sociales et de signes culturels par lesquels l'organisation rituelle théâtralise la mémoire. Pour que nous puissions suivre de plus près, dans les textes de l'auteur, certains aspects de la mémoire rituelle, l'accent sera mis sur deux conceptions du rite : «conception de la fête» et «conception de la mort» que nous considérons comme significantes.

Mots-clés: fête, mort, mémoire, rituel, transmission, narration, écriture romanesque, Amin Maalouf.

THE RITUAL MEMORIE IN AMIN MAALOUF FICTION WRITING: SOCIOCULTURAL TRACES

The central idea of this article is that ritual memory constitutes the frame of the texts of Amin Maalouf. The ritual memories are staged by various narrative means in multiple situations: rhetorical ritual language, songs, dialogues, funeral ceremonies, in short, a whole system of social interactions and cultural signs by which the ritual organization dramatize memory. In order for us to be able to more closely follow some aspects of ritual memory in the texts of the author emphasis will be placed on two concepts of the rite: "concept of the feast" and "concept of death" which we consider significant.

Keywords: *feast, death, memory, ritual, transmission, narration, romantic writing, Amin Maalouf.*

L'une des fonctions de la mémoire chez Amin Maalouf est la mémoire rituelle qui ne s'exprime pas par le mythe ni par l'appartenance à un système de valeurs, mais par la sacralisation d'un vécu. La mémoire rituelle est chargée d'émotions, elle met le souvenir dans une sorte d'étrangeté, d'incohérence et de superstition. La transmission a pour objectif ici de mettre en lumière les modes d'expression des rituels intimes, familiaux et subjectifs. Elle a pour fin aussi la volonté de faire revivre les moments les plus marquants de la vie quotidienne rapporter mais surtout ritualiser, c'est-à-dire, réactualiser, et rendre présent cette dimension irrationnelle qui nous

* Maître assistant, Université Abbès Laghrour Khenchela, Algérie, Faculté des lettres et langues étrangères, Département des lettres et de la langue française
malikatamena1@yahoo.fr

attache mystérieusement, par le biais du souvenir, à nos actes et à nos idées les plus familiers et les plus quotidiens.

Par ailleurs, ce qui est visible aussi dans tous les récits de Maalouf -si on prend ceux-ci comme des remémorations et souvenirs-, c'est qu'ils se déploient le plus souvent et peut-être le plus spontanément aux côtés de multiples procédés rituels, même si le narrateur les commente avec scepticisme. La mémoire est ritualisée, l'écriture accentue sa densité. C'est comme si la mémoire de la narration est indissociable du déploiement du rituel, comme si le rituel est lui-même une façon de dialoguer avec le passé. Le récit mémorial se déploie côte à côte avec la mise en scène rituelle.

Pour démontrer cette réflexion et motiver notre analyse, nous nous proposons d'interroger deux aspects de la mémoire rituelle : le rituel de la fête et le rituel de la mort. Paradigmes représentatifs qui nous permettent de dévoiler l'étendue sens que suggèrent les textes d'Amin Maalouf.

Conception de la fête

La fête est le phénomène le plus répandu au monde. Par des distances constantes, elle vient ranimer et fortifier l'appartenance affective collective. Ainsi, par son aspect collectif, elle dépasse la conscience de soi individuel. De ce fait, elle est le lieu par excellence où les membres du groupe se sentent vivre en communauté.

Par ailleurs, la fête c'est aussi la mobilisation de mémoire de ralliement à des normes collectives. Elle se présente comme un champ de production de mémoire, mémoire qui soigne les blessures du passé et promet un avenir plus encourageant.

Dans l'œuvre de Maalouf, les célébrations et les fêtes n'y manquent pas, qu'elles soient publiques ou familiales, discrètes ou indiscrettes. Qu'elle soit célébration d'un évènement temporel, la fête est toujours décrite dans un cadre rituel, c'est-à-dire à des logiques latentes et patentes, cryptées et symboliques. Elle est en ce sens le lieu par excellence de reconstitution.

La fête dans l'œuvre d'Amin Maalouf n'est pas seulement un moyen fort de divertissement susceptible de rendre pénétrable et brouiller les frontières entre célébration et mémoire, savoir et plaisance, identité et altérité, mais aussi et surtout une façon de compléter, grâce aux facultés de célébrations, les fractures du passé qui ont marqué les lieux des récits décrits par l'auteur.

Le discours de la fête peut générer une force narrative, parce qu'il est doué d'une capacité d'adaptation à toute les connexions, qu'il est nettement en relation avec d'autres façons de perception et de conception, différentes peut-être de celles qui sont purement narratives.

Le lecteur de l'œuvre de Maalouf, s'il cherche des traces festives, peut découvrir qu'elles expriment, grâce à la fête, le rapport avec le monde, avec l'Autre et avec soi-même. Traçant ainsi non seulement des itinéraires narratifs mais aussi une morale : fêter signifie vivre, c'est souligner le mystère humain, célébrer la plus dense des jouissances, suivre les sentiments fervents que l'homme éprouve. Dans *L'année de Mihrajan*, l'auteur nous convie à un mode de rencontre exceptionnel d'horizons religieux et culturels diverses autour d'une seule célébration, Mihrajan et dans une seule ville, Grenade :

On ne se contentait pas de célébrer la naissance du prophète, le Mouled, par de grandes joutes poétiques sur les places publiques et par des distributions de vivres aux nécessiteux, on se rappelait également la nativité de Messie en préparant des plats spéciaux à base de blé, de pois chiches et de légumes. Et si le jour de l'an musulman, le Râs-es-Sana, était surtout marqué par les présentations officielles de vœux à l'Alhembra, le premier jour de l'année chrétienne donnait lieu à des festivités que les enfants attendaient avec impatience : ils arboraient alors des masques et allaient frapper aux portes des riches en chantant des rondes [...] l'année persane, le Nayrouz : la veille, on célébrait d'innombrables mariages, car l'occasion était propice à la fécondité...¹

Ici, la fête est comme un tableau qui donne lieu à un travail de l'écriture, de lecture et d'interprétation, un tableau dont toutes les couleurs s'entremêlent, un tableau où se dresse toute la scène qui exige des interprétations de toute sorte. La fête impose de ce fait une mémoire sémantique.

Ainsi, l'association des rites à des catégories religieuses diverses permettent à l'auteur, d'abord, de signaler l'exceptionnelle tolérance entre les différentes cultures en Andalousie musulmane, ensuite, donne la possibilité à l'écrivain de les situer dans une histoire et dans une géographie. Les traditions, nettement hétérogènes dominant les célébrations, sont l'évidente démonstration de ce processus. Mais, en plus de ces signes et ces codes symboliques, le processus de reproduction culturelle par le biais de la narration, est pour l'auteur un moyen de faire revivre les consolidations des liens culturels, comme s'il veut dire voilà ce que nous étions, voilà ce que nous devons être. Par la mise en récit de ces rites, il procède à l'effacement symbolique du temps en rassemblant différentes appartenances religieuses dans une seule célébration. Le moment de la fête est un moment atemporel, le passé et le présent se chevauchent, le temps est cristallisé et les émotions procèdent à la consolidation symbolique des liens, comme disait remarquablement, G. Dumézil : «*Le moment et le procédé par lesquels le «grand temps» et le temps ordinaire communiquent, le premier se vidant dans le second d'une partie de son contenu, et les hommes, à la faveur de cette osmose, pouvant agir sur les êtres, les forces, les événements qui emplissent le premier.*»²

Parce que la fête les alimente par des significations, les rituels ici lancent un message avec un caché sacré : des célébrations cosmopolites des trois religions monothéistes dans un seul lieu, de manière répétitive et régulière. C'est par la répétition que la transmission s'achève. On trouve curieusement cette notion de répétition dans le vocable générique arabe qui désigne la fête : «Aïd» dont l'étymologie signifie «retour». A ce propos, E. Mittwoch précise : *«les lexicographes arabes font dériver ce mot de la racine aoud en expliquant qu'il indique «le retour périodique»»*³. Il paraît que cette charge culturelle est derrière l'utilisation du mot par Maalouf tel qu'il est : *«...il y avait aussi, bien entendu, les principales fêtes musulmanes : l'Adha, le plus grand Aïd...»*⁴

Conscient de la dimension socioculturelle et anthropologique de la fête, l'auteur de *Léon l'Africain* lui a réservé d'une manière frappante une partie du livre intitulé *L'année du Mihrajan*, qui signifie littéralement «l'année du spectacle». Le narrateur commence ainsi, *«jamais plus, depuis cette année-là, je n'ai osé prononcer devant mon père le mot de Mihrajan, tant cela le plongeait dans les plus douloureux souvenirs. Et jamais plus ma famille ne célébra cette fête.»*⁵ Ce n'est donc pas un hasard si, dans *Le Rocher de Tanios*, l'allusion à la fête s'est reproduite aussi tout au début du livre. Dans Le premier passage, *La tentation de Lamia*, on peut lire, *«en ce temps-là, le ciel était si bas qu'aucun homme n'osait se dresser de toute sa taille. Cependant, il y avait la vie, il y avait des désirs et des fêtes. Et si l'on attendait jamais le meilleur en ce monde, on espérait chaque jour échapper au pire.»*⁶ L'utilisation à outrance des passages de fêtes dans l'œuvre de Maalouf dévoile l'intérêt qu'il donne au sens véhiculé par la fête, sens qui est *«destiné à fabriquer de la mémoire, une mémoire qui cautérise les blessures du passé et les projette dans des avenir plus prometteuses»*⁷, sens à l'histoire : ce n'est pas la chronologie qui importe le plus, ici le passé est lu et perçu comme un spectacle lui-même.

Arrivant à ce stade d'idées, la fête *«ne peut être qu'un retour sur les jalons constitutifs de la mémoire et, partant, de la communauté.»*⁸ Cette relation entre mémoire et fête est largement explicitée par H. D'Alexandrie :

*Toute fête est donc un mémorial mais mémorial d'un passé imaginaire [...] c'est un passé recomposé, reconstitué, filtré, figé, par un rituel qui est embaumement, «statufication», idéalisation et qui procède par référence à l'exceptionnel, au mythe simplificateur et symbolisateur : le saint, le héros, le roi, le peuple élu, et bien sûr, l'homme dieu. Référence à l'exotique aussi, paradis perdu ou terre promise ou lieu sacré, sacralisé.»*⁹

Dans *Le Périple de Baldassare*, l'auteur nous plonge dans des festivités orientales où prédominent les saveurs de l'histoire et les parfums des cérémonies magiques. Baldassare se débarque dans un quai ottoman à l'heure où Sabbataï *«s'est proclamé Messie, et qu'il annonce la fin du monde pour 1666 »*¹⁰. Une partie des juifs

«croient que c'est bien lui l'Attendu qu'ont annoncé les prophètes», et par ce fait, on le considère comme le sauveur, le salut et le chef. La chronologie s'arrête pour tendre la main à la fête, l'espérance à la résurrection : «Ces journées de réjouissances inattendues sont une aubaine. Les gens déambulent sans arrêt. Pas seulement les juifs mais surtout ceux qui vont de fête en fête, de procession en procession et discutent avec ferveur.»¹¹

Baldassare assiste à des célébrations qui l'ont ébranlé et perturbé ses convictions rationnelles, au point qu'il disait, *«j'aurais eu honte de lui avouer que moi-même, sans nullement être juif ni attendre ce qu'ils attendent, suis ébranlé par tant d'inexplicables coïncidences, par tant de signes.»¹²* Les célébrants donc, par des chants et des gestes, chutent dans des humeurs pléthoriques, se plient aux règles de la liberté, du désir et de la jouissance, faisant de l'apparition de Sabbataï, exactement comme disait R. Caillois, *«un moment qui replonge la société dans le chaos originel pour ensuite définir les interdits organisateurs de la société.»¹³* Ou tel qu'il est expliqué par Abderrahmane Moussaoui, *«une façon de réactiver des interdits qui se révèlent impuissants à maintenir l'intégrité de la société. En levant les interdits pour un temps, la fête permet au groupe de replonger dans le temps primordial et redémarrer de nouveau.»¹⁴* Dans *Samarcande*, le narrateur explique que malgré l'«invasion», la «famine», le «débâcle», les «massacres», les gens et les hommes n'ont pas perdu la volonté et le désir de retrouver ce «temps primordial» :

...Pourquoi le nier ? Il est une joie perverse à se trouver dans une ville assiégée, les barrières tombent quand s'élèvent les barricades, hommes et femmes retrouvent les joies du clan primitif. Que de fois à Annapolis, autour de l'inévitable dinde des fêtes, père et mère évoquaient avec émotion la pièce de trompe d'éléphant qu'ils avaient partagée le soir du nouvel an parisien, achetée quarante francs la livre chez Roos, le boucher anglais du boulevard Haussmann !¹⁵

Conception de la mort

On retrouve le concept de la mort comme thème fondateur dans beaucoup de récits qui relatent les origines. Un grand nombre de mythes, l'origine de filiation du groupe et de sa culture se manifestent à la suite d'un décès, comme si la mort génère la vie et par delà-même constitue un acte créateur. Dans la tradition musulmane, la mort est évoquée dans le coran avant la vie. Dans la tradition judaïque, les prieurs, dans la fête de Simhat Torah, terminent la lecture des livres du pentateuque avec l'évocation de la mort de Moïse, puis ils évoquent la création de l'univers.

Le livre *origines* commence étrangement par l'évocation de la mort du père d'Amin Maalouf, *«c'était un dimanche, un dimanche d'été, dans un village de la*

montagne. Mon père était mort un peu avant l'aube, et l'on m'avait confié la mission la plus détestable de toutes : me rendre auprès de ma grand-mère pour lui tenir la main au moment où lui annoncerait qu'elle venait de perdre un fils.»¹⁶ Et se termine par, «...vint ensuite le moment que nous ne pouvions plus retarder, celui où le cœur du père s'arrêta de battre.»¹⁷ Comme si l'auteur, doit d'abord révéler la mort de son père pour qu'il puisse vivre, le présenter afin de pouvoir s'en dissocier : c'est un comportement de toute génération humaine où tout sujet qui ne se redécouvrira soi-même sauf s'il recomposera la voix de ses ascendants et s'en détachera. Or, le fait, qu'*Origines* s'ouvre et se ferme par la mort du père montre à la fois l'attachement aux ascendants mais aussi et surtout recueillir l'héritage afin d'accomplir l'œuvre incomplète du père qui, rappelons-le, était journaliste et même essayiste et poète :

*J'ai vécu mon enfance à côté d'un père qui était journaliste, poète et essayiste; donc la question qu'il puisse à la fois écrire des poèmes et des articles quotidiens ne se posait pas. Moi non plus, je n'ai pas senti qu'il y avait rupture entre les deux métiers. C'est une autre manière d'écrire : quand on traite de l'actualité, des faits réels, ce n'est pas comme lorsqu'on traite de faits imaginaires, mais il y a aussi des similitudes.*¹⁸

Donc, on peut déduire qu'il y a ici tout un jeu paradoxal et emblématique de la transmission. Au début, le fils en s'identifiant au père, l'imité, ensuite, le surpasse. On trouve ce cas bien analysé par Georges Steiner dans *Maîtres et disciples*.¹⁹ On retrouve également ce cas dans *Le Périple de Baldassare* qui s'annonce par la mort du père et où le narrateur, son fils, prend sa relève dans la gestion de la bibliothèque. Un voyageur à la recherche d'un livre énigmatique contenant le centième non du Dieu, lui rend visite à la bibliothèque. La première question posée par cet homme était : «*J'aimerais parler au signor Tommaso.*» La réponse nous informe directement du décès du père du narrateur, et c'était le premier dialogue du récit, «*c'était mon père, dis-je. Il est décédé en juillet.*»²⁰ Dans la suite du dialogue le narrateur informe son interlocuteur de prendre la succession de son père et prolonge son œuvre. «*Mon nom est Baldassare, c'est moi qui ai pris la succession.*»²¹

Qu'il s'agisse d'une mort inattendue ou d'une paternité mystérieuse (le cas *du Rocher de Tanios*), d'une mort antérieure ou inversion générationnelle (le cas de *Baldassare*), d'une transmission à peine achevée (le cas de *Léon l'Africain*), tous ses romans témoignent de la recherche des repères et par-là de la dialectique de la transmission : décès du père, désir non seulement d'être le successeur mais de le devancer pour garantir la transmission de l'héritage. Cette transmission s'achève sur un parcours initiatique. Tous les personnages des romans, au gré des événements ou au gré des circonstances, se sont séparés de leurs terres natales et de leurs univers maternels. Avec se détachement, comme disait, Simone Vierre, «*est amorcé l'initiation propre-*

ment dite. Il s'agit désormais, pour le néophyte, de dépouiller sa condition première, de mourir pour naître autre». ²² Pour ce faire, il faut que les protagonistes de Maalouf, parcourent de longs voyages et de nombreux détours, affrontant fatigue et maladie, tempêtes et colères des dieux, soubresauts et trahisons pour re-naître autres, «à la fin de ces épreuves, disait Mircea Eliade, le néophyte jouit d'une toute autre existence qu'avant l'initiation: il est devenu autre». ²³ Et pour donner sens à leurs itinéraires initiatiques, il faut, en plus de l'affrontement d'épreuves, se métamorphoser, mourir pour ressusciter. L'auteur de *La nostalgie des origines*, ajoute :

La mort initiatique signifie à la fois la fin de l'homme «naturel», aculturel, et le passage à une nouvelle modalité d'existence : celle d'un être né à l'esprit, c'est-à-dire qui ne vit pas uniquement dans une réalité «immédiate». La mort et la résurrection initiatique font donc partie intégrante du processus mystique par lequel on devient un autre..., ce qui revient à dire qu'on devient homme véritable dans la mesure où l'on ressemble à un être surhumain. ²⁴

Les marques de cette métamorphose intérieure sont faciles à repérer dans toute l'œuvre d'Amin Maalouf. Dans *le Rocher de Tanios*, l'initiation est marquée par la succession de passages et d'épreuves, de douleurs et de peines qui raffinent l'esprit et le préparent à la renaissance. La vie de Tanios «ne fut qu'une succession de passages» ²⁵, et pour l'expliquer l'auteur ajoute, «le destin dont les redoutables passages ponctuent notre existence et la façonnent...» ²⁶. Quant au sens du passage, il précise, «le passage donc est un signe manifeste du destin, une incursion qui peut-être cruelle, ou ironique, ou providentielle et un jalon, une étape d'une existence hors du commun». ²⁷ Toutes les manifestations symboliques de ce processus initiatique ponctuent aussi la vie de Léon l'Africain : l'exil, les contraintes du voyage, la souffrance morale et physique qui ont clarifié l'âme et l'ont ramené à la renaissance, «Dieu n'a pas voulu que mon destin s'écrive tout entier en un seul livre, mais qu'il se déroule, vague après vague, au rythme des mers. A chaque traversée, il m'a délesté d'un avenir pour m'en prodiguer un autre ; sur chaque nouveau rivage, il a arraché à mon nom celui d'une patrie délaissée» ²⁸. La trajectoire de Léon l'Africain répond exactement à la transformation spirituelle du «sujet» à initier, et correspond nettement à la définition de Mircea Eliade de l'initiation, «par initiation on comprend généralement un ensemble de rites et d'enseignements oraux, aux moyen desquels on obtient une modification radicale du sujet à initier». ²⁹ L'accomplissement de cette métamorphose et de cette modification spirituelle ne réside pas seulement dans sa conversion mais réside dans sa purification d'esprit qui lui a permis d'épouser toute «les religions» et de pratiquer toutes les «prières» et de parler toutes les «langues». En s'adressant à son fils, à nous lecteurs, le narrateur, dans la dernière page, résume à merveille sa purification et son processus initiatique: «lorsque l'esprit des hommes te paraîtra étroit, dis-toi que la terre de Dieu est vaste, est vastes ses mains et son

cœur. N'hésite jamais à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances». ³⁰

Ainsi, la narration de la mémoire rituelle qui se manifeste sous l'angle de ses deux conceptions, la mort et la fête, nous a mené à élucidé des interactions se trouvant dans le fond socioculturel hétérogène utilisé dans les romans. L'écriture mémorielle de Maalouf, dans le contexte rituel, fait réapparaître non seulement le substrat sociolinguistique et culturel de l'orient musulman, mais aussi le substrat préislamique, byzantin, perse et hébreu, pour dire vite : toute la méditerranée dialogue, se chevauche et s'entrecroise dans l'œuvre d'Amin Maalouf. Ces retrouvailles culturelles et existentielles sont-elles mêmes commémoration : elles célèbrent les pratiques rituelles, mais aussi et surtout les cultures dans lesquelles autrefois elles sont utilisées. Ces surprenantes relations, ces côtoiements différents et cette fusion culturelle ont un double intérêt, d'une part, cela montre la complexité de l'histoire de ces régions cosmopolites qui sont le berceau des religions abrahamiques, et d'une autre part, il ne s'agit pas pour Maalouf d'un simple appel historique et même mythologique, puisque le but n'étant pas de retrouver l'humanité éternelle à travers des récits atemporels, mais de re-crée le passé dans ce qu'il a d'extraordinaire.

NOTES

- 1 Maalouf, Amin, *Léon l'Africain*. Alger, Casbah, 1998, p. 71-72.
- 2 Dumezil, Georges, *Temps et mythe, Eléments philosophiques, T, V*, Paris, Bovin, 1935, p. 243.
- 3 Moussaoui, Abderrahmane, *Espace et sacré au sahara, Ksour et Oasis du sud-ouest algérien*, Paris, CNRS éditions, 2002, p. 34.
- 4 Maalouf, Amin, *Léon l'Africain*. Alger, Casbah, 1998, p. 72.
- 5 Ibid., p. 71.
- 6 Maalouf, Amin, *Le Rocher de Tanios*, Paris, Grasset, 1993, p. 17.
- 7 Moussaoui, Abderrahmane, *Espace et sacré au sahara, Ksour et Oasis du sud-ouest algérien*, Paris, CNRS éditions, 2002, p. 33.
- 8 Ibid., 34
- 9 Gavaille, Jacques, *La fête, pratique et discours*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1981, p. 303.
- 10 Maalouf, Amin, *Le périple de Baldassare*, Paris, Grasset, 2000, p. 187.
- 11 Ibid., p. 196.
- 12 Ibid., p. 201.
- 13 Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 141.
- 14 Moussaoui, Abderrahmane, *Espace et sacré au sahara, Ksour et Oasis du sud-ouest algérien*, Paris, CNRS éditions, 2002, p. 36.
- 15 Maalouf, Amin, *Léon l'Africain*. Alger, Casbah, 1998, p. 200.
- 16 Maalouf, Amin, *Origines*, Paris, Grasset, p. 13.
- 17 Ibid., p. 477
- 18 Dia, Hamidou, «Nuit Blanche», in *Le magazine du livre*, n° 69, 1997, disponible sur [<http://id.erudit.org/iderudit/21082ac>], consulté le 19.11.2012. p. 135.

- 19 Steiner, Georges, *Maîtres et disciples*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Douzat, Paris, Gallimard, 2003.
- 20 Maalouf, Amin, *Le périple de Baldassare*, Paris, Grasset, 2000, p. 12.
- 21 Ibid., p. 13.
- 22 Vierende, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble. 1973, p. 19.
- 23 Eliade, Mircea, *La nostalgie des origines, méthodologie et histoire des religions*, NRF, Paris, Gallimard, 1971, p. 222.
- 24 Ibid., p. 227.
- 25 Maalouf, Amin, *Le Rocher de Tanios*, Paris, Grasset, 1993, p. 45.
- 26 Ibid., p. 45.
- 27 Ibid., p. 45.
- 28 Maalouf, Amin, *Léon l'Africain*. Alger, Casbah, 1998, p. 89.
- 29 Eliade, Mircea, *La nostalgie des origines, méthodologie et histoire des religions*, NRF, Paris, Gallimard, 1971, p. 219.
- 30 Maalouf Amin, *Léon l'Africain*. Alger, Casbah, 1998, p. 365.

BIBLIOGRAPHIE

1. Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
2. Dia, Hamidou, «Nuit Blanche», in *Le magazine du livre*, n° 69, 1997, disponible sur [<http://id.erudit.org/iderudit/21082ac>], consulté le 19.11.2012. p.p.134-138.
3. Dumezil, Georges, *Temps et mythe, Eléments philosophiques, T, V*, Paris, Bovin, 1935.
4. Eliade, Mircea, *La nostalgie des origines, méthodologie et histoire des religions*, NRF, Paris, Gallimard, 1971.
5. Gavaille, Jacques, *La fête, pratique et discours*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1981.
6. Maalouf, Amin, *Le Rocher de Tanios*, Paris, Grasset, 1993.
7. Maalouf, Amin, *Léon l'Africain*. Alger, Casbah, 1998.
8. Maalouf, Amin, *Le périple de Baldassare*, Paris, Grasset, 2000.
9. Maalouf, Amin, *Samarcande*, Alger, Casbah, 2001.
10. Maalouf, Amin, *Origines*, Paris, Grasset, 2004.
11. Moussaoui, Abderrahmane, *Espace et sacré au sahara, Ksour et Oasis du sud-ouest algérien*, Paris, CNRS éditions, 2002.
12. Steiner, Georges, *Maîtres et disciples*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Douzat, Paris, Gallimard, 2003.
13. Vierende, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble. 1973.

AMIN MAALOUF: L'AVENTURE D'UNE HISTOIRE OU L'HISTOIRE D'UNE AVENTURE

Chadli DJAOUIDA*

AMIN MAALOUF: L'AVENTURE D'UNE HISTOIRE OU L'HISTOIRE D'UNE AVENTURE

Cet article peut être considéré comme une redécouverte de la biographie, et de la bibliographie de l'académicien franco-libanais Amin Maalouf, né en Orient et exilé en Occident, à travers une lecture des sources, des motivations, des manifestations et des finalités de son écriture romanesque. En effet, placée le plus souvent sous le signe de l'Histoire, les histoires de cet auteur peuvent aussi trouver leur signification dans la destinée de leur créateur. Par le biais de son histoire familiale et personnelle nous allons tenter de retrouver les caractéristiques essentielles de l'œuvre de Maalouf située, le plus souvent, à mi-chemin entre l'Histoire et l'histoire.

Mots-clés : *Histoire, histoire, Orient, Occident, Personnage référentiel, Altérité, Sécularité, Figure positive.*

AMIN MAALOUF: ADVENTURE OF A HISTORY OR THE HISTORY OF AN ADVENTURE

This paper appears like a rediscovery of the biography and bibliography of the French-Lebanese academician Amin Maalouf, born in the East and exiled to the West, through reading the sources, motivations, demonstrations and purposes behind his novel writing. Actually, generally placed under the study of History, the stories of this author can also find their significance in the destiny of their creator. Looking at his family and personal history we will try to find the essential characteristics of his work placed, generally, midway between History and the history.

Keywords : *History, history, East, West, Referential character, Otherness, Secularity, Positive figure.*

Entre le Roman et l'Histoire¹ existe bien des histoires. A mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, la littérature n'a cessé de se renouveler depuis la nuit des temps. Si le besoin de sauver de l'oubli les événements qui constituent la mémoire des hommes se trouve à l'origine de l'Histoire² ; celui d'apaiser leur faim du savoir est à l'origine du Roman.³ Ainsi, le souci de connaître, de comprendre et d'expliquer le monde, qu'il soit vrai ou illusoire, pourrait expliquer ce lien qui unit la littérature et l'Histoire.

En effet, l'enchevêtrement de ces deux genres narratifs, à la fois opposés et complémentaires-puisqu'ils font appel, chacun de son côté, à un univers différent

* Docteur en Sciences des Textes Littéraires, Faculté des Lettres et des Langues étrangères, Département de Français, Chargé de cours, Université de Médéa, Algérie
chadli_djaouida@yahoo.fr

qui, en littérature serait celui de la fiction alors qu'en Histoire il s'agira plutôt d'une réalité passée et certifiée-a donné naissance à des genres romanesques différents, tels que l'Histoire romancée, le Roman historique et la Biographie romancée.

Quand une œuvre décide de raconter l'Histoire ou lorsqu'elle lui emprunte sa matière première, elle offre à son lecteur l'exposé d'une vie à travers celui d'un enchaînement causal d'événements qui s'inscrivent dans un espace et dans une époque du passé. De tels récits permettent ainsi d'assouvir la curiosité que ces temps passés font naître au fond des âmes.

Découvrir ce passé, plus ou moins reculé, le vivre au gré des mots et le sentir au fil des pages, permet à la lecture de se transformer en odyssée qui entraîne le lecteur dans un voyage à travers le temps et l'espace. Ce périple à la fois temporel et spatial s'inscrit, pour ce type de récits,⁴ dans une perspective propre à chaque créateur.

Effectivement, si Walter Scott⁵ offrit à son public une peinture vivante des mœurs d'une époque, à travers le destin des personnages typiques et représentatifs des classes auxquelles ils appartenaient, Vigny et Hugo ont préféré eux, faire appel à des personnages historiques représentant des "types humains"⁶, alors que Marguerite Yourcenar voulait offrir, à la littérature, des "sommets humains".⁷

La narration historique, qu'elle soit roman, biographie ou récit se caractérise ainsi par l'importance octroyée aux individus et aux époques qu'elle met en scène et qui constituent par conséquent ses deux éléments fondateurs. Ainsi, le temps et le personnage sont à la fois le "corps et le moteur"⁸ de ces genres narratifs.

A l'instar de ces grandes figures du roman historique, Amin Maalouf octroie une importance très particulière à l'Histoire au point d'en faire une constante de son intrigue. Cette constante se manifeste, essentiellement, à travers ce choix exclusif des personnages historiques ou mythiques, tels que Hassan Al Wazzân, dans *Léon l'Africain*; de Omar Khayyam, dans le roman de *Samarcande*; de Mani dans *Les jardins de lumière* et de Tanios dans *Le Rocher de Tanios*.

En effet, si la création littéraire de cet auteur francophone d'origine libanaise, s'inscrit dans un espace à la fois identique et double, puisque l'ensemble de ses intrigues se manifeste dans des lieux orientaux et occidentaux, les époques ainsi que les personnages qu'il choisit sont sans cesse renouvelés tout en gardant la même source, à savoir l'Histoire des temps passés.

Certes, nombreux sont les recherches académiques et les interviews journalistiques qui se sont intéressés à cet écrivain et à ces histoires, mais le plaisir de les redécouvrir se trouve sans cesse renouvelé, au point de nous inciter à nous interroger sur l'Etre et le Faire de cet académicien⁹ aux allures d'historien moraliste.

Le pays du cèdre ou la naissance d'un Être

A l'instar de la destinée de ses personnages, celle d'Amin Maalouf est elle aussi marquée par le signe de l'espace. Né le 25 février 1949 à Beyrouth, ses parents préfèrent, pourtant, l'inscrire à Machrah, le village familial. Ce choix trouve son explication dans une vieille tradition du pays, qui veut que tous les nouveaux nés soient inscrits dans leur village d'origine, même s'ils ont vu le jour sous d'autres cieux.

Un citadin aux origines montagnardes, Amin Maalouf est le fruit de la fusion de deux traditions que tout sépare. En effet, issu d'une famille, à la fois, anglophone protestante et francophone catholique, notre auteur évolue dans un univers où les appartenances religieuses, culturelles et géographiques sont celles d'une minorité melkite qui vit au Liban.

Descendants d'une grande tribu d'origine sud arabe appelée les Ghassanides, les Maalouf d'origine nomade et pastorale, se sont sédentarisés vers le XVI^e siècle. Arabes et Chrétiens, ils se sont donc installés au Liban afin de peupler une partie de sa Montagne.

Héritier d'une longue lignée d'enseignants et de journalistes puisque son grand père était professeur de rhétorique arabe et de mathématique,¹⁰ en 1897, alors que son père était un célèbre journaliste qui possédait son propre journal, A. Maalouf fréquenta une école de Jésuites, avant d'entreprendre des études de Sociologie puis de Sciences économiques, pour devenir enfin journaliste.

À l'âge de six ans, le phénomène de la cohabitation le fascinait déjà, c'est pourquoi notre romancier rédigea son premier article dans lequel il reprenait l'histoire d'un petit élève anglais qui venait d'être inscrit dans son école. À son arrivée, ce dernier ne parlait pas l'arabe; passés quelques mois, il s'exprimait aussi bien que les autres élèves libanais.

Contrairement à son instinct journalistique précoce, son engagement politique s'est manifesté à un âge plus avancé, à quinze ans ! Mais cet engagement qui le transforma en "un dirigeant étudiant"¹¹, n'était en réalité que le fruit d'une rumeur qui, selon l'auteur lui-même, se justifiait par le fait qu'il soit le fils d'un journaliste illustre.

Loin de vouloir renier ses appartenances gauchistes, A. Maalouf explique son engagement étudiantin par sa révolte de minoritaire, qui conscient de la réalité politique de son pays, venait de réaliser que seul un état laïque et égalitaire pouvait lui garantir une citoyenneté à part entière.

Puis, vint le temps des quotidiens. À vingt-deux ans, l'auteur de *Léon l'Africain*, décide d'épouser Andrée, une jeune étudiante comme lui qu'il avait rencontrée une

année plutôt. Trouver un travail devenait dès lors une nécessité, c'est pourquoi il se fait recruter, à Beyrouth, par le journal : An-Nahar, où il occupa le poste de rédacteur avant de se spécialiser dans les affaires internationales. Un poste qui lui permettra, plus tard, de voyager dans de nombreux pays tels que le Viêtnam où il assistera à la chute de Saigon et l'Inde où il pourra interviewer Mme Gandhi.

Témoin de l'événement qui allait déclencher la guerre civile au Liban, Amin Maalouf et sa femme assistent à la fusillade du 13 avril 1975, lorsque "les accrochages entre phalangistes et membres de l'Organisation de Libération de la Palestine"¹² se déclenchèrent. Le soir, le quartier fut la cible d'un bombardement de représailles qui obligea le couple à fuir la capitale pour se réfugier dans la maison familiale de la Montagne, où il passa quelques mois avant de comprendre qu'il fallait partir, c'est pourquoi Amin Maalouf s'embarqua pour la France, en juin 1976 avant d'être rejoint deux mois plus tard par sa petite famille.

De l'Orient à l'Occident

Arrivée en France, la petite famille devait repartir à zéro. Une contrainte que l'auteur compare pourtant à un cadeau offert par la vie :

Pour moi, changer de langue, recommencer à vivre dans un tout autre univers, avec d'autres repères, d'autres amis, était une extraordinaire aventure, même si elle revêtait les apparences d'une vie ordinaire, des horaires de bureau, des articles en retard et des tracas quotidiens.¹³

Certes, ce nouveau départ allait se faire dans la difficulté et la souffrance, mais il était encore moins douloureux que l'ennui et la monotonie qui envahissaient sa vie au Liban.

L'auteur affirme aussi que cet exil volontaire qui s'est manifesté, avant tout, comme une perte d'ambitions et de repères sociaux, était à l'origine de sa nouvelle vocation, à savoir: l'écriture. Une vocation qui n'allait pas tarder à devenir sa principale occupation.

Cette réorientation de la destinée d'Amin Maalouf est aussi la conséquence inéluctable d'un ensemble de facteurs déterminants. En premier lieu, l'écrivain parle de "blessure originelle" née de son statut de minoritaire marginalisé, dans son propre pays. Puis, il évoque la guerre qui l'a contraint à choisir l'exil, au lieu de s'allier à une cause au détriment de l'autre. Enfin, une sorte de fatalisme familial qui le prédestinait au métier de l'écriture.

Un métier qu'il devait, avant tout, exercer à travers le journalisme, puisqu' A. Maalouf a poursuivi, en France, sa carrière de journaliste, pour devenir directeur

de l'édition internationale d'An-Nahar, puis rédacteur en chef de Jeune Afrique, un hebdomadaire panafricain qui s'intéresse à l'actualité du continent. Cette nouvelle charge a permis au jeune rédacteur de couvrir des événements historiques majeurs tels que la guerre du Vietnam ou la Révolution iranienne.

Mais son activité journalistique a été très vite interrompue, lorsqu'il a entamé la rédaction de son deuxième livre et premier roman intitulé : *Léon l'Africain* :

Arrivé à la centième page de Léon l'Africain, j'ai démissionné de mon journal pour me consacrer jour et nuit à ce livre, rageusement. Nous avons vécu, ma femme et moi, de nos maigres économies. Pour ma chance, ce roman [...], a connu [...], un grand succès. [...]. Nous étions sauvés...

Ce livre aura été celui du virage le plus hasardeux de ma vie, aussi décisif peut être que le départ du Liban.¹⁴

Si ce roman l'avait sauvé de la faillite,¹⁵ l'écriture elle, lui a permis de mieux vivre sa condition d'étranger, puisqu'elle lui a offert un pays où son statut de minoritaire semblait être neutralisé:

Il m'arrive de dire que ma patrie est l'écriture [...]. Les autres patries ne sont que des lieux d'origine, l'écriture est le lieu d'arrivée, c'est là que je me suis établi, c'est là que je respire, c'est là que je mourrai.¹⁶

De plus, A. Maalouf affirme que l'écriture est une compensation¹⁷ qui garantit aux écrivains une certaine liberté, un dédommagement d'une situation délicate. L'écriture lui a permis, aussi, de créer un monde où le conflit éternel qui oppose l'Orient à l'Occident trouvait, finalement, sa fin et où les différentes cultures pouvaient désormais coexister.

C'est la raison pour laquelle les récits maaloufiens sont à mi-chemin entre les deux rives du monde. Alliant réalité et fiction, ils transforment leur auteur en passeur dont le rêve serait de tracer, un jour, le chemin de l'harmonie, de la tolérance et de la réconciliation.

Au voisinage de l'Histoire

Etre "*un passionné d'Histoire*¹⁸" pourrait expliquer la prédilection d'Amin Maalouf pour les récits du passé. En effet, les écrits maaloufiens empruntent souvent, à l'Histoire, de quoi meubler leurs intrigues fictives. Plus important encore, puisque l'Histoire, dans ces romans, dépasse parfois ce statut ornemental, que certains écrivains lui réservent, pour devenir moteur essentiel de l'intrigue.

Cette passion avouée a marqué les débuts de notre auteur, puisque la première œuvre qu'il rédigea fut : *Les croisades vues par les Arabes*. Cette dernière est loin

d'être une tentative de réécriture d'un événement à la fois historique et mythique tel que les Croisades, puisqu'elle se manifeste comme une expérience qui offrait à l'auteur la possibilité de se mettre à la place de l'*Autre*, afin de découvrir et de comprendre sa conception, sa vision et pourquoi pas sa version de l'Histoire.¹⁹

L'auteur affirme que cette œuvre était le point de départ de sa "vie d'écriture"²⁰, car elle résumait l'ensemble des thématiques qui le passionnaient et le passionnent encore. Ce roman lui a révélé l'importance du regard, c'est pourquoi le mot clé de son texte n'est ni les "*Croisades*", ni "*Arabes*" mais "*vues par*". Envisager la possibilité qu'un autre regard, autre que le notre, puisse exister, puis être en mesure de comprendre la nouvelle vision que ce regard nous offre est un premier pas vers la tolérance et la coexistence. Ainsi, les secrets de l'harmonie planétaire seraient inscrits dans son Histoire.

Conscient de la pluralité de ces regards qui donnent naissance à une Histoire conjugée elle aussi au pluriel, Amin Maalouf estime que «*Pour vivre ensemble, il faut avoir, sinon la même vision du passé, du moins des visions qui ne soient pas antagonistes*²¹» parce que chaque rive possède une conception de l'Histoire qui dénigre celle de l'autre rive.

C'est pourquoi le recours à l'Histoire ne doit pas se limiter à la simple relation de ces faits du passé, mais doit redécouvrir leur origine, leur causalité afin de comprendre leur(s) réalité(s). Mais à l'Histoire, notre auteur n'emprunte que ses "*mythes positifs*" qui, en dépit des conflits et des préjugés, ont pu découvrir en l'*Autre*, cet humain que chacun cache au fond de lui :

*[...] il y a toujours eu des hommes et des femmes pour se lier d'amitié, ou pour s'aimer, en dépit des barrières, et pour rêver ensemble d'un avenir différent; oui, il y a, jusque dans les fonds marins, des courants d'eau douce, et ce sont ces courants improbables que je cherche. Dans un monde inquiétant, je cherche des raisons d'espérer encore*²²...

D'autre part, cet espoir ne s'est pas toujours manifesté dans la langue de ses premiers écrits. En réalité, son article d'enfance fut rédigé en arabe, la langue de ses premières lectures, et celle des articles qu'il publiait dans le quotidien libanais *An-Nahar*. L'Arabe était, à la fois, "*sa langue sociale*", celle qu'il employait en public et "*sa langue de découvertes*", celle qu'il réservait à ses lectures.

Cette langue lui a permis, en effet, de découvrir le monde et la littérature, grâce aux œuvres d'une collection égyptienne spécialisée dans la traduction des classiques universels.

Le Français, en revanche, était "*sa langue d'ombre*", celle qu'il réservait à des réflexions personnelles et à des écrits plus intimes : «*j'écrivais dans les journaux en*

arabe, et dans le secret de ma chambre je commençais un roman en français; sauf que le premier était destiné à être publié, l'autre à demeurer dans l'ombre.²³». Elle deviendra, plus tard, celle de son quotidien et de sa création. Un choix qui, selon A. Maalouf, ne peut en aucun cas dévaloriser sa langue maternelle dont la destinée universelle fut et demeure la victime de la censure, qu'elle soit politique, religieuse ou morale garrottant le monde arabe.

Pour cet écrivain, si la langue est une des appartenances déterminantes²⁴ de l'identité d'un peuple, elle doit lui permettre donc d'accéder aux nouvelles conquêtes littéraires, scientifiques, philosophiques, et politiques qui animent son quotidien. Incapable d'exprimer son époque et ses préoccupations, la langue arabe s'est elle-même délimité ses frontières.

C'est pourquoi, le recourt à la langue française s'est imposé, et fut pour lui le seul moyen de dire et d'assumer son appartenance arabe : «[...] c'est sans doute pour écrire plus librement sur la culture arabe que j'ai choisi la langue française.»²⁵

Les paroles d'un moraliste

Le texte maaloufien ne se limite pas uniquement aux récits romanesques publiés depuis 1986, puisqu'il compte aussi deux essais consacrés chacun à l'explication d'un phénomène ou d'une réalité qui semble, non pas, altérer une paix apparente mais qui se trouve à l'origine de la vraie décadence humaine.

En effet, si le premier essai, intitulé *Les identités meurtrières* a été consacré à la notion, à la fois trompeuse et rassurante, de l'identité (qui d'après l'auteur serait constituée d'une multitude d'appartenances aux dosages différents), le second ou *Le dérèglement du monde* explique au lecteur les causes et les conséquences d'un désordre né essentiellement de la négation de ces appartenances identitaires.

Mais d'une manière générale, le texte maaloufien habité en apparence par un pessimisme accentué, offre aussi une lueur d'espoir qui pourrait être les clés d'un avenir prospère. Ces clés seraient: la redécouverte de l'Histoire ; l'altérité honorée et la sécularité.

La redécouverte de l'Histoire

Le rapport à l'Histoire varie d'un continent à l'autre. Si l'Occident lui fait appel afin de «comprendre, spéculer ou extrapoler»²⁶, parce que les raisons de sa fierté scientifique, artistique et militaire relèvent de son présent; l'Orient lui, dont le quotidien est fait de déception et de frustrations constantes, s'y réfugie souvent afin d'y retrouver ses gloires d'antan.

A l'instar des traditions qui ne méritent pas toutes d'être préservées, l'Histoire est elle aussi à relire avec précaution :

*Plutôt que d'embellir le passé et de l'idéaliser, il faudrait se défaire des réflexes que nous y avons acquis, et qui se révèlent désastreux dans le contexte d'aujourd'hui [...]; se défaire, oui, des préjugés, des atavismes, des archaïsmes, pour entrer de plain-pied dans une toute autre phase de l'aventure humaine.*²⁷

Pour l'un comme pour l'autre, il faudrait comprendre que l'Histoire est un récit du passé qui doit servir avant tout à aller de l'avant. Que l'Histoire qu'il faut retenir soit celle qui décrit un passé commun *“jalonné de guerres dévastatrices, de crimes contre la dignité humaine, de gaspillages massifs, et de tragiques égarements”*²⁸, elle devrait se transformer en points de repères afin d'éviter que ce passé tragique ne se répète un jour, car *«s'il est important de rappeler les fautes du passé, c'est pour éviter de les reproduire.»*²⁹

L'altérité honorée

Pour que les identités persécutées ne deviennent pas persécutrices, il faut que ces dernières soient reconnues, respectées et protégées. Le conflit mondial n'étant plus idéologique mais identitaire,³⁰ l'humanité doit adopter une attitude nouvelle qui voit dans la différence un facteur enrichissant et non un élément de désagrégation.

Amin Maalouf estime que les civilisations qui ont choisi la voix de la violence, afin d'affirmer leur spécificité, le font uniquement parce qu'elles la croient menacée. En effet, une civilisation, dont l'identité est bafouée, est incapable de respecter les identités des autres civilisations.

Mettre fin au dérèglement de la planète exige ainsi, une reconsidération de la nature des relations unissant les différents blocs qui la constituent.

L'humanité est donc, appelée à envisager un monde où les êtres sont, avant tout, conscients de la nécessité d'apprendre à vivre ensemble pour bâtir un monde où l'on peut choisir la langue dans laquelle on veut s'exprimer, le Dieu qu'on veut idolâtrer, et la communauté à laquelle on veut appartenir.

Que la chasse aux minorités soit abolie, et que le droit à la différence soit reconnu et respecté afin que l'humanité puisse se réunir autour des mêmes valeurs universelles, sans cesser de développer la diversité de ses expressions culturelles, et pour que le rêve d'une “civilisation commune”³¹ cesse d'être une utopie.

La sécularité³²

*«Je ne rêve pas d'un monde où la religion n'aurait plus de place, mais d'un monde où le besoin de spiritualité serait dissocié du besoin d'appartenance.»*³³

La relation de l'Orient à sa religion est très délicate d'où la nécessité d'une reconsidération, là aussi, de ces relations. En effet, marqué par sa propre expérience de minoritaire (un chrétien né dans un pays musulman), la référence à la religion est plutôt, chez A. Maalouf, synonyme d'exclusion et de discrimination, c'est pourquoi le recours à la *sécularité*³⁴ et non à la *laïcité*³⁵ s'y impose, afin d'éviter que l'appartenance religieuse ne soit le critère d'une citoyenneté à part entière.

Lorsqu'Averroès créa le concept de laïcité, il «*a voulu concilier l'appartenance religieuse et la liberté de la raison*»³⁶. La sécularisation de la vie publique s'impose en Orient, comme en Occident afin que l'appartenance religieuse pèse moins lourdement sur la vie politique, peut-être plus, en Orient, vu l'important excessive du rôle qu'elle assure dans la vie politique de ce continent.

Enfin, nous pouvons postuler que si cet auteur puise dans la mémoire collective de l'Humanité, des histoires de personnages historiques par excellence, c'est pour que ces derniers servent d'exemples et de références. En transformant la destinée de ses protagonistes³⁷ le texte maaloufien pourrait se lire aussi comme une apologie du savoir, de la tolérance et de la paix qui seuls, pourraient mettre fin aux différents dérèglements dont souffre le monde actuel.

En effet, loin d'être des héros accomplis, les personnages référentiels dans l'œuvre historique d'Amin Maalouf semblent exprimer, à travers la faillite de leur projet, celle de tout individu; une manière de dire aussi que l'échec peut être éphémère et qu'il ne peut résumer ou supprimer toute une destinée puisque le souvenir toujours vivant de Mani, de Khayyam, de Tanios et de Hassan en est la preuve. Un souvenir qui ne cesse de défier les siècles et l'oubli pour transformer ces hommes meurtris en mythes positifs qui serviraient à la fois de points de repères et de leçons, afin que les maux des temps passés soient épargnés à jamais.

NOTES

- 1 Le terme "Histoire" est employée dont le sens de récits des faits historiques alors qu'«histoire» est pris dans le sens de récit romanesque.
- 2 «Ristoire, histoire de l'» Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.
- 3 «Roman.» Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.
- 4 Récits historiques.
- 5 Walter Scott (1771-1832) est le créateur du roman historique.
- 6 Raimond, Michel, *Le roman*, Paris, Editions Armand Colin, 2008, p. 38.
- 7 *Ibid.*, p. 43.
- 8 Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Editions Armand Colin, 2007, p. 5-6.
- 9 Amin Maalouf est élu à l'Académie française le 23 juin 2011 succédant à Claude Lévi-Strauss.
- 10 Maalouf, Amin, *Origine*, Paris, Editions Grasset, 2004, p. 82.
- 11 www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/

- 12 «Guerre du Liban.» Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.
- 13 www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/
- 14 www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/
- 15 Amin Maalouf a dû démissionner de son poste pour se consacrer entièrement à l'écriture.
- 16 www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/
- 17 Zalzal, Zena, «L'Histoire est un formidable réservoir d'histoires», in : *L'Orient le Jour*, du 4 juillet 2003. Consulté le : 10 février 2012, à l'adresse suivante : <http://www.rjliban.com/biblio4.htm>
- 18 www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/
- 19 *Idem.*
- 20 *Idem.*
- 21 *Idem.*
- 22 *Idem.*
- 23 *Idem.*
- 24 Maalouf, Amin, *Le Dérèglement Du Monde*, Alger, Editions Sedia, 2009, p. 152.
- 25 Zalzal, Zena, «L'Histoire est un formidable réservoir d'histoires», in : *L'Orient le Jour*, du 4 juillet 2003. Consulté le : 10 février 2012, à l'adresse suivante : <http://www.rjliban.com/biblio4.htm>
- 26 Maalouf, Amin, *Le Dérèglement Du Monde*, *op.cit.*, p. 218.
- 27 *Ibid.*, p. 173.
- 28 *Ibid.*, p. 173.
- 29 *Ibid.*, p. 211.
- 30 *Ibid.*, p. 21-22.
- 31 *Ibid.*, p. 238.
- 32 Tournier, Maurice, «Identité et appartenances. *Entretiens*», *Mots*, mars 1997, n°50, p. 132. Consulté le: 10 février 2012 à l'adresse suivante:http://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1997_num_50_1_2309.
- 33 Maalouf, Amin, *Le Dérèglement Du Monde*, *op.cit.*, p. 110.
- 34 Etant donné que la laïcité est une forme radicale de la sécularité, cette dernière est prise, ici, dans le sens de séparation de la religion et de l'Etat et non de l'exclusion de la religion du champ politique.
- 35 Tournier, Maurice, «Identité et appartenances. *Entretiens*», *op.cit.*, p. 132.
- 36 Barrada, Hamid; Gaillard, Philippe et Rochebrune, Renaud, «Amin Maalouf, le nomade des cultures», *Jeune Afrique* (Paris), n° : 1715, (18-24.11. 1993).
- 37 La quête des personnages historiques du texte maaloufien est souvent vouée à l'échec. Mani et Tanios disparaissent, l'un d'une manière tragique l'autre d'une manière mystérieuse ; O. Khayyam est traité d'hérétique et Léon l'Africain est obligé de fuir Rome pour sauver sa vie.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

1. Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Editions Armand Colin, 2007.
2. Maalouf, Amin, *Le Dérèglement Du Monde*, Alger, Editions Sedia, 2009.
3. Maalouf, Amin, *Origine*, Paris, Editions Grasset, 2004.
4. Raimond, Michel, *Le roman*, Paris, Editions Armand Colin, 2008.

Sources internet

1. [www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/Barrada,Hamid,Gaillard, Philippe et Rochebrune, Renaud, «Amin Maalouf, le nomade des cultures»](http://www.aminmaalouf.net/fr/sur-amin/autobiographie-a-deux-voix/Barrada,Hamid,Gaillard,Philippe%20et%20Rochebrune,Renaud,%20«Amin%20Maalouf,%20le%20nomade%20des%20cultures»%20in%20:%20Jeune%20Afrique%20(Paris),%20n°%20:%201715,%20(18-24.11.1993).) in : *Jeune Afrique* (Paris), n° : 1715, (18-24.11. 1993).
2. Tournier, Maurice, «Identité et appartenances. *Entretiens*», in: *Mots*, mars 1997, n°50, p.132. Consulté le : 10 février 2012 à l'adresse suivante : http://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1997_num_50_1_2309.
3. Zalzal, Zena, «L'Histoire est un formidable réservoir d'histoires», in : *L'Orient le Jour*, du 4 juillet 2003. Consulté le : 10 février 2012, à l'adresse suivante: <http://www.rjliban.com/biblio4.htm>
4. «Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

LECTURE DE *SAMARCANDE* DES PERSONNAGES À L'IDÉOLOGIE

M. Amine MARTAH*

LECTURE DE *SAMARCANDE* DES PERSONNAGES À L'IDÉOLOGIE

Amin Maalouf est un auteur qui s'est fait un nom dans l'espace littéraire francophone. Sa consécration ultime étant sa réception en tant que membre de l'académie française. Ses idées et ses prises de positions sont donc admises par l'institution, voire adoptées comme une vision du monde valable et recevable. Mais connaît-on vraiment cette vision du monde ? Cette connaissance est-elle plus exacte et profonde à travers ses œuvres romanesques ou à travers ses essais ? Et quelle est l'idéologie qui en découle et que Maalouf tente de défendre, de diffuser ? Cet article est une tentative d'identifier, en partie, cette vision du monde et son corollaire idéologique. Ceci en adoptant une démarche et une analyse littéraires avec une entrée notionnelle: le personnage romanesque. Le recours aux essais étant de ce fait plus illustratif que démonstratif. Ainsi, nous avons entrepris une lecture d'un de ses plus célèbres romans, *Samarcande*, en y impliquant une grille d'analyse qui considère le personnage comme le principal identifiant idéale et idéologique d'une œuvre romanesque.

Mots-clés: *Amin Maalouf, Samarcande, Histoire, civilisation, occident, orient, personnage romanesque, vision du monde, idéologie.*

READING OF *SAMARCANDE* CHARACTERS TO IDEOLOGY

Amin Maalouf is an author who is known and recognized in the Francophone literary space. His ultimate consecration is his reception as a member of the French Academy. His ideas and positions are those accepted by the institution, or even adopted as a valid and acceptable view of the world. But do we really know this vision of the world? Is this knowledge more accurate and profound in his novels or in his essays? What is the ideology that flows from it and that it tries to defend, to spread? This article is an attempt to identify, in part, this vision of the world and its ideological corollary. The study adopts a literary approach and analysis with a notional entry: the novelistic character. The use of the tests is therefore more illustrative than demonstrative. So, we began to read one of his most famous novels, *Samarcande*, by implying a grid of analysis that considers the character as the main ideal and ideological identifier of a novel.

Keywords: *Amin Maalouf, Samarcande, history, civilization, occident, orient, novelistic character, world vision, ideology.*

* Professeur de l'enseignement secondaire qualifiant, Lycée El Wahda, Tiznit, Doctorant à la faculté des lettres et des sciences humaines, université Ibn Zohr, Agadir, Maroc, équipe de recherche Littérature Culture et Identité
amine_martah@yahoo.fr

Notre propos s'intéressera principalement aux personnages de Amin Maalouf dans son roman *Samarcande*¹ paru pour sa première édition chez Jean-Claude Lattès en 1988. L'analyse des personnages que nous voulons mener ne prétend pas à l'exhaustivité, mais cherche seulement la représentativité. Il nous semble inconcevable d'analyser tous les personnages; on va, donc, analyser les deux personnages principaux que sont Omar Khayyam et Benjamin Omar Lesage. Il va sans dire que dans leur sillage nous serons forcément amenés à porter notre intérêt aux autres protagonistes de ce récit. Et pour pouvoir présenter un propos cohérent nous optons pour le choix de faire de ces deux meneurs du récit le point focal principal où vont se verser les remarques concernant les autres personnages. Nous croyons que c'est autour d'eux que se construit la vision du monde que l'auteur veut nous transmettre.

En effet, l'essentiel de notre démarche est d'arriver à dégager la vision du monde dont les personnages sont les indices textuels. Notre propos entend s'appuyer en guise d'a priori sur une littérature qui a pour origine et pour finalité l'existence de l'humain et les conditions de cette existence dans un rapport souvent problématique avec le monde. L'auteur, artisan du verbe, et aussi artisan de l'expression, de l'explication du monde; l'auteur est toujours «cet enfant» égaré dans «des forêts de symboles». Sa langue, son style, ses outils littéraires dont fait partie le personnage, sont autant de petits ruisseaux versant dans une même direction, dans un même aval qui est l'explication du monde. À une certaine époque de l'histoire littéraire cette finalité fut éclipsée par les couleurs chatoyantes d'une séduisante abstraction possible de l'expression littéraire. Jaloux et copieur de la peinture, l'art du verbe ambitionnait de devenir sa propre finalité tout comme la couleur est la finalité de la peinture. Or, ces tentatives qui portent essentiellement l'empreinte d'une certaine «ère du soupçon» ont montré leurs limites, parfois au détriment de la bonne santé et de la bonne réputation de la littérature; comme en alarme Tzvetan Todorov dans *La littérature en péril*²; à titre d'exemple, est une voix entre autres cris de littérateurs. Nous croyons que la fin du siècle précédent, en général, et l'œuvre de Maalouf en particulier, s'inscrivent dans une négation de ces tentatives d'abstraction. Cette œuvre que nous étudions, ses personnages, sont à inscrire dans un au-delà de cette «ère du soupçon», dans un dépassement qui n'est qu'un retour en force à un personnage recouvert d'identité, de présence et surtout d'existence dans le monde. Et c'est cette existence qui le rend plus humain, non dans une perspective de dépassement de sa nature, originelle et définitive, d'être en papier, mais seulement dans sa capacité à poser «les paradoxes terminaux»³, comme les appelle Milan Kundera. L'objectif principal est donc de savoir quels paradoxes terminaux motivent l'existence textuelle et la vie fictionnelle des personnages de *Samarcande*. Puis, si nous y arrivons, nous voudrions déceler quelle réponse apportent-ils à ces paradoxes. Laquelle réponse serait pour nous

l'expression des convictions profondes de l'auteur, pour ainsi dire l'idéologie à laquelle il adhère, qu'il défend, voire qu'il entend diffuser.

I. Des personnages pour une vision du monde:

Il est un usage que nous avons cru dépassé et révolu, qui consiste à identifier l'entité de l'auteur à celle d'un personnage. Ce qu'on considérerait comme une sorte de représentant de l'auteur dans les pages de sa fiction; porte-parole, alter ego, reflet, etc. D'emblée on peut croire que ces conceptions font partie d'une certaine considération surannée du personnage dans sa relation avec l'auteur. Or, on peut encore trouver des théoriciens de la littérature et des critiques littéraires qui entretiennent toujours le doute et avancent quelques analyses, à-propos de Amin Maalouf, dans lesquelles ils affirment que tel ou tel personnage ne serait personne d'autre que l'auteur lui-même. C'est pourquoi nous tenons avant d'aller plus loin, à clarifier notre position, au risque d'avoir l'air d'enfoncer quelques portes ouvertes; même si en fait, elles ne sont pas si béantes qu'on veuille bien le croire.

Prenant par exemple Marthe Robert, et son célèbre essai qui fait date et autorité en matière de critique littéraire: *Roman des origines et origines du roman*⁴. Sa conception de l'acte d'écriture ne se détache pas d'une dimension biographique forte, permanente et même inéluctable. Certes, on peut aujourd'hui dire que l'ascétisme scriptural flaubertien par lequel l'auteur devrait disparaître au détriment de son œuvre et de ce fait ne devrait rester de cette dernière que le style, n'est qu'utopie; une sorte d'avant-garde perpétuelle du fait littéraire porté à sa pureté définitive. Personne ne peut exprimer dans son expression que sa propre personne. Travaillée, ciselée et nivelée, elle mise dans le moule de la forme esthétique. Mais elle demeure présente et forte. De là à dire que l'auteur est dans une perpétuelle œuvre biographique et autobiographique, c'est presque être dans la négation de l'œuvre artistique. Ainsi pour Marthe Robert, tout auteur est dans cette perspective: «il en vient à se raconter des histoires, ou plutôt une histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé.»⁵ Tout part donc, de cette volonté de se raconter.

De ce fait, il serait aisé d'affirmer dans ce cas, que ce qui se rapprocherait le plus de la personne de l'auteur c'est les personnages. Ils sont donc sa propre image; et comme il ne peut être partout, il est un personnage, il se réincarne dans une figure. Cette figure est toujours la même pour Robert, indifféremment des noms qu'elle peut prendre et des romans où elle peut exister et prendre forme. Le romancier change quelques détails, mais garderait l'essentiel de sa personne dans un type de personnage. Robert affirme que:

Dans l'invention de ces jeunes parvenus naïfs ou roués, amoureux ou cyniques, crédules ou blasés, le romancier se montre vraiment infatigable, mais il a beau multiplier variantes et modulations afin de changer autant que possible chaque fois la composition physique et morale du type initial, il ne peut faire que ses doubles charmants ne trahissent leur origine par une ressemblance suspecte, qui les rend parfois presque entièrement interchangeables.⁶

Qui donc des personnages de *Samarcande*, et limitons-nous aux principaux, correspond-il à Amin Maalouf ? Est-ce Omar Khayyam étant d'origine orientale comme lui ? Ou est-ce Lesage, étant plus proche de la modernité de notre auteur ? Est-ce celui qui est le plus mis en valeur ? Mais qui a le plus de valeur des deux dans le texte ?

A vrai dire, nous n'essayerons pas vraiment de répondre à ces questions. Cette position n'est ni unique dans la littérature ni tout à fait fausse. Ainsi, on part d'une idée incontestable et en fin de compte évidente. C'est l'apport personnel et même biographique de l'auteur dans son œuvre. Mais là où ça devient simpliste et stérile pour toute conception de la littérature, c'est lorsqu'on réduit cette personne, large et complexe, de l'auteur à un personnage, limité dans les traits et dans les pages. Milan Kundera, monstre sacré de la littérature contemporaine, déclare par exemple, *«nous récrivons constamment nos propres biographies, donnons aux choses un sens toujours nouveau _ notre propre sens _ celui qui nous convient.»*⁷ Veut-il dire la même chose que Marthe Robert ? Faut-il conclure que parmi les personnages de Kundera, il y a une figure constante qui lui ressemble, un prototype qui en est le modèle ? Ce serait difficile de l'affirmer et encore plus difficile de le confirmer en le retrouvant dans ses œuvres, sauf si on veut forcer le texte, projeter sur lui ce que nous croyons au lieu de le laisser nous dire ce qu'il en est.

D'ailleurs on peut dans ce sens citer l'avis d'un grand romancier du vingtième siècle, François Mauriac, qui affirme que: *«nos personnages, non seulement ne nous représentent pas, mais nous trahissent, car le romancier, en même temps qu'il simplifie, amplifie.»*⁸ Donc, cette personne de l'auteur, cette biographie, est à chercher ailleurs que dans les traits d'un personnage. On peut même aller plus loin et affirmer qu'un auteur quand bien même voudrait s'incarner dans un personnage qu'il n'y parviendrait pas. En cela réside toute la fausseté d'un genre comme l'autobiographie.

En effet, pour Michael Bakhtine: *«nulle correspondance théoriquement fondée entre un héros et un auteur n'est possible, le rapport étant d'une nature différente»*⁹ Prétendre qu'un auteur se fait représenter dans un personnage, n'est rien d'autre qu'une illusion littéraire de plus, une aberration conceptuelle et un appauvrissement esthétique. Tout d'abord, il considère que par là, on tente de joindre dans une même conception deux entités qui relèvent de natures différentes et surtout de consciences différentes. L'auteur lorsqu'il est en plein processus de création de son personnage, il

se retrouve dans une position transcendante lui donnant une conscience englobant de son personnage. Pour ainsi dire, rien de cet objet de sa création ne lui échappe: ce qu'il fait, ce qu'il avait fait, ce qu'il va faire, et pire encore, les motivations conscientes et inconscientes de tous ces actes et leurs répercussions visibles ou invisibles (pour le personnage)... Bref, c'est ce que Bakhtine appelle «une conscience d'une conscience».¹⁰

Cependant, la personne réelle, qui est l'auteur, n'a pas cette vision sur lui-même pour pouvoir l'appliquer sur un personnage qui serait son reflet. S'il se représente, lorsqu'il existe dans le monde, l'auteur n'a que sa conscience pour se percevoir. Il en sort donc une stratification des niveaux de perception faisant en sorte que l'auteur et ses héros ne sont pas au même niveau et donc ne peuvent être interchangeables. Lorsqu'un auteur essaye de nous faire croire que tel ou tel personnage c'est son modèle, ou pire c'est lui dans le cadre de l'autobiographie, il ne fait qu'entretenir un vieux mythe littéraire, une superstition doublement motivée et doublement dépassée. Elle tient de la croyance tout d'abord, avant le séisme psychologique de l'inconscient, qu'on est en pleine possession de tout ce que nous pensons, faisons et disons. Et puis de l'autre non moins vieille croyance, que la langue n'est qu'un vecteur vide de nos pensées. Ces deux voiles une fois écartés, il en ressort que l'auteur est pleinement conscient de sa création, c'est-à-dire de son héros, mais qu'il ne sait pas tout de sa personne. Personnage et personne ne sont donc pas les deux faces d'une même pièce.

Plus encore, si l'entretien de cette illusion perdure dans l'acharnement de l'auteur ou d'une lecture bornée, il ne peut avoir pour conséquence fâcheuse que la remise en question de la valeur esthétique de l'œuvre. Bakhtine écrit: *«il arrive, certes, qu'un auteur fasse de son héros le porte-parole de ses propres idées, au vu de leur valeur théorique ou éthique (politique, sociale), dans le but d'en accréditer la vérité, à des fins de diffusion, mais le principe esthétique du rapport au héros est mis à défaut»*¹¹ Ainsi cette réduction devient une négation de ce qu'il appelle «le principe esthétique». Par ce principe, il entend la considération de l'auteur en fonction dans l'acte de création non comme «un auteur-homme», mais plutôt comme «un auteur – créateur». Pour ainsi dire, c'est enlever de l'œuvre littéraire ce qui sa valeur et le seul critère par lequel elle devrait être appréciée et jugée, la part du travail, la part de la forme artistique, la part de l'art; ce que Kundera appelle dans la citation qu'on vient d'apporter, «simplifie, amplifie». Justement, c'est à cause de telles réductions que nous voyons fleurir par ces jours de triste littérature, des formes d'écrit qu'on ne saurait classer et qui se concentrent sur le récit de sa petite personne. Ce qu'on appelle solipsisme ou autofiction, viennent justement de l'illusion qu'on peut se dire, pire qu'une œuvre est recevable du moment qu'elle est parole sur soi sans plus. Proust, du temps de la littérature vraie, observait *«un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, ou dans nos vies.»*¹²

Notre analyse du rapport de Amin Maalouf avec ses personnages va dans le sens de ce que pense Bakhtine. Nous croyons qu'il n'est réductible à aucun des personnages de *Samarcande* et qu'il n'est même pas réductible à tous ses personnages. Seraient-ils pour autant exempts de tout lien avec l'auteur ? Rien n'est moins vrai. Ils portent tous la marque de son art, ils reflètent tous la patte de l'artiste. Nous n'allons pas prendre la loupe de l'analyse textuelle pour déterminer lequel reflète les traits de l'auteur. Chacune de ces figures constitue une pièce unique dans le puzzle qu'est cette œuvre, ils participent tous à la réalisation d'un seul édifice, à la diffusion d'une seule idée; ils collaborent pour nous donner la vision du monde propre à l'auteur. C'est cette vision qui retient notre intérêt.

II. Une vision du monde, une idéologie:

1. L'idée d'un humanisme:

Si on doit identifier une idée commune à presque la totalité des personnages de Amin Maalouf, et pas seulement ceux de *Samarcande*, une idée présente dans tous ses écrits et toutes ses prises de paroles, on va très vite identifier l'Humanisme. Ce n'est pas un simple thème récurrent chez cet auteur, c'est une obsession, presque une religion. Dans son dernier essai au titre alarmant, *Le dérèglement du monde*¹³, Maalouf annonce sans équivoque son appartenance idéelle et philosophique, dès les premières pages, dans l'introduction même: «*mon inquiétude, dit-il, est d'un autre ordre; c'est celle d'un adepte des Lumières...*»¹⁴ Tout au long de cet essai, cette prise de position, cet apriori annoncé comme un étendard, sert de repère et de justificatif, voire de moyen de légitimité, à toutes les idées et à toutes les prises de position. Et justement pour ne pas se retrouver devant un dérèglement effectif du monde, Maalouf propose la solution, propose la philosophie à adopter. C'est tellement évident et incontestable chez lui que c'est sous forme de question rhétorique que cette affirmation s'impose en même temps qu'elle pose comme impossible toute tentative d'une vision contraire ou rien que différente. Il écrit:

*Saura-t-on, dans les années qui viennent, bâtir entre les hommes, par-delà toutes les frontières, une solidarité d'un genre nouveau - universelle, complexe, subtile, réfléchie, adulte ? Indépendante des religions sans être aucunement antireligieuse ni insensible aux besoins métaphysiques de l'homme, qui sont aussi réels que les besoins physiques ? [...] En d'autres termes, verra-t-on émerger en ce nouveau siècle un nouvel humanisme mobilisateur...*¹⁵

Le ton est entre l'appel et l'exhortation, entre le désir et la polémique, mais la conclusion est incontestable, la félicité une et unique du monde est dans un «nouvel humanisme». Et s'il est aussi pessimiste et affolant dans les pages de ce livre c'est parce que «il n'en voit pas les prémices»¹⁶.

Comme on vient de l'avancer, pour Maalouf l'humanisme est quasiment une religion, une foi, lui qui se présente comme porteur de l'identité d'un arabe chrétien malikite, mais qui se veut si peu croyant. Déjà dans son premier essai paru en 1998 et dont le titre connaît un succès retentissant, devenant le symbole d'une époque et d'une vision du monde, *Les identités meurtrières*.¹⁷ Et bien que cette renommée ne va pas toujours dans le sens du fin fond de la pensée exprimée par cet essai, à notre sens en tout cas, il n'en demeure pas moins qu'il marque les esprits et sert souvent à qualifier le conflit identitaire qui «dérègle» le monde depuis quelques années maintenant. Maalouf, y défend l'idée que ces identités clamées par des cris de guerre, réclamées dans des bains de sang, devraient se fondre dans l'identité humaine, sans disparaître totalement. A la fin de son essai, il exprime le désir, bien humaniste, que chaque être humain reconnaisse dans les autres, quelle que soit la couleur de la peau, la langue, l'ethnie ou surtout la religion, des semblables, des complices et des compagnons dans cette grande aventure humaine. Il propose: «*Chacun devrait pouvoir inclure, dans ce qu'il estime être son identité, une composante nouvelle, appelé à prendre de plus en plus d'importance au cours du nouveau siècle, du nouveau millénaire: le sentiment d'appartenir aussi à l'aventure humaine.*»¹⁸

Bien entendu, cet humanisme dont on parle est soutenu, complété par l'idée de l'universalité. Si on croit à une identité humaine qui engloberait tous les «Homo sapiens», cette même et unique condition, cette même entité et nature, ne peut se concevoir que dans un monde où la destinée serait aussi perçue comme une et unique. L'universalité fait parie, faut-il le rappeler, de l'humanisme comme façon de considérer l'être humain dans son monde. Chez Maalouf aussi, l'une ne va pas sans l'autre. On trouve ainsi dans les deux essais cités, la même idée qui est répétée, appuyée et mise en avant à 11ans d'intervalle. Ainsi en 1998 dans *Les identités meurtrières* il écrit:

*Le postulat de base de l'universalité, c'est de considérer qu'il y a des droits inhérents à la dignité de la personne humaine, que nul ne devrait dénier à ses semblables à cause de leur religion, de leur couleur, de leur nationalité, de leur sexe, ou pour toute autre raison. Ce qui veut dire, entre autres choses, que toute atteinte aux droits fondamentaux des hommes et des femmes au nom de telle ou telle tradition particulière – religieuse, par exemple- est contraire à l'esprit d'universalité.*¹⁹

En 2009, dans *Le dérèglement du monde*, après une analyse de ce qu'il appelle «les légitimités égarées» dans le monde arabe, il conclut:

De ce fait, l'effritement de la légitimité dans le monde arabe ne peut être considéré comme un vague thème de réflexion pour les spécialistes; l'une des leçons du 11 septembre 2001, c'est qu'à l'ère de la globalisation, aucun

dérèglement ne demeure strictement local; et lorsqu'il affecte l'émotion, la perception de soi, et la vie quotidienne de centaines de millions de personnes, ses effets se font ressentir sur toute l'étendue de la planète.²⁰

Ainsi, de nouvelles données viennent changer la face du monde, une nouvelle réalité vient s'imposer aux humains à leur mode de vie et façon de se concevoir dans le monde, mais c'est autant d'arguments supplémentaires à la thèse universaliste de Maalouf. Ce qu'il pose comme une idée assez abstraite en 1998 du fait qu'il n'y a pas plusieurs humanités, que nous sommes tous embarqués dans la même destinée, la globalisation galopante des temps présents vient l'appuyer et démontrer sa mise en pratique pour le meilleur, mais surtout pour le pire.

Ainsi donc, nous voyons l'expression directe, engagée et engageante de l'humanisme de Maalouf, doublée d'un universalisme réaliste et inévitable. Si nous nous sommes attardés sur ce que contiennent les essais de notre auteur, c'est juste pour montrer qu'il s'agit, effectivement d'une vision du monde qu'il lui est propre et qui accompagne sa production depuis toujours et continue à le faire. Ces quelques citations ne sont que de petits exemples d'une pensée qui traverse chacune de ses œuvres de la première à la dernière page. Ce n'est pas un hasard si certains critiques l'ont surnommé, non sans une pince d'ironie, «M. Tolérance». Ces personnages sont dans une mise en application, à la lettre, de ce programme.

Pour le démontrer, on peut commencer par cette idée d'universalité et rappeler que le voyage des personnages occidentaux entrepris en Orient, leur engagement en faveur de peuples et de nations étrangères, est entrepris sous l'impulsion de cet idéal. Henri Rochefort²¹ clame un monde en toile d'araignée, si un fil bouge toute la structure s'ébranle. La même chose pousse Baskerville²² à s'engager par son savoir et même sa personne dans la lutte, somme toute locale, des persans pour obtenir liberté et dignité. Et c'est ces mêmes principes qui traversent l'esprit brossé du personnage principal, Benjamin Lesage, et semblent dicter ses actes. En fin de compte, *«Depuis toujours j'ai voulu entendre crier «liberté» en terre d'Orient»²³*, c'est cela son désir, c'est cela sa quête et son idéal.

Quand à l'esprit des Lumières, il est tout aussi présent chez Omar Khayyam au XIe siècle, que chez Lesage au XXe Siècle. Pour ainsi dire il est inhérent au savoir, à la sagesse et aux hommes de valeur, indifféremment de l'époque où ils ont vécu. Tout au long du roman, Khayyam étend cette pensée, la déclame et la vit, jusqu'au bout, jusqu'au péril d'en périr.

Rappelant juste l'essentiel de cette pensée qui est propre à Khayyam et s'inscrit dans cette vision du monde; pour lui «aucune cause n'est juste quand elle s'allie à la mort.» C'est de cela dont découle tout, l'humanisme de Khayyam est dans cette formule, toute sa façon d'être, sa quête est là. S'il refuse le pouvoir qu'on lui met

entre les mains à plusieurs reprises dans le fil des événements du roman, c'est qu'il préfère servir l'humanité par la science et son progrès qui promettent une meilleure vie là où le pouvoir en sacrifie.

Khayyam l'Oriental ne désire qu'une chose, c'est retrouver sa bien-aimée dans leur jardin secret. Il remplit de ce fait un rôle ingrat qu'on peut qualifier du celui du démissionnaire. Terkan Khatoun, femme de Malikshah le tout puissant sultan Seldjoukide, met le vizirat entre ses mains. Bien entendu, il refuse: «*laisse-moi à mes étoiles*»²⁴, répond-t-il à la traductrice qui n'est d'autre que sa future femme. La sultane lui fait remarquer que c'est une attitude que se semblables ont et qu'elle est la cause principale du mauvais gouvernement: «c'est parce que des hommes comme toi se détournent de la politique que nous sommes si mal gouvernés.»²⁵ Et c'est peut être cela même qui est l'essentiel à retenir de ce personnage. C'est quelqu'un qui se présente avec les idées les plus nobles, les qualités les plus immaculées, mais qui ne peut peser sur son monde. Tout son savoir est laminé par son retrait. Son irresponsabilité historique affaiblit son héritage car il est son impact sur son temps et sur la postérité.

On a certes présenté Khayyam comme un démissionnaire, chose qu'il est incontestablement vu son attitude devant l'œuvre qu'on lui propose, vu son rejet catégorique et à la limite incompréhensible de toute implication, parfois brutale dans sa formulation (Il dit à Djahane alors que l'empire Seldjoukide se déchire dans ses luttes internes pour le pouvoir et que la face se toute une partie de l'orient s'apprête à changer: «*Et c'est pour cela que tu m'as arraché à mes livres*»²⁶). Mais, ce n'est pas par haine des hommes, ce n'est pas par répugnance envers leurs petites affaires ou par insouciance leurs destinés, c'est même l'expression la plus profonde d'un amour inconditionnel de l'humain.

En effet, ce refus, c'est surtout le refus de faire du mal, d'être l'instrument d'une quelconque souffrance à un quelconque être humain. Cette idée trouve sa forme la plus extrême, poignante et significative dans sa position, partagée par sa femme pour d'autres raisons par sa femme Djahane, sur la procréation. Il est catégoriquement contre l'idée d'avoir des enfants et se justifie par les paroles du poète arabe syrien Abou-Ala: «*Je souffre par la faute de celui qui m'a engendré, personne ne souffrira par ma faute.*»²⁷ Le narrateur ne s'arrête pas là et précise la portée exacte de la position de Khayyam: «*Ne nous méprenons pas sur cette attitude, Khayyam n'a rien avoir d'un misanthrope [...] S'il refuse de procréer c'est que l'existence lui semble trop lourde à porter.*»²⁸ Et c'est là où on touche au plus profond de l'humanisme du personnage, c'est là que peut se dégager le sacrifice que cela engendre. Il s'enlève des plaisirs humains, des désirs naturels que les communs des mortels cherchent et sont prêt à tout faire pour obtenir, et non pas les moindres: le pouvoir sur les hommes, la richesse, la procréation. Et ce n'est pas par ascétisme ou refus des plaisirs de la

vie, sa pensée est à l'opposée, mais c'est par humanisme. En effet, à chaque fois que les plaisirs de la vie engendrent la souffrance d'un autre être humain, la décision est immédiate, la prise de distance est incontestable: pas d'exercice de pouvoir sans sacrifice humain, pas de richesses sans se vendre et pas de procréation sans prise de risque pour celui qu'on jette au monde.

A l'autre bout du roman, du monde et de l'Histoire, Lesage est tout autant, l'exemple d'un homme adoptant les idées et les valeurs de l'humanisme; mais disant, un humanisme moins extrémiste dans sa conception, plus en harmonie avec les plaisirs du monde et surtout un humanisme d'action. Il est volontaire, courageux et c'est l'amour inconditionnel des hommes qui le fait agir. Voilà, en quelques mots, ce dont nous pouvons qualifier le personnage qui nous raconte cette histoire et qui en est le principal protagoniste. Se profile alors le portrait d'un humaniste dans l'âme qui n'est pas seulement imprégné de ses principes, mais qui en est tellement convaincu qu'il est prêt à les défendre en prenant les armes. Ainsi, lors de ses deux voyages en Perse, il se retrouve mêlé aux luttes internes pour «l'instauration de la démocratie». Il prend part aux combats, aux pourparlers, aux décisions historiques qui changent la face d'un pays. Un pays auquel ne le lie que son admiration d'un poète et son obsession (bien orientaliste) pour un manuscrit perdu. Et il s'agit bien d'un humanisme relativement différent de celui de Khyyam. Parce que, comme on vient de le voir chez ce dernier, la violence, la lutte et l'existence de pertes humaines sont la négation même de l'humanisme. S'agit-il d'un développement de la notion ? Son adaptation aux réalités des temps modernes ? S'agit-il de ce «nouvel humanisme» que Maalouf appelle de ses vœux dans ses essais ? Ce qui se dégage avec clarté et insistance c'est qu'ils ont comme conviction commune, comme vision du monde, l'Humanisme dans sa globalité, dans sa supériorité et dans son universalité.

2. Une idéologie: le sens de l'Histoire.

Le rapport de tout texte à l'idéologie est d'emblée problématique. C'est toujours une part d'analyse qu'on aborde avec appréhension et grande prudence, que l'on soit celui qui analyse ou celui qui lit l'analyse. C'est pour le moins délicat. A vrai dire, le procès d'intention et l'enfermement dans le cliché ne sont jamais bien loin; ceci d'une part comme de l'autre. C'est-à-dire que le risque de tomber dans le jugement de valeur n'est pas juste le péril qu'on fait subir à l'auteur du texte analysé, mais c'est aussi, peut être même plus, le danger auquel s'expose celui qui analyse lui-même. Car enfin de compte, lorsqu'on parle d'idéologie on est dans le domaine très personnel de la croyance, on est dans les limites fines entre l'analyse et la stigmatisation. Si on dit que les prises de position de Amin Maalouf trahissent un angle de vue où on voit la rancœur, voire l'aigreur d'un minoritaire, qu'il est le porte-parole de souffrances endurées pendant des siècles et qui ont du mal à s'effacer, serait-on dans l'analyse

ou dans le jugement facile et abusif ? Ne risque-t-on pas de se voir ramené à notre angle de vue, à notre propre identité ? Comment affronter cette question aussi sensible et rester dans les limites du travail académique ? Pourtant, on ne peut ignorer cette idéologie mise en place, si claire et si insidieuse dans l'œuvre de Amin Maalouf.²⁹ Pour mieux justifier notre position, nous rappellerons ce qu'affirme Philippe Hamon dans un essai qui tourne justement autour de cette question de l'idéologie, *Texte et idéologie* : «*Sur les principes (qu'un texte, énoncé et énonciation confondus, est un produit ancré dans l'idéologie; qu'il ne se borne pas à être, mais qu'il sert à quelque chose; qu'il produit – et est produit par – l'idéologie), tout le monde est d'accord.*»³⁰

Il est donc une idéologie en filigrane dans *Samarcande* et dans toutes les œuvres d'Amin Maalouf; cela va de soi. Comme dirait encore Philippe Hamon qui cite P. Marcherey: «*Connaitre une œuvre littéraire [...] ce serait dire ce dont elle parle sans le dire. En effet, une analyse véritable [...] Elle vise [...] l'absence d'œuvre qui est derrière toute œuvre, et la constitue.*»³¹ De quoi parle donc *Samarcande* sans le dire ? Quelle idéologie est tapie dans les pages de cette œuvre ?

En quelque sorte, on peut avancer qu'il s'agit de l'idéologie du plus fort. Amin Maalouf, semble verser dans le sens de l'Histoire, le sens d'une certaine Histoire. Pour ainsi dire, il est dans la glorification de l'idéologie dominante, celle du vainqueur, celle de celui qui s'impose et impose sa modernité, celle d'un occident conquérant. Pour lui, il s'agit d'observer une réalité présente, et qui est dans quelques aspects incontestables, celle du progrès de la civilisation occidentale par rapport aux autres, surtout par rapport à la civilisation orientale et de conclure qu'il faut suivre, croire et adopter celui qui gagne à la fin. Les bonnes philosophies, les bons principes et la bonne idéologie prouvent sa supériorité du moment qu'elle domine le monde et de ce fait elle s'impose à lui. Bien entendu, cette idéologie a toujours quelques petits défauts, quelques petits réglages à faire, qui sont autant d'ajustements possibles, à la fois prouvant sa supériorité, puisqu'elle est capable de se corriger, et à la fois l'inscrivant dans le processus de sa pérennité.

Ce que nous avançons, nous pouvons l'appuyer de dizaines et de dizaines de pages tirées des essais de l'auteur, mais aussi de dizaines d'exemples tirés de ses romans, pris parmi ses personnages. Nous allons citer quelques lignes de ses deux essais où nous avons déjà puisé quelques illustrations et puis nous reviendrons à notre œuvre, *Samarcande*, pour démontrer qu'elle est une mise en pratique de cette idéologie.

Dans *les identités meurtrières* notre auteur met en avant son refus de tout enfermement identitaire, de tout fanatisme qui s'attache à cette notion et en fait un instrument idéologique, pour ainsi dire un instrument de guerre. Toutefois, ce qui est déroutant, c'est qu'il est dans une attitude méthodologique double et de ce fait trouble. Il est parfois dans une observation synchronique de la réalité du monde

d'aujourd'hui et d'autres il est dans une démarche diachronique d'analyse s'appuyant sur une analyse historique. Ainsi dans un intervalle de deux pages, il annonce des choses différentes, voire contradictoires. D'une part il prétend que: *«c'est cela qu'il est important d'évaluer le comportement des hommes et des institutions dans une perspective historique»*³², ceci à la page 67. Puis à la page 70 il écrit: *«ce livre n'est pas un traité d'Histoire.»*³³ Nous nous intéressons à ce flottement car il met en place un mode d'argumentation subtil. Ainsi, il sert à mettre en place une forme concessive dont la première partie tient de l'historique, du passé révolu à jamais, et la deuxième s'appuie sur l'observation du présent, de l'état actuel des choses et du monde. De ce fait, il glisse que dans un moment de l'histoire la civilisation orientale était glorieuse, saine et utile à l'humanité, puis surtout il affirme qu'elle n'est plus utile que pour les livres d'Histoire, que c'est «une culture défaite»³⁴, il faut maintenant adopter et s'aligner sur la civilisation qui domine le monde, celle de l'occident. Il est même parfois troublant avec quel aplomb et quelle assurance, il énonce une pensée unique et incontestable:

*Cette poussée déstabilisante et salutaire n'a jamais eu lieu au sein du monde musulman. Ce formidable printemps de l'humanité créatrice, cette révolution totale, scientifique, technologique, industrielle, intellectuelle et morale, ce long travail «au burin» effectué par des peuples en pleine mutation qui chaque jour inventaient et innovaient, qui sans cesse bouscullaient les certitudes et secouaient les mentalités, ce n'est pas un événement parmi d'autres, il est unique dans l'Histoire, il est l'évènement fondateur du monde tel que nous le connaissons aujourd'hui, et il s'est produit en Occident – en Occident et nulle part ailleurs.*³⁵

On est bien loin de quelques maigres petites lignes où il a avoué par le bout des lèvres que la civilisation orientale a porté les lumières de l'humanité des ses flans et qu'elle les a transmises à l'occident. Chose qui permet de conclure tout naturellement de la façon suivante:

*Sa [la civilisation occidentale] science est devenue la science, sa médecine est devenue la médecine, sa philosophie est devenue la philosophie, et ce mouvement de concentration et de «standardisation» ne s'est plus arrêté, bien au contraire, il ne fait que s'accélérer, se répandre dans tous les domaines et dans tous les continents à la fois.*³⁶

Dans le plus récent *Le dérèglement du monde*, gagnant en autorité et reconnaissance, Maalouf n'a plus besoin de la forme concessive. Sa démarche est franchement diachronique et dresse des constats expéditifs et tranchés. L'occident est encore plus fort qu'en 1998 et son modèle est plus que jamais à suivre, plus encore il est propulsé vers une domination inscrite dans le future, pour un bon moment:

Comparé à ce qu'il fut il y a mille ans, ou trois cents ans, ou même cinquante ans, l'Occident a indéniablement connu une avancée spectaculaire qui, sur certains plans, se poursuit et même s'accélère. Alors que le monde arabe se trouve aujourd'hui au plus bas; il fait honte à ses fils, à ses amis, comme à son histoire.³⁷

De ce point de vue, il est évident que «le dérèglement du monde» ne peut venir que du ressentiment du faible, de son ignorance et de son obstination. Cette civilisation révolue, dépassée de milliers d'années de progrès, parce qu'elle se rattache encore à ses spécificités, à ses coutumes et à ses traditions, ralentit l'avancée de l'humanité. Ses rancœurs et son ignorance surtout, jettent un trouble immense sur la surface de la terre et créent des tensions dont le résultat est ce dérèglement présent et à venir. La faute de l'Occident ? Maalouf reconnaît que cette civilisation si parfaite et si unique dans l'histoire de l'humanité a un grand tort: parfois elle n'a pas cherché à s'imposer encore plus. Ce qu'il reproche à l'Occident c'est qu'à son goût, il n'est pas assez dominateur:

Contrairement à l'idée reçue, la faute séculaire des puissances européennes n'est pas d'avoir voulu imposer leurs valeurs au reste du monde, mais très exactement l'inverse: d'avoir constamment renoncé à respecter leurs propres valeurs dans leurs rapports avec les peuples dominés.³⁸

Ainsi, le trop gentil Occident a montré trop de déférence à l'égard des peuplades sauvages qui aujourd'hui gagnent en assurance et osent le défier. Ainsi, il devait écraser encore plus, exterminer peut-être, pour être tranquille et s'assurer que rien ni personne ne viendrait dérégler son monde. «M. Tolérance» s'exprime ici, bien évidemment, en «adepte des Lumières» et c'est sûrement l'idée qu'il se fait de ce «nouvel humanisme» qu'il éclaire. Aussi, c'est par esprit d'universalisme que cette domination totale du monde par la toute parfaite civilisation occidentale doit se faire; ce n'est que pour la félicité de toute l'humanité !

Samarcande exprime à peu près la même chose; à la différence que le charme du compte enveloppe et maquille l'absolutisme et l'agressivité de cette idéologie. Dans les pages précédentes, on déjà relevé les éléments de cette vision du monde, on va brièvement les rappeler. Tout d'abord Omar Khayyam est bien le symbole d'une civilisation, d'«une culture défaite». Lui, en tant que personne historique ou personnage romanesque, est incontestablement un homme de grande valeur, un illustre personnage, un des grands noms que l'humanité peut retenir dans ses livres d'or. Mais sa démission, sa non-influence sur sa civilisation a nivelé par le bas cette mise en valeur. Et le résultat, la conclusion, l'image à retenir, est bien celle d'une Perse déconfitée, gangrénée par le fanatisme, l'ignorance, pour ainsi dire portant les germes de sa destruction et de celle du monde. Elle est, lorsque Lesage et ses compatriotes y débarquent une sorte de poudrière qui menace d'exploser à la face du monde.

Ces représentants de la civilisation moderne, la civilisation dominante, la bonne civilisation, font tout pour aider la pauvre civilisation, l'arriérée, à se réveiller. En symboles parfaits d'une civilisation parfaite, ils sont tout d'abord irréprochables, leur netteté est immaculée: de l'engagement de Lesage, passant par le martyre de Baskerville jusqu'à l'honnêteté absolue de Shuster.³⁹ Leur action est innocente, naturelle et bienfaisante. Tout ce qu'ils entreprennent c'est juste pour aider ce peuple égaré, ce peuple de millions de personnes dont pas un n'est capable de gérer la trésorerie, pas un ne peut faire preuve de rigueur, de compétence et d'honnêteté aidant son pays à rattraper la modernité, à se civiliser (*«Aucun Persan n'est aujourd'hui en mesure de s'atteler à pareille tâche. C'est triste à dire, pour une nation de dix millions d'habitants, mais il ne faut pas sous-estimer le poids de l'ignorance.»*)⁴⁰ Le comble c'est que ces paroles sont mises dans la bouche d'un des plus grands nationalistes perses du roman du nom de Fazel !) Pour cela, ils ne sont motivés que par le devoir d'agir selon leurs propres principes et de les refléter par l'action, par la conviction d'un monde condamné à l'universalité et par un idéalisme humaniste.

En somme, on peut conclure en affirmant que Benjamin O. Lesage consacre cette idée d'une civilisation dominante qui vient sauver une civilisation défaite. Il est cette action non entreprise qu'Amin Maalouf regrette et qui selon lui aurait dû être menée par l'Occident afin de contraindre plus fortement cet Orient qui sommeille à se réveiller, à exorciser ses vieux démons et à rentrer dans les rangs, adopter la modernité. Il est le symbole, à côté de ses compatriotes cités plus haut, de toute une conception du monde, essentiellement et fortement présente aux Etats-Unis d'Amérique et qui instaure, aujourd'hui, ce pays en tant que gendarme autoproclamé du monde (idée apparemment incontestable pour notre auteur: *«Quand aux Etats-Unis, après avoir terrassé leur adversaire global, ils se retrouvent embarqués dans une entreprise titanesque qui les épuise et les égare: dompter seuls, ou presque seuls, une planète indomptable.»*)⁴¹ Lesage est peut-être même l'image de cette action qui ne va pas jusqu'au bout, puisque lui aussi quitte l'Orient après avoir essayé sans avoir vraiment obtenu une réussite totale. Certes, pour butin il a l'estime qu'on doit à un héros qui ne combat que pour un idéal, une femme et un manuscrit, mais la victoire n'est pas totale, l'effort bien que louable, n'est pas suffisant. Dans le départ de Lesage il y a un après goût de l'inachevé, «[...] au fond du regard une aventure, une amertume, un défi...», que vient sacrifier la double perte du manuscrit et de la femme. Mais qui vient surtout rejoindre les paroles citées de l'essayiste Amin MAALOUF qui regrette que l'occident ne soit pas plus dominateur et qu'il ne met pas plus de volonté, d'énergie et de force à faire asseoir sa victoire historique sur l'Orient de façon finale et définitive. Seul Lesage n'y arrive pas, comme «seuls», les Etats-Unis s'y épuisent en vain.

NOTES

- 1 Maalouf, Amin, *Samarcande*, Paris, J.C. Lattès, 1989.
- 2 Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.
- 3 Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986,
- 4 Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1988
- 5 Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, *Op.cit.*, p. 46
- 6 *Ibid.*, p. 261
- 7 Kundera, Milan, cité in: Rougé, Dominique, «Le romancier, l'écrivain et Dieu», 09/01/2017 <http://www.wuj.pl/UserFiles/File/Romanica%20Cracoviensia%202009/8-RC-9-Rouge.pdf>
- 8 Mauriac, François, *Le romancier et ses personnages*, Buchet-Chastel, Paris, 1994, p. 116
- 9 Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, p. 32.
- 10 *Ibid.*, p. 34
- 11 *Ibid.*, p. 32
- 12 Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- 13 Maalouf, Amin, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset, 2009.
- 14 *Ibid.*, p. 12
- 15 *Ibid.*, p. 210
- 16 *Idem.*
- 17 Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998
- 18 *Ibid.*, p. 188
- 19 *Ibid.*, p. 124
- 20 Maalouf, Amin, *Le dérèglement du monde*, *Op.cit.*, p. 188
- 21 Henri Rochefort «marquis et communard, ancien député, ancien ministre, ancien bagnard...». C'est ainsi qu'il est présenté à la page 172 de *Samarcande*. Personnage historique qui joue un rôle prépondérant dans l'amorce de la deuxième partie du roman. Henri Rochefort va à la fois créer l'intérêt de Lesage pour le manuscrit de *Samarcande*, créer sa quête future de ce manuscrit et rendre possible cette quête. C'est ainsi lui qui va l'introduire chez Djamaledine Al Afghani, un autre personnage historique, qui va à son tour rendre son voyage en Iran possible, voire facile.
Howard Baskerville un véritable professeur américain à l'école de la mission presbytérienne à Tabriz entre 1907 et 1909. Cette même année où il tombe mort à côté des iraniens dans leur lutte pour la démocratie. Une sculpture le représentant est toujours dans la Maison de la constitution à Tabriz. Dans le roman, son voyage pour l'orient est encouragé par le personnage principal, Benjamin Lesage. Il le rencontre et se bat à ses côtés lorsqu'il entreprend son deuxième voyage en Perse.
- 22 Howard Baskerville un véritable professeur américain à l'école de la mission presbytérienne à Tabriz entre 1907 et 1909. Cette même année où il tombe mort à côté des iraniens dans leur lutte pour la démocratie. Une sculpture le représentant est toujours dans la Maison de la constitution à Tabriz. Dans le roman, son voyage pour l'orient est encouragé par le personnage principal, Benjamin Lesage. Il le rencontre et se bat à ses côtés lorsqu'il entreprend son deuxième voyage en Perse.
- 23 Maalouf, Amin, *Samarcande*, *Op.cit.*, p. 275
- 24 *Ibid.* p. 86
- 25 *Idem.*
- 26 *Ibid.*, p. 133
- 27 *Ibid.*, p. 95
- 28 *Idem.*
- 29 Pourtant on peut encore une fois citer Amin MAALOUF lui-même : «Quiconque décèlerait dans mes propos la colère d'un minoritaire d'Orient ne se tromperait qu'à moitié» *Le dérèglement du monde*, P. 68
- 30 Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, *Op.cit.*, p. 6

- 31 Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, éd. Maspéro, 1966, p. 174, cité in *Texte et idéologie*, *Op.cit.*, p. 12
- 32 Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, *Op.cit.*, p. 67
- 33 *Ibid.*, p. 70
- 34 *Ibid.*, p. 84
- 35 *Ibid.*, p. 81
- 36 *Ibid.*, p. 82
- 37 Amin, Maalouf, *Le dérèglement du monde*, *Op.cit.*, p. 33
- 38 *Ibid.*, p. 62
- 39 Morgan Shuster, un véritable fonctionnaire et écrivain américain, ayant occupé la fonction de trésorier général de Perse de mai à décembre 1911. Envoyé par l'administration américaine en réponse à la sollicitation du gouvernement de la Perse, il débarque pour être nommé trésorier général. Homme irrécusable, digne successeur de Baskerville en tant que représentant du peuple américain, il affiche ses valeurs et ses convictions lors d'une longue discussion avec Lesage: «Ces hommes, ont fait appel à nous parce qu'ils ont confiance dans nos institutions et notre gestion des affaires. Je n'ai pas l'intention de les décevoir. Ni celle de les tromper. Je viens d'une nation chrétienne, monsieur Lesage, et pour moi, cela signifie quelque chose. Quelle image ont les Persans aujourd'hui des nations chrétiennes ? La très chrétienne Angleterre qui s'approprie leur pétrole, la très chrétienne Russie qui leur impose sa volonté selon la cynique loi du plus fort ? Quels sont les chrétiens qu'ils ont fréquentés jusqu'ici ? Des aigrefins, des arrogants, des sans-Dieu, des Cosaques [...]»,
- 40 Maalouf, Amin, *Samarcande*, *Op.cit.*, p. 284
- 41 Maalouf, Amin, *Le dérèglement du monde*, *Op.cit.*, p. 20

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

1. MAALOUF, Amin, *Samarcande*, Paris, J.C. Lattès, 1989.

Autres œuvres de Amin MAALOUF

Essais

1. MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
2. AMIN, Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset, 2009.

Bibliographie Générale

1. BAKHTIN, Mikhaïl Mikhaïlovich, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984.
2. HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
3. KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986,
4. ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1988.
5. TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.
6. MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet/Chastel, 1970.

IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ: JEUX D'ÉCHANGES ET DE MIROIRS DANS L'ŒUVRE D'AMIN MAALOUF

Besma BOU OMRANI*

IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ: JEUX D'ÉCHANGES ET DE MIROIRS DANS L'ŒUVRE D'AMIN MAALOUF

L'écriture de Maalouf met en valeur la richesse et la complexité de deux espaces culturels: l'arabe et le français, l'Orient et l'Occident. Maalouf défend une identité qui se développe et se réalise à partir d'une seule conscience, celle qu'on habite dans un monde commun. Ici, l'identité se définit comme un retour sur soi et une ouverture sur le monde. Dans cette double approche de l'identité, l'auteur aspire à un monde de cohabitation. On se penchera sur les rapports subtils qui s'établissent entre le «moi» et autrui, entre le moi et son rapport au monde et la variabilité du temps, entre l'identité individuelle et l'Histoire collective. Ce travail vise à réfléchir à la manière dont Maalouf dépasse la sphère privée de l'identité pour poser le regard sur une identité plurielle car avoir conscience de son identité multiple, c'est avoir conscience qu'on vit dans un monde multiple.

Mots-clés: *Maalouf, Identité, conscience, altérité, respect, éthique, cohabitation, interculturel.*

IDENTITY AND ALTERITY: EXCHANGES AND MIRRORS GAMES IN THE WORK OF AMIN MAALOUF

Maalouf's writing highlights the richness and complexity of two cultural spaces: Arabic and French, East and West. Maalouf defends an identity that is developed and realized from a single consciousness, we all live in a common world. Here, identity is defined as a return to oneself and an opening to the world. In this double approach to identity, he aspires to a world of coexistence. We will examine the subtle relationships between self and others, between the ego and its relation to the world, and the variability of time between individual identity and collective history. This work aims to reflect on how Maalouf goes beyond the private sphere of identity to look at a plural identity. Being conscious of its multiple identities is being conscious that we live in a multiple world.

Keywords: *Maalouf, Identity, consciousness, alterity, respect, ethics, coexistence, intercultural.*

«C'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances, et c'est notre regard aussi qui peut les libérer.»

Amin Maalouf

Amin Maalouf propose, dans son œuvre, une réflexion sur la question identitaire. Il la compare à une panthère qui doit être maîtrisée et apprivoisée. Dans son essai les Identités meurtrières, il refuse une définition simpliste et «tribaliste de l'identité». Il jette un regard pluriel sur l'individu, sur son rapport à lui-même et aux autres.

* Docteure de Littérature française et comparée de l'université La Sorbonne Nouvelle, Paris, France
besmaboumrani@yahoo.fr

Comme il le souligne lors d'un entretien: «*chacun d'entre nous a une identité qui est faite de nombreuses appartenances.*¹».

Ses œuvres se construisent autour de l'identité: identité perdue, retrouvée, recherchée, grâce à des thèmes qui reviennent fréquemment: l'exil, l'altérité, la conscience. Nous revisiterons ces thèmes dans l'œuvre de Maalouf sans perdre de vue notre fil d'Ariane qui est l'identité et ses différentes composantes. L'auteur essaie d'unir dans un ensemble cohérent le passé /le présent, le lecteur / l'écrivain, le soi /l'autre. Ainsi, la connaissance de soi se lie étroitement avec celle d'autrui, car l'identité de l'un ne peut se réaliser que grâce à l'autre. Dans ce sens, l'identité du «je» s'élargit vers le «tu» et le «nous». Autrement dit, l'identité ne peut se réaliser qu'en s'ouvrant sur d'autres identités.

L'identité, ce voyage infini

Maalouf mentionne dans son œuvre deux sortes de voyages: physique ou imaginaire (par le biais de la lecture ou de l'écriture). Lors d'un entretien, l'auteur affirme que:

*Le voyage est fondateur de littérature mais je conçois parfaitement que l'on puisse faire de la grande littérature sans sortir de chez soi. Il y a beaucoup d'écrivains, notamment français, qui ont voyagé dans leur tête. Le voyage n'est pas une condition sine qua non. Il y a une littérature de voyage comme il peut y avoir une littérature de la table de travail.*²

Le voyage fait partie intégrante de la vie de Maalouf. «*Je parle du voyage*» écrit-il «*comme d'autres parlent de leur maison.*³». Son œuvre littéraire fourmille d'indications sur les relations entre les individus et leur identité. Le thème du voyage dans son écriture apporte beaucoup sur la question de l'identité perdue et retrouvée. Il a une double fonction: il structure le récit et permet aux protagonistes de connaître de nouveaux modes de vie en traversant différents continents. De cette manière, le héros accède à la découverte de soi en s'ouvrant sur la différence de l'Autre. Le héros n'est pas un simple voyageur, recherchant l'étrange et l'exotique. Il vise à transcender sa condition.

Maalouf considère qu'on vit dans un monde en changement constant où chaque être humain peut être vu comme un étranger. La sensation soudaine d'être à son tour «un minoritaire» et «un étranger» change notre rapport au monde et à l'Autre. Cette position engendre chez l'individu un questionnement sur son identité faite de plusieurs appartenances. La différence est vue par Maalouf comme une source d'échange et de richesse. A ce titre, ses propos sont explicites:

Si nos contemporains ne sont pas encouragés à assumer leurs appartenances multiples, s'ils ne peuvent concilier leur besoin d'identité avec une ouverture franche et décomplexée aux cultures différentes, s'ils se sentent contraints de choisir entre la négation de soi-même et la négation de l'autre, nous serons en train de donner des légions de fous sanguinaires, des légions d'égarés.⁴

Tout au long de son œuvre, Maalouf puise dans l'Histoire des modèles qui appellent à la réconciliation et au dialogue. En ce sens, l'identité de ses personnages est faite essentiellement de brassage et de métissage. La quête identitaire chez le personnage maaloufien s'inscrit dans une lignée évolutive: de «soi-même» comme un être passif qui subit un destin écrasant à un «soi-même» comme être actif qui parvient à réfléchir, à prendre des décisions et à assumer pleinement une identité complexe et essentiellement dynamique. Ce qui importe, dans l'œuvre de Maalouf, ce ne sont ni les lieux traversés ni les villes parcourues, mais les rencontres faites par le héros qui enrichissent son identité. Il met donc en avant l'intensité des rencontres qui se présentent comme des miroirs qui éclairent différentes facettes du Moi. La construction identitaire passe donc par l'Autre. Cet Autre qui permet d'apporter un regard neuf sur la perception de soi.

L'écrivain interroge le rapport de soi à soi et plus particulièrement le rapport de soi à autrui. C'est peut-être en ce sens qu'il convient d'interpréter la quête identitaire chez Maalouf: une tentative de vivre ensemble dans la réciprocité et le respect. Le choix de ses personnages, qu'il s'agisse de Léon l'Africain, de Tanios, d'Omar Khayyam, de Baldassare, de Mani... illustre bien son désir de faire émerger une morale universelle qui rassemble les hommes autour d'un même projet, celui du vivre ensemble. Maalouf transmet à son lecteur son désir et son «*expérience de vie*». Il défend la différence, l'échange et rejette l'isolement. Il précise dans un entretien que : «*l'écriture a pour rôle essentiel de développer des mythes positifs. Quand on vit au Liban, la première religion du citoyen est la coexistence.*⁵»

Maalouf transgresse les frontières géographiques et culturelles afin de promouvoir des valeurs de tolérances et de paix. Il revendique, ainsi, son rôle de médiateur «*porteur de cultures*» entre l'Orient et l'Occident. A ce propos, on trouve certains de ces traits chez ses personnages. Rappelons-nous Tanios qui s'est trouvé dans le rôle de médiateur entre les anglais, les turcs et les égyptiens.

On remarque, à ce titre, l'insistance de Maalouf sur le rôle capital du respect, comme une vertu qui améliore le quotidien des gens. Dans le mot respect, il y a la notion de la crainte «*crainte que l'on a du jugement d'autrui.*⁶». C'est ainsi que Baldassare a commencé son voyage: «*nous avons à cœur de ne prononcer aucune parole qui pût froisser les croyances de l'autre.*⁷». Respecter l'autre dans sa différence c'est se respecter soi-même: «*il ne faut pas mendier auprès des autres le respect, qui*

*est un dû, mais il faut le leur imposer.*⁸». Maalouf invite le lecteur à apprécier les vertus du respect, en tant que rejet du fanatisme et de toutes formes de violence. C'est une vertu qui procure une certaine sérénité.

Le respect suppose, alors, la prise en compte de la différence d'autrui comme une richesse et non comme une menace. Ce rapport à autrui conduit à repenser notre rapport au même monde, qui est différent pour chaque personne, selon son identité et ses appartenances. De cette façon, l'identité de l'homme libre se révèle dans sa responsabilité: il respecte soi et autrui. Le respect devient le champ où s'accomplit l'identité de l'homme. Chez Maalouf, la construction identitaire ne peut se réaliser sans le respect de soi et d'autrui. C'est pourquoi il rejette toutes formes de discrimination:

*Tout ce qui ressemblait à une discrimination liée à la couleur, à la religion, au rang social, au sexe, ou à toute autre raison m'a toujours été insupportable, et je sais en mon for intérieur que les racines de ce sentiment se trouvent dans ma révolte d'adolescent contre mon statut de minoritaire.*⁹

En parlant de l'Autre, Maalouf évoque souvent la religion comme un sujet sensible qui peut diviser les peuples. Il voit dans l'appartenance à une seule religion ou à une seule culture un facteur d'enfermement et de discrimination. Lors d'un entretien, il explique: *«on a appris aux hommes qu'ils devaient appartenir à une croyance comme on appartient à une race ou à une tribu. Et moi je leur dis: on vous a menti.»*, Maalouf revendique *«une identité composée»* faite de nombreuses appartenances. Il explique: *«pour moi, l'identité d'une personne se forme par accumulation, par sédimentation, et non par exclusion. Chaque élément de mes origines ou de mon propre parcours a sa place; je le préserve, je le cultive, à ma manière, je ne le rejette jamais.*¹⁰».

C'est sur ce chemin de la pensée interculturelle que Maalouf défend son rêve où les cultures peuvent s'enrichir, exister et dialoguer. Le défi, pour Maalouf, consiste à participer à la création d'une société fondée sur la tolérance, le respect des cultures, des traditions et des religions *«sans distinction aucune»*. Maalouf a vécu dans un pays où le respect de la différence de l'Autre est primordial dans la cohabitation de toutes les communautés: *«du temps de ma jeunesse, les relations entre diverses communautés proche-orientales étaient encore, sinon égalitaires et fraternelles, du moins courtoises et obligeantes.*¹¹».

Lors de son entrée à l'Académie française, Maalouf prononce un discours qui éclaire son désir de vivre-ensemble, son désir que chacun peut affirmer ses multiples appartenances :

Par gratitude envers la France comme envers le Liban, j'apporterai avec moi tout ce que mes deux patries m'ont donné: mes origines, mes langues, mon accent, mes convictions(...) Un mur s'élève en Méditerranée entre les univers

culturels dont je me réclame. Ce mur, je n'ai pas l'intention de l'enjamber pour passer d'une rive à l'autre. Ce mur de détestation- entre Européens et Africains, entre Occident et Islam, entre juifs et Arabe- mon ambition est de le saper, et de contribuer à le démolir. Telle a toujours été ma raison de vivre, ma raison d'écrire, et je la poursuivais au sein de votre compagnie.¹²

Pour Maalouf, il est nécessaire de penser notre rapport à la morale et son application dans tous les domaines de la vie: économique, politique et sociale. Il accorde une place particulière à l'éthique qui peut empêcher certaines dérives humaines. Il explique:

De la crise morale de notre temps, on parle quelquefois en termes de «perte de repères», ou de «perte de sens»; des formulations dans lesquelles je ne me reconnais pas, parce qu'elles laissent entendre qu'il faudrait «retrouver» les repères perdus, les solidarités oubliées et les légitimités démonétisées ; de mon point de vue, il ne s'agit pas de «retrouver», mais d'inventer.¹³

«Une visée éthique» pour réinventer le monde

L'écriture de Maalouf *«dérange»*. Elle dégage une force de vie, agit pour faire bouger les mentalités. Elle lutte contre la violence et l'oubli. L'auteur s'interroge sur la nature de l'homme, sur ses pires actions et ce qu'il peut faire de meilleur.

L'écriture permet de se remettre en question. Elle témoigne de la générosité de l'écrivain qui donne et celle du lecteur qui reçoit et s'interroge, par la suite, sur son propre parcours. Au-delà des mots, elle fait appel à notre capacité d'écouter, de partager nos *«expériences de vie»*. Maalouf essaie de saisir le lien magique qui traverse, au moment de la lecture, l'esprit du lecteur. Il explique la place de la littérature dans l'évolution d'une civilisation en ces termes:

L'intimité d'un peuple, c'est sa littérature. C'est là qu'il dévoile ses passions, ses aspirations, ses rêves, ses frustrations, ses croyances, sa vision du monde qui l'entoure, sa perception de lui-même et des autres, y compris de nous-mêmes. Parce qu'on parlant des «autres» il ne faut jamais perdre de vue que nous-mêmes, qui que nous soyons, où que nous soyons, nous sommes aussi «les autres» pour tous les autres.¹⁴

Saurons-nous vivre dans le respect de nos différences ? Le rêve d'une société animée par les échanges entre des individus différents peut-il se réaliser ? L'appel de Maalouf à une identité multiculturelle est-il un rêve, un mirage ou un fantasme ? N'y a-t-il pas de bonnes raisons d'être optimiste ? Dans quelle mesure la littérature nous rend attaché à une promesse du bonheur ? L'écriture a-t-elle un pouvoir d'apaisement ?

La littérature nous offre une belle possibilité de dépasser les dogmes, les races, les préjugés. Dans ce va-et-vient constant entre soi et les autres, Maalouf tente de

créer un dialogue permanent qui abolit les frontières et contribue ainsi à dépasser les obsessions identitaires. L'écriture maaloufienne établit un pont entre les différentes cultures. L'écrivain décrit en ces termes son rapport à la littérature:

Il me semble que la littérature peut transmettre une connaissance de l'Autre que les autres approches ne peuvent pas saisir avec mêmes nuances. Moi, j'ai vécu dans une société où il y avait des gens qui appartiennent à des traditions religieuses différentes, qui avaient des histoires communautaires différentes, et cette expérience de vie, ce côtoiement de l'Autre, j'essaie toujours de le transmettre parce qu'il me semble qu'il manque beaucoup dans le monde d'aujourd'hui.¹⁵

Le désir du romancier est de passer «d'une humanité partagée» à «une humanité consciente de son destin commun». Le projet est vaste, mais sa réalisation dépend de chacun de nous, si nous sommes disposés à croire en «une seule civilisation humaine», «un seul village global» fait d'«une infinie diversité¹⁶». Car la conscience d'appartenir à la même aventure humaine est une étape clé dans la compréhension du monde et de soi. Cette conscience empêche «l'affrontement des civilisations» et peut freiner «une dérive globale vers la xénophobie, la discrimination, les vexations ethniques et les massacres mutuels¹⁷». Elle favorise la cohabitation et invite au respect de la différence d'autrui.

Pour réaliser son projet, Maalouf revendique la nécessité d'une connaissance de l'Histoire de l'humanité. L'écrivain lutte contre les tentatives d'oubli et les silences volontaires sur certains événements du passé. Selon lui, cette attitude enfonce encore plus l'histoire humaine dans la «préhistoire¹⁸», l'incompréhension, les «dérives meurtrières» et des «crispations identitaires». Il insiste sur le rôle de la reconnaissance des fautes du passé pour établir quelques axes de réflexions. «La reconnaissance» des crimes du passé aide à l'apaisement des tensions et accélère le processus de la reconstruction identitaire. Car affronter le passé demeure un pas considérable dans la procédure de libération et la construction identitaire individuelle et collective.

Le Dérèglement du monde et les identités meurtrières sont marqués par l'engagement de Maalouf, par son intérêt constant pour les problèmes que rencontre le monde. Il revient sur quelques épisodes qui ont marqué la relation entre l'Occident et l'Orient. Il condamne fermement les préjugés et toutes formes de pensées qui plongent le monde dans «une haine meurtrière». Pour lui, il est «urgent d'agir», de se défaire des préjugés, d'un passé pesant qui alourdit la pensée. Maalouf tente de dessiner les contours d'une civilisation basée sur une identité nouvelle. Ce désir, comme nous avons tenté de le démontrer, est parfaitement illustré par le parcours de ses personnages. Ils affichent tous la volonté de changer les choses, de rompre avec un passé et une vision unique de soi et du monde.

Maalouf insiste sur la nécessité de préserver la dignité humaine car ce qui fait qu'un individu dérive vers le meurtre n'est pas «*la morsure de la pauvreté*», mais «*l'humiliation*» et la sensation qu'il n'a pas sa place dans le monde. Il explique:

Ce n'est pas en «communautarisant» les immigrés qu'on facilitera leur intégration et qu'on échappera aux affrontements» qui s'annoncent, mais en restituant à chaque personne sa dignité sociale, sa dignité culturelle, sa dignité linguistique, en l'encourageant à assumer sereinement sa dualité identitaire et son rôle de trait d'union.¹⁹

Autrement dit, le moi doit pouvoir se mettre à la place de l'autre. C'est précisément, de cette attitude que le monde aujourd'hui a besoin. Et qu'est-ce que «être humain» sinon coordonner avec soi, l'autre et la nature ?

Or la littérature est l'un des moyens de la découverte de soi peut être la littérature. Maalouf accorde une place privilégiée au savoir comme un moyen d'accéder à la connaissance de soi. Il pose des questions essentielles notamment sur la redéfinition de soi-même dans un monde qui «*va très vite*». La littérature, en ce sens, devient le lieu par excellence où le moi se recherche. Le lecteur s'identifie aux parcours des personnages romanesques et projette en eux ses désirs et ses angoisses. La littérature se donne alors comme un espace d'interrogations et de rêve, le lieu d'une rencontre entre le «moi» de l'écrivain et celui du lecteur.

La notion de l'identité, multiple, fluide et changeante apparaît comme une clé dans la construction d'un monde plus humain, où chaque identité trouverait sa place. Maalouf rêve d'un monde «*où l'on ne se battrait plus contre l'Autre- la nation adverse, la civilisation adverse, la religion adverse, la communauté adverse.*²⁰». Un monde où la différence ne serait plus une menace mais une richesse. Ce rêve ne peut se réaliser que par «*un [si] haut degré d'intégration globale.*²¹», par «*une grande persévérance*», en apprenant «*des gestes de civilisation*».

D'un roman à l'autre, le même rêve anime Maalouf: celui d'une humanité réconciliée avec elle-même. Il s'agit d'une lutte constante, d'un véritable travail sur soi. Médiatrice, la littérature nous accompagne dans la découverte de soi à travers l'autre. Elle constitue un lieu où l'individu côtoie ses pulsions les plus refoulées, ses délires les plus inaccessibles, ses peurs les plus invouables et ses rêves les plus fous. Elle est un outil incomparable pour évoquer le monde et les soucis de l'homme.

Maalouf aspire à une identité qui traverserait les frontières et dépasserait les différences. Il aspire à des identités qui se toucheraient, se croiseraient, se questionneraient, transformeraient les différences de couleurs, de langues, de religions en une richesse infinie. Pour atteindre cette hauteur objective «*une véritable révolution dans les comportements*²²» serait nécessaire.

Il reste, sans doute, un long chemin à parcourir. Maalouf invite à réfléchir à de nouvelles possibilités qui ne se feront pas à brève échéance. Il insiste sur la réinvention de la différence. Le grand défi, pour Maalouf, consiste à assurer la communication interculturelle et à vivre dans le brassage de cultures. Car la différence culturelle construit un monde plus riche. Maalouf répond en ces termes à la question de savoir si son combat est une illusion: *«j'écris comme si cela allait changer la face du monde. Je sais parfaitement que c'est une illusion; seulement, si je ne cultivais pas cette illusion, ni mon écriture ni ma vie n'auraient plus de sens.»*²³

NOTES

- 1 Tournier, Maurice, «identité et appartenances. Entretien» (avec Amin Maalouf), *Mots, Les Langages du politique*, mars 1997, p. 123.
- 2 Flamerion, Thomas, interview avec Amin Maalouf, juin 2007, texte disponible en ligne: [http: www. Le figaro.fr](http://www.Le figaro.fr).
- 3 Rabouin, David, *Magazine littéraire*, janvier 2001, p. 98
- 4 Maalouf, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, J.-C. Lattès, 2001, p. 44.
- 5 Ce passage figure dans un entretien réalisé par la journaliste Rima Jureindini, il est emprunté au site électronique [http: //rdt. Com. lb/1903/maalouf. htm](http://rdt. Com. lb/1903/maalouf. htm)
- 6 *Dictionnaire Larousse de la langue française*.
- 7 Maalouf, Amin, *Le Périple de Baldassare*, Paris, J.-C. Lattès, 2002, p. 13.
- 8 Maalouf, Amin, *Le Périple de Baldassare*, Paris, J.-C. Lattès, 2002, p. 35.
- 9 Entretien avec Egi Volterrani, *op.cit*.
- 10 Ibid.
- 11 Maalouf, Amin, *Le Dérèglement du monde*, Grasset, 2009, p. 33.
- 12 Discours de réception à l'Académie française Amin Maalouf le 14 juin 2012, [www. academie-francaise.fr](http://www.academie-francaise.fr).
- 13 Maalouf, Amin, *Le Dérèglement du monde*, Grasset, 2009, p. 199.
- 14 Ibid., p. 206
- 15 Ottmar Ette, «vivre dans une autre langue, une autre réalité», entretien avec Amin Maalouf, *Lendemain: études comparées sur la France, Vergleichende Frankreichforschung*, 2008, p. 89
- 16 Maalouf, Amin, *Le Dérèglement du monde*, Grasset, 2009, p. 276.
- 17 Ibid., p. 297
- 18 Ibid., p. 303
- 19 Ibid., p. 267
- 20 Ibid., p. 304
- 21 Ibid., p.305
- 22 Ibid., p. 81
- 23 Entretien avec Amin Maalouf, Evi Volterrani, *op.cit*.

BIBLIOGRAPHIE

1. Maalouf, Amin, *Léon l'Africain*, Paris, J.-C. Lattès, 1986.
2. Maalouf, Amin, *Samarcande*, Paris, J.-C. Lattès, 1988.
3. Maalouf, Amin, *Les Jardins de Lumière*, Paris, J.-C. Lattès, 1991.

4. Maalouf, Amin, *Le Rocher de Tanios*, Paris, J.-C. Lattès, 1996.
5. Maalouf, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, J.-C. Lattès, 2001.
6. Maalouf, Amin, *Le Périple de Baldassare*, Paris, J.-C. Lattès, 2002.
7. Maalouf, Amin, *Le Dérèglement du monde*, Grasset, 2009.
8. Entretien d'Amin Maalouf avec Egi Volterrani, *Autobiographie à deux voix*, réalisé en décembre 2001, site officiel de l'écrivain: [http: www. aminmaalouf.net](http://www.aminmaalouf.net).
9. Entretien avec Amin Maalouf à *la Revue du Liban*, n°1903, 27 juillet-3 août 1996.
10. Ette, Ottmar, «vivre dans une autre langue, une autre réalité», (entretien avec Amin Maalouf, *Lendemain: études comparées sur la France/ Vergleichende Frankreichforschung*, 2008, p. 89
11. Tournier, Maurice, «Identité et appartenances, Entretien», (entretien avec Amin Maalouf), *Mots, Les langages du politique*, mars 1997.

MÜZİK VE METİNLERARASILIK VI

Kubilay AKTULUM*

MUSIQUE ET INTERTEXTUALITÉ VI

L'intertextualité ou ce que l'on appelle l'inter-musicalité est l'une des particularités esthétiques des œuvres musicales dites classiques, modernes ou postmodernes; cet aspect inter-musical frappe également dans les diverses pratiques de la musique rock. En effet, comme nous l'avons souligné dans nos travaux précédents, la musique possède une forte possibilité de transformation; dans les paroles chansonnières, nous pouvons discerner souvent la présence de références aux diverses disciplines, dont en particulier la littérature et le cinéma. Des œuvres musicales ayant une profonde dimension réflexive et dynamique ont ainsi été produites. Dans la sixième partie de ce travail, nous continuerons à dresser la liste des exemples (en y annexant une partie de leurs analyses) proposés par les travaux des divers auteurs figurant dans *l'Intertextualité Lyrique*, recueil établi par Jean-Philippe Ury-Petes. Cette liste, qui possède une tendance didactique et que l'on peut facilement allonger, permettra de démontrer à quel point plusieurs chansons ont une capacité référentielle.

Mots-clés: *intertextualité, intersémiotique, musique, inter-musicalité, référence, citation musicale, rock, cinéma.*

MUSIC AND INTERTEXTUALITY VI

Intertextuality or what is called intermusicality is one of the aesthetic characteristics of musical works known as traditional, modern or postmodern; this intermusical aspect appears also in a various practices of rock music. Indeed, as we pointed out in our previous work, music has a strong potential for transformation; in the lyrics of songs we often distinguish the presence of references to various disciplines, in particular literature and cinema, therefore musical works have deep reflexive and dynamic dimensions. In the sixth part of this study, we will continue to list the examples (by introducing a part of their analyses) provided by the works of various authors introduced into the *Intertextualité Lyrique* compiled by Jean-Philippe Ury-Petes. This list, (displaying a didactic tendency that we can easily be lengthened), will allow us to see how several songs have a referential capacity.

Keywords: *intertextuality, intersemiotic, music, intermusicality, reference, musical quotation, rock, cinema.*

Rock müzik olduğu kadar heavy metal tarzı şarkı sözlerinde değişik sanatsal biçimlere yapılan göndermelerin azımsanmayacak bir payı vardır. Sözlerdeki değişik sanatsal göndermeler müzik dışında ağırlıklı olarak yazınsalın alanına, sinemaya ve resme yapılmaktadır. Bir *ekphrasis* kullanımıyla şarkı sözleri çoksesli bir sorgulamaya

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi
aktulum@hacettepe.edu.tr

kapı aralamaktadır. Şimdiye kadar şarkı sözlerinde ağırlıklı olarak yazınsalın izlerine ilişkin bir dizi saptama yaptık; ayrıca değişik gönderme biçimlerinin kısa bir tiplemesini değişik kaynaklardan derlediğimiz bilgiler üzerinden oluşturduk. Bu yazıda müzik ve metinlerarasılık başlığı altında “göstergelerarasılık” tanımlamasına uyan kimi kullanımların derlemesini yapmayı sürdüreceğiz. Şimdiye kadar yaptığımız gibi şarkılarda yazınsalın dışında (müzik ve yazın ilişkisi göstergelerarasılığın bir başka yüzüdür) bu kez sinemanın payına dönük kimi belirlemeler yapacağız. Bu konuda gönderge metnimiz Jean-Philippe Ury-Petesht’in derlediği *l’Intertextualité Lyrique* adlı çalışma olacak.¹

Heavy metal müzik türü temsilcilerinin şarkı sözlerinde kimi korku filmlerinin izlerine rastlanmaktadır. Guillaume Flouret, “*Black Sabbath: du giallo au heavy metal, un renversement de la contre-culture dans les années 1970*” adlı kısa yazısında Black Sabbath grubunun şarkılarında sinemanın payına değinir.² Black Sabbath grubu üyelerinin ilk albümleri olan *Black Sabbath*’da yer alan aynı adlı şarkı İtalyan yönetmen Mario Bava’nın *I tre volti della paura* (Ölümün Üç Yüzü) adlı filminin son bölümü “*la goccia d’acqua*”nın (Su Damlası) bir öykünmesidir. Bilindiği gibi, yazında, sinemada, ardından müzikte uygulanma olanağı bulan *heavy metal* tarzı müzik, ölüm, şeytan, kötülük, şiddet gibi izleklerle tüketim toplumuna, burjuva konformizmine, değerlerin yerle bir edilmesi anlayışına bir tepki olarak çıkmıştır. Black Sabbath grubu üyesi Geezer Butler büyücülük işleri yanında şeytan, kara büyü, paranormal durumlar ile ilgili romanların yazarı İngiliz Dennis Wheatley’in yapıtlarına büyük ilgi duyar. Metal müziğin değişik türlerinde bu izleklerin pek de sağlam olmayan yapılar üreterek kullanıldıkları görülmektedir. Yazın ve sinema, korku, korkunçluk imgeleriyle ilgili olarak birbirlerinden esinlenen, yararlanan iki alan iken, 1960’lı yıllardan başlayarak anılan izleklere yoğun ilgi duyan sanatçılar, albümlerinin kapaklarında ve şarkılarının sözlerinde kötülük ve eşdeğeri izleklere yer verirler. Uyuşturucunun etkisiyle cehenneme iniş sahnelerini anımsatan şarkılarda yaratılan olumsuz koşullara bir başkaldırı söz konusudur. Sinemada ‘giallo’ adı verilen, aşırılığın ve şiddet unsurlarının baskın çıktığı (eldivenli esrarengiz bir katil bıçağıyla korkunç cinayetler işler) filmler müzikçilere esin kaynağı olur. Mario Bava’nın filmindeki üçüncü bölüm Black Sabbath’nın temel esin kaynağı olur. Yazınsal alandaki fantastik uygulamaların bir benzeri, şarkı sözleri yanında kullanılan enstrümanların akordlarıyla ya da tonlamalarla oynanarak yaratılır. Kötülük figürü şarkıda yinelenir. Kurban konumundaki anlatıcının amacı kötülüktan kaçmaktır. Heavy metal türünde kahramanın dosdoğru ölüme sürüklenişi bilinen bir izlektir. İnsanın trajedisi, kaçınılmaz yazgısı böylelikle dile getirilir: “*Kocaman kara bir biçim, ateş gözleriyle insanlara arzularını söylüyorlar.*”³ Şarkıdaki kötülük figürü insan tininin/düşüncesinin karanlık yanını açığa vurur. Şarkıcılar insan ilişkilerinde egemen olan şiddet ve aşırı bencillığe vurgu yaparlar. Müzikteki şeytansı olarak

adlandırılan aralıklara dayalı armonik devinim kötülük olgusuna vurgu yapar. Denis Arnold, “Diabolus in musica” (Müzikte Şeytan) adlandırmasının Ortaçağda keşiş Guido d’Arrezzo’nun kompozisyonlarına uzandığından söz eder; kompozisyonların ötümlülükleri, uyumsuzlukları nedeniyle bu dönemde tehlikeli olarak yorumlanmıştır. Mario Bava’nın öyküsü aynı biçimde herkesin içine düşebileceği kötülük izleğini ele alarak ölümden başka suçluluk ve intikam izlekleri işler.⁴

G. Flouret, Mario Bava’nın filmindeki doğalcı boyutu Gilles Deleuze’ün “itki-görüntü” adını verdiği kavram üzerinden tanımlar. Gilles Deleuze’ün *l’Image-mouvement* adlı yapıtında sözünü ettiği, doğalcı sinemanın bir özelliği olan “itki-görüntü/ımge” bir filmde dokunsal olandan eyleme geçişi belirtir. Bu tanımlamaya göre, “itki-görüntü/ımge”, kalıtsal itkilerden oluşan kökensel bir dünyanın izlerini taşır; kalıtsal itkiler, iç dünyamızın derinliklerindeki insan koşuluna içkin şiddet ve saldırganlık figürlerini açığa çıkarırlar. Mario Bava’nın filminde işlenen izleklerdeki itkilerin egemenliğiyle doğalcı betimlemelere yer verilir. Korku sineması kadın, seks, para vb. temel itkilerden; özellikle de yamyamlık, ölümlere duyulan şehvet, zevk için cinayet işlemek vb. sapkın tutumlardan beslenir. Heavy metal müzikçileri, Black Sabbath üyeleri şarkı sözlerinde bu ve benzeri izlekleri kullanırlar. Black Sabbath’nın biçiminde barok özelliklere sahip vurgular göze çarpar; kendi itki-ımgelerinin anlatımı için kökensel dünyayla mücadeleyi ele veren kompozisyonlarda kullanılan aşırı dramatik etkilere sahiptir. Aşırılığı (ve düzensizliği) ele veren tonal ve modal ilerlemelerle, bir gerilim yaratılır. *Power chords* (güç akaordu) adı verilen bir akordlama yanında değişik biçimsel yöntemler kullanılarak bu itkiler müziğe taşınır: “Şeytan orada oturuyor, gülümsüyor/ Alevlerin gitgide daha yukarılara çıkışını izliyor.”⁵ Toplumun yükselen ikiyüzlülüğü, aşırılıkları bu yolla dile getirilir. İnsandaki bu sapkın dürtülerin dizgeli anlatımı bir doğalcılık, gerçekçilik biçimidir. Black Sabbath’da sapkınlık son derece düzgülü iç dünyalarındaki kökensel dürtülerin sapmasında belirir.

G. Flouret’nin yazısında kısaca irdelediği gibi, “Black Sabbath” adlı şarkıda M. Bava’nın filmiyle kimi yakınlaşmalar özetle bu biçimde belirmektedir. Şarkının sözleri aracılığıyla filme yapılan kimi göndermeler sezilmektedir. Şarkıda metinlerarasılık anıştırmalı bir görünümüdür, filmdeki kimi izlekler yanında kötülük figürünün yeni bir varyasyonu karşımıza çıkar. G. Flouret’ye bakılırsa, Black Sabbath’nın sözlerinde olduğu kadar Mario Bava’nın filminde karabasan biçiminde görünümler aracılığıyla düş dünyasının belirsiz alanına bilinmeyen bir geziye çıkılır; insanın doğası ve yıkıcı eğilimleri böylelikle açığa çıkarılmak istenir.

Nicolas Bénard Dastarac, “Jonny Got His Gun de Dalton Trumbo, “One” de Metallica: les quatre vies de Joe Bonham” adlı yazısında İkinci Dünya Savaşı’na gönderme yapan bir şarkıyı inceler.

Amerikalı yazar Dalton Trumbo'nun, savaşta bir havan mermisiyle kollarını, bacaklarını, duyma, işitme ve koklama yetilerini kaybeden Joe Bonham geçmişini anımsadığı *Johnny s'en va-t-en guerre (Johnny Got His Gun, 1939)* adlı romanı 1971 yılında sinemaya uyarlanır. Metallica grubu "One" adlı şarkı için çektikleri klipte filmde kimi sahneleri alıntılar, filmin temel izleklerini yinelerler. Savaşa karşı çıkan bir film ve şarkı söz konusudur.⁶ Göstergelerarasılık ilişkisi yazınsal olanın sinemaya, ardından şarkıya ve videoya (clip) aktarılmasıyla kurulur. Dönüştürme işleminin doğasına uygun olarak Metallica, şarkı sözleri aracılığı, bir özümleme, yenidenyorumlama ve alıntılama işlemiyle yeni bir yapıt ortaya çıkarır. İlk anda kimi dönüşümler göze hemen çarpsa da filmdeki temel kimi unsurların şarkının sözlerinde yinlendiği görülür. Filmde Joe'yu yaşama bağlayan tüp, şarkıda yinelenir. «Savaş oynuncağı» kullanımı şarkıyı filme bağlar. Şarkının sözlerinde geçen Tanrıya seslenmeler, yakarışlar, yardım dilekleri filmde olduğu gibi karşımıza çıkar. Filmde din adamlarının demokrasi adına gençleri savaş meydanlarına gitmeye teşvik etmeleri eleştirilir. Metallica grubu din karşıtı bir tutum izler, savaş karşıtı bir mesaj verir. Savaş karşıtı tutumlarını «No remorse», «For whom the Bell Tolls», «Disposable Heroes»'da yinelerler. A contrario'da ise ilk kez «toplu intiharı» savunurlar.

Videoda (clipte) görüldüğü biçimiyle grup üyeleri, boş bir depoda şarkılarını söylerlerken filmde kesitler sözlere eklenir. Yaklaşık 4 dakikalık şarkının yarısına yakın bir süre görüntülere ayrılmıştır. Filmin örgüsü yinelenerek hastane görüntüleri yanında geçmiş anımsamalardan kesitler yeniden kullanılır. Tüm bu ve benzer işlemlerle metinlerarasılığın doğasına uygun olarak geçmiş bir yapıt yeniden yaşam bulur. Metallica grubu, alıntılادıkları "şok" görüntülerle şarkılarını canlı kılmak, gerçeklik etkisini güçlendirmek arayışındadır.

Jean-Philippe Ury-Petesht, "*Le fil des ténébres: Apocalypse Now revisité par le groupe de heavy metal Iron Maiden*" adlı yazısında savaş izleğine yer veren Iron Maiden grubunun şarkılarını ele alır.⁷ Grup üyeleri, şarkılarında savaşanların beyninde savaşın yıkıcı etkilerini işlerler. *The X-Factor* adlı albümde yer alan şarkılarda savaş, öne çıkan izleklerden birisidir. Francis Ford Coppola'nın *Apokalypse now* (1979) adlı filmi grubun esinlendiği temel yapıtlardan birisidir. Iron Maiden, diğer metal gruplar arasında şarkılarında kültürel göndermeleri en yoğun kullanan grup olmuştur. Repertuarlarındaki 135 şarkıdan 60'ında tarih, yazın, sinema, söylen, İncil'den alıntılar yapılır.⁸ Şarkılarının sözlerine bu yolla düşünsel anlamda bir derinlik katılır. *The Number of the Beast* adlı albümden başlayarak grup üyeleri sinemadan çok sayıda unsuru kullanırlar. Şarkılarından on altısında sinemadan alıntı yapar, metinlerarasılığın değişik yöntemlerine göre öteki yapıtlara şarkılarında yer verirler: alıntı yanında yalın gönderme, anıştırma ya da yansılama bunlardan birkaçıdır. *The X-Factor*'de yer alan «The Edge of Darkness» adlı şarkı Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness* adlı romanının bir değişiksidir. Coppola, *Apokalypse Now*'da J. Conrad'ın

metnini Güney-Doğu Asya bağlamına taşıyarak savaşın yararsızlığını ve vahşiliğini eleştirir; savaşlar kimi zaman her bireyin içindeki vahşi eğilimleri somutlaştırır. Conrad'ın öyküsünde «Yürek» (heart) yerine «Edge» (kenar) sözcüğünü yeğlemesinin nedeni Apokalypse'de Kurtz'un bir alegori olarak söz ettiği salyangoz ile ilintilidir. Kurtz bir bıçağın kenarında yürüten salyangoz imgesinden oldukça etkilenir. Bu görünüm onun için bir düş, kabustur: keskin bir bıçağın ağzında yürümek ve ondan kurtulmak. Iron Maiden üyeleri filmde kimi anlatısal unsurları seçerek şarkının sözlerinde bir tutarlılık yaratmak arayışında olmuşlardır. Şarkının giriş bölümünde Apokalypse'deki helikopterlerin sesi duyulur, şarkının üçüncü dizesinde Conrad'ın romanına gönderme yapılır: «heart of darkness». Sonraki dizlerde Yüzbaşı Willard'ın Saigon'daki odasında iç konuşmalarından kesitler alıntılanır. Şarkının sözlerinde filmde çok sayıda tümce alıntılanarak yer verilir.

İlk dizelerde Conrad'ın yapıtına yapılan gönderme dışında şarkıdaki sözlerin yarıya yakını *Apokalypse*'den alıntılanmıştır. Şarkıda Willard'a yeni bir görev veren generallerle görüşme sahnesine gönderme yapılsa da generallere filmde geçmeyen sözler söylenir. Filmde geçen kimi sözler burada da yinelenir. Özellikle Kuntz'un akılalmaz yöntemlerine ilişkin sözler ve filmde temel bir unsur olan PBR'ye (Patrol Boat River) anıştırma yapılır. Filmin örgüsü şarkının sözlerinde yinelenirken irili ufaklı, yalın sözcükler yanında kimi tümceler de olduğu gibi yinelenir. Şarkının sonunda yeniden Conrad'ın yapıtının başlığı bir *leitmotif* biçiminde kullanılır. *The Edge of Darkness*, *Apokalypse*'te kişilerin söyledikleri sözlerden 86 adet sözcük alıntılarla, Grup üyeleri şarkının bu film üzerine dayalı olduğunu söylemezler. Filmin ilk sahnelerini anımsatan kesitler giriş bölümünde sessel olarak anımsatılıp ilk dizelerde Conrad'ın yapıtına anıştırma yapılsa da bu yapıtlardan yola çıkıldığına ilişkin bir bilgi bulunmaz. Aşırma yapmak niyetinden çok dinleyiciye kimi ipuçları vererek onları şarkının alımlanmasına katarlar.

Vincent Baticle, “*La valse de la mémoire “Un menuisier dansait” par Serge Reggiani*” adlı yazısında sinema bellek ilişkisini gündeme getirir. “Un Menuisier dansait” adlı şarkıda yakın dostu ve hayranı olduğu Simone Signoret'ye saygısını bildirmek ister. Bu amaçla Jacques Becker'in *Casque d'Or* adlı filminden yola çıkar, onu şarkısında kendince yenidenyazar. Tiyatroyla sinemayı, özellikle şiirle şarkıyı buluşturmaktan hoşlanan Reggiani de kimi dönüştürüm işlemlerine başvurarak Becker'in filmini yenidenyazar. Şarkıda alıntı yaptığı yönetmenin adını da açıkça anar. Reggiani, filmdeki kimi sahneleri yineler: Marie ve Manda'nı valsleri, Roland'ın öldürülüşü, arkadaşını ele veren Leca'nın Marie'yi ele geçirmek için yaptığı hileler ve filmin sonunda Leca'yı öldürerek arkadaşının öcünü alan Manda'nın giyotinle idam edilme sahneleri bunlar arasındadır. Kimi başka unsurlara da anıştırma yapılır, örneğin Leca'nın çiçek desenli giysileri, filmin siyah beyaz biçimi. Bir öykü anlatmaktan çok imgelerin ve duyguların öne çıkarıldığı filmdeki valse sahnesi

şarkının odağına yerleştirilmiştir. Yinelenen unsur durumunda olan bu valstir. Filmde bir dülger rolünde olan Manda, şarkıda bir marangoz rolündedir. Yönetmenin adının doğrudan alıntılanması bu düşüncüyü destekler.

Vincent Baticle, “*Un dernier plan et voilà Les films chantés de Vincent Delerm*” adlı yazısında şarkılarda sinemanın izlerini sürer. Vincent Delerm, şarkılarında sinemanın verilerini kullanan, sinemaya gönderme yapan sanatçılardan birisidir. François Truffaut’nun filmlerinin izlerine şarkılarında sürekli olarak gönderme yapılır. Truffaut yanında Woody Allen, Nanni Moretti gibi isimler albümlerinde karşımıza çıkarlar. Kültürel göndermeler Delerm’in şarkılarının öne çıkan bir özelliğidir. Gerçeklikle ilişkisini sanat ve kültürel göndermeler aracılığıyla kurar. Ortak kültüre ilişkin kültürel göndermelerin çağrışımsal gücünü kullanarak V. Delerm, metinlerarası göndermeleri kişilerini kültürel uğraşları ve zevklerine göre tanımlamak adına kullanır. “Catégorie Bukowsky”, “Tes parents”, “les Connaissances”, “Avec ta tête”, özellikle “Deutsche Grammaphon” gibi şarkılarda bu eğilimini dışlaştırır. Delerm’in göndermeleri spordan (Slalom géant, Harlem Désir) tiyatroya (le Monologue shakespearien) yazından (le Baiser Modiano) şarkıya (Veruca salt et Frank Black, Favourite song) değişik alanları kapsar. Sinema en fazla gönderme yaptığı alandır. Kişilerini bu alana yaptığı göndermelerle tanımlar. “Marine” adlı şarkıda Marine’in evinin duvarında Jacques Rosier’nin “Adieu Philippine”’in posterisi asılıdır. “Tes Parents” adlı şarkıda televizyondan ve radyodan (France inter) değişik magazin dergilerine, (Figaro Madame, Libération), yazarlara (Colette), televizyon programlarına (Thalassa), politikaya (Yeşiller Partisi), otomobil markasına (Opel Corsa); şarkının yeni versiyonunda ise sinemaya (Luc Besson) gönderme yapılır. “Les filles de 1973 ont trente ans” adlı şarkıda üç kez Barry Levisson’un *Rain Man* adlı filmini gördüğünden, Luc Besson’un *le Grand bleu* adlı filminden çok etkilendiğinden söz eder. “Quatrième de couverture” adlı şarkıda bir eski kitap satıcısında yan yana gelen iki gezginin inceledikleri yapıtlar ağırlıklı olarak sinema üzerinedir: Simone Signoret’nin yaşamöyküsünü alan bir kitaptan başka Fellini, Hitchcock-Truffaut’nun *Konuşmalar*’ı. “La File d’attente”’da sinema önünde kuyruk yapılır, gerçeklikle sinema arasındaki etkileşim belirtilir. Sinema örnek alınacak bir model olarak sunulur. Özellikle François Truffaut’nun filmleri şarkılarda bir saplantı derecesinde yinelenir. “Fanny Ardant et moi”’da Truffaut’nun sinemaya kazandırdığı sinema oyuncusu Fanny Ardant’ın görüntüsünü yüceltir. Düşlediği Fanny Ardant, Harcourt stüdyolarından⁹ çıkmış bir fotoğraf gibidir ya da Truffaut’nun “Vivement dimanche”’ından alıntılanmıştır. Ülküselleştirilmiş, ulaşılamaz bir sanatçıdır. V. Delerm, hem Truffaut’ya hem de sanatçıya saygısını bu türden göndermelerle sunar. Her fırsatta bu eğilimini belli eder. Anne François Andreu’nün “François Truffaut, une autobiographie” adlı belgeseli için yaptığı “Nous imitons Jean-Pierre Léaud” adlı şarkısında kendi kimliğinin oluşturulması olarak taklit kavramını öne çıkarırken

Truffaut yine gönderme yaptığı (taklit ettiği) kişidir. Şarkıda ayrıca François Truffaut'nun yönetmenliğini yaptığı, Antoine rolündeki Jean-Pierre Léaud'nun oynadığı *les Quatre cent coups*, *Antoine et Colette*, *Baisers volés*, *Domicile conjugal* ve *l'Amour en fuite* adlı filmlerden kimi kesitlere alıntılanır. Yalnızca alıntılanmakla kalmaz Truffaut'nun izleklerini şarkılarında yineler. Truffaut'nun filmlerindeki kimi izlekler: çocukluk, erkeğin kadına derin hayranlık beslemesi, ergenliğin oluşması, ölüm saplantısı, bireyin yetkeyle olan ilişkisi, kurgu ve gerçeklik arasındaki bağlar vd. V. Delerm'in olgunluk dönemi şarkılarında yinelenir. Ayrıca Truffaut gibi kurguyla özyaşamöyküsel öykülerden kesitleri iç içe sokar, Truffaut'nun filmlerindeki Antoine karakteri gibi anlatıcının dünya ve kadınlarla ilişkileri sorgulanır. Truffaut gibi Paris'in ortamını şarkılarına taşır, oranın betimlemelerine girer. Truffaut'nun sinemada metinlerarasılık bağlamında kültürel unsurlara yer vermesi gibi V. Delerm de şarkılarında değişik kültürel unsurlara yer verir; dünyayla ilişkilerinin ve kişiliklerinin belirlenmesinde bu türden kültürel göndermeler temel bir rol oynar. "Deauville sans Trintignant" da ise yönetmen Claude Lelouch'un *Un Homme et une Femme* adlı filminden esinlenir. Bu yapıttan açıkça alıntı yaptığını belli etmese de şarkı ile film arasında içerik düzleminde, kimi durumlar açısından benzerlikler göze çarpmaktadır. Kişilerin kentin iç karartıcı ve yağmurlu havasında otomobille gidiş gelişleri, Honfleur'deki öğle yemeği, filmde Jean-Louis'nin iç konuşması, ölen eşinin görüntülerinden kurtulamayan Anne'in yeni aşkını tümüyle yaşamaması, otomobilin hızına ilişkin vb. durumlar şarkıda yankılanır.

Vincent Delerm'in şarkılarında sinemasal göndermeler biçiminin belirgin bir özelliği olarak karşımızda durur. Sinemaya yaptığı göndermelerle dinleyicinin görsel imgelemine seslenir. Klasik yapıda eserler vermek arayışında değildir. Şarkılarında öyküler anlatmak yerine görüntüler aktarır. Görmek, bakmak eyleminin sözlüksel alanında yer alan sözcükler şarkılarında sıklıkla yinelenir. "Voici la ville de Rouen" in görünümlerini (d'ici on voit), çocukluğunun geçtiği yerleri kız arkadaşına anlatır. "Monterey" "Regarde-moi ça" ile başlar, eski bir mahkûmun akşamleyin kentin vitrinlerini, dükkânlarını gözlemlemesinden aldığı haz betimlenir. Bir sinemadaki gibi, görsel unsurlar egemen konumdur. Kimi şarkılarında afişlere (28 avril au 29 mai), kart postallara (Sentier des Douaniers), plak kapağına (From a room) ya da bir anı fotoğrafa (Natation synchronisée); "Martin Parr" da İngiliz belgesel fotoğraf sanatçısı Parr'ın klişelerini anlatisallık boyutunu bir kenara bırakarak yer verir. "Italie" de Nanni Moretti'nin filmlerinden kaynaklanan ardışık planları art arda ekleme yöntemine başvurur. Parçalı bir yapıda imgeleri/görüntüleri dağınık olarak birbirine ekler. V. Delerm'in her tümcesi devinim halinde bir anlatsallık yakalamak arayışındadır. Şarkı planların art ardılığıyla oluşur, müzik montajı yönlendirir. Sinema dilini en açıklıkla kullandığı şarkısı ise "les Trottoirs à l'envers" dir: planlar, kameranin hareketleri şarkıda alıntılanır.

Vincent Delerm gibi sinema dilini, tekniklerini şarkılarına karıştırarak şarkılarının sözlerine bir görüntüsellik özelliği katan bir başka şarkıcı Claude Nougaro'dur. Anaïs Kompf, "*Sur l'écran noir de ses nuits blanches l'intertexte cinématographique dans l'oeuvre de Nougaro*"da "*birer şiirsel kompozisyonlar*" olarak nitelediği C. Nougaro'nun şarkılarında sinemanın izlerini ele alır.

Sürekli olarak sinemaya göndermeler yapan Nougaro şarkılarında bir sentezle işlemleri farklı sanatsal biçimlerin ortak özelliklerini kullanır: görüntü, renk, ritim, ses vb. Kadın ise şarkılarında temel izleklerden birisidir. Kadını işlerken göndermeleri sinemanın ünlü kadın sanatçılarıdır: "Le Gardien de phare"da Ava Gardner'e, "la Pluie fait des claquettes"de Marlene Dietrich'e, "le Cinéma"da Brigitte Bardot'ya gönderme yapar; Marilyn Monroe'ya bir şarkı yazar. Birer efsane, büyülu nesne durumuna gelmiş bu sanatçılar yazgısal özellikler taşıyan kadınlardır. Yönetmenlerin filmlerinde, stüdyoların kendi uzamlarında yarattıkları biçimiyle kadınları alıntılar. Yağmurun yağışını izlerken Marlene Dietrich aklına gelir. Giysilerini gözünün önünden geçirir. Bir şair tutumuyla Nougaro, yağmuru hayranlık duyduğu sinema sanatçılarından yansıdığı bir uzam durumuna getirir. Ava Gardner temel bir imge olarak sunulur: bir denizkızı, mitolojik bir canavar olur. Gerçek olduğu kadar kurgusaldır. Bir sinema ekranındaki gibi görünümü "yalandır". İzleyicinin algısında vardır, özelliğın süzgecinden geçirilerek varlık kazanır. Kadın yüceltilir ya da yazgısal bir konuma getirilir. Güzelliğiyile büyüler. Ulaşılamaz bir konuma yerleştirilir. Kadın, kurgusal varlığıyla melankolik bir hayalet gibidir. Nougaro, gönderme yaptığı kadın sanatçılarını benzer özelliklerle donatır. Uyanık bir düşünümde varlığını sürdürür. Şarkılarda kadın, bir sinema yıldızı durumuna getirilir. Bir izlek olmakla kalmaz bir hayalet, bir figür yapılır. Nougaro, doğrudan ona seslenerek yazdığı şiiri/şarkıyı ona atfeder. Kadın ulaşılamazdır. "Chanson pour Marilyn"i ise Monroe'nun 1962 yılında ölümü üzerine yazar. Şarkıcının amacı yalın bir gönderme yapmak yerine ona saygısını bildirmektir. Marilyn'in oynadığı filmlerden kimi sahneler gönderme yapar (*Something Got to Give*'deki havuz sahnesi). Nougaro, şarkılarında sinemaya, sinemadan bir kesite ya da bir sahneye doğrudan gönderme yapmak yerine bellekte yer etmiş imgeleri kullanarak şarkılarına yedirir. Marilyn'in intiharı üzerine ağıt yakarken aynı zamanda bizim de yeryüzündeki varlığımızı sorgular. Yaşam ve ölüm, gerçeklikle sinema iç içe geçer. Şarkıcı böylelikle anlamsal bir çokseslilik yaratır. Nougaro, şarkısını ötekinin yokluğu üzerine yazar. Marilyn'in ölümü, yalnızca bir poster üzerinde gösterilen Ava Gardner, yağmurda bir hayaletten başka bir şey olmayan Marlene Dietrich arzulanığı, ama artık olmayan kadınlardır. Nougaro'da metinlerarası gönderme sinemayı bir yokluk sanatı olarak sunar, sinema aracılığıyla olmayan şey arzulanır.

"Façon Chaplin" yine sinemaya bir göndermeyle başlar. Chaplin'in *Temps Modernes*'i (Modern Zamanlar) yanında Amerikalı sinema ve tiyatro sanatçısı Paulette

Goddard'a gönderme yapılır. Nougaro, Charlot gibi gidip sevdiği kadınla yaşamayı düşler. Metinlerarası gönderme bir düş, sinema sanatçılarının ekranda yaşadıkları gibi yaşamı başka türlü yaşama arzusunu belli eder. Böylelikle kurgu ile gerçeklik sürekli olarak şarkılarda iç içe geçer. Nougaro, *Modern Zamanlar* adlı filmde Chaplin ile Paulette'in ülküsel aşkını yeniden anımsar. Metinlerarası göndermeyi şiirsellik ile donatır. Şiirsel arayışını "le Cinéma" adlı şarkıda da fazlasıyla belli eder. Orada sinema dilini bolca kullanır. Uykusuz geçirdiği gecelerde kendi düşlerini sinemanın diliyle aktarır. Düşlediği kadını kafasında canlandığı ekrandan çekip alır, birlikte sinemaya giderler. Bu düşsel filmde hem kişi hem yönetmendir. Sinema, yaratıcılığını besleyen temel kaynaktır, dünyayı sinema diliyle, sinemanın verileriyle eğretisel bir yolla kavramaya uğraşır. Metinlerarası göndermeler hem bir karşılaştırma hem de eğretisel olarak gerçekliği başka türlü yakalama yoludur. Böylelikle yağmuru Marlene Dietrich'e benzetir, bir gülümseme Gene Kelly'nin gülümsemesine bağlanır. Sinemaya yapılan göndermeler yalın bir gönderme olarak kalmaz.

Nougaro'nun şarkılarında yalnızca kadın oyunculara değil erkek oyunculara da gönderme yapılır. "Bras dessus bras dessous" da "Sourire sourire" de Gene Kelly'ye; "la Danse" da Fred Astaire'e gönderme yapar, bu sanatçılar Hollywood müzikal komedilerinin hem şarkıcı hem de dansçı, en bilinen oyuncularıdır. "Sourire" adlı şarkısında yağmur altında şarkı söyleyen, *Chantons sous la pluie* adlı müzikal komedi tarzı filmde en akılda kalan sahnelerinden birisine anıştırma yapar. Nougaro'nun şarkılarında gönderme yaptığı kadın sanatçılar aynı zamanda oynadıkları filmlerde şarkı söylemişlerdir. "Coeurs brulés" de Marlene Dietrich "Quand l'amour meurt"ü; "Marchands d'illusions" da Ava Gardner, "Don't tell me"yi, "Niagara" da Monroe, "Kiss"i söyler; Nougaro, özellikle "Chanson à Marylin" de bu şarkıya anıştırma yapar. "Dis Marylin, est-ce un baiser?". Bu, Marylin'in kendisini izlemeye gelen halka, fotoğrafçılara gönderdiği bir öpücüğe anıştırmadır.

Nougaro'nun göndermeleri sinema dışındaki kurgusal alanlara da ilişkindir. Çizgi sinemanın kahramanlarına ve yönetmenlerine, Disney'den Tex Avery'ye, Dave Fleischer'e, Superman'den King Kong'a Amerikan çizgi sinemasına göndermelerle doludur. Bu alanın önemli figürleri bir yansıma yöntemiyle şarkılarda yer alırlar. "Un Ecureuil à Central Park" da bir tiyatro formunda, çizgi filmlerde sıklıkla rastlandığı gibi bir sincapı konuşturur. Superman'i bir martıya dönüştürür. Böylelikle bir mit durumuna gelmiş bu figürleri sıradana indirger. Şarkısını bir müzikal komedi formuna çeker. Müzikal komedi yanında kara film biçiminden de esinlenir. Yazgısal kadın kara filmlerde bilinen bir karakterdir. Bu bağlamda "Sing Sing Song" da hapisane yaşamına gönderme yapar. "Les Jolies Fesses" de Howard Hawks'ın *Scarface* adlı gangster filmine gönderme yapar. Amerikan kovboy filmleri şarkılarında gönderme yaptığı diğer bir türdür. "Western" adlı şarkısı bir kovboy filminin atmosferini, imgelerini, izleklerini, uzamını, kişilerini baştan sona canlandırarak genç bir kadının

bir kovboy üzerindeki egemenliğini işler. Bir aktör olarak şarkıya kendisini yerleştirir. “Vachement décontracté” adlı şarkıda ise bu kez bir izleyici olarak yer alır.

Nougaro’nun şarkılarında sinemanın izleri alabildiğine fazladır “Le Rocher de Biarritz”’de Hitchcock’un ünlü *Kuşlar* adlı filminden izlere rastlanır. “A Bout de Souffle”, doğrudan Godard’ın aynı adlı filmine bir göndermedir. Filmin kendisinden çok başlığın anlatımsallığı ilgisini çeker. Şarkıdaki örgü Godard’ın filmiyle benzeşir: bir serserinin kaçıışı, sevdiği kadınla buluşması, onunla mutlu bir yaşam sürme düşü vb. Şarkının dekoru yine Paris’tir.

Isabelle Marc Martinez ise, daha önce değindiğimiz gibi,¹⁰ “*Le cinéma comme intertexte privilégié du rap français old school*” adlı yazısında metinlerarasılığı estetik bir özellik durumuna getiren rap müzik ya da *hip hop* müzik tarzında özellikle Amerikan sinemasına yapılan göndermeleri inceler. Orada kişiler yanında filmlerden sahnelere ya da değişik sinema türlerine anıştırma yapılır, gönderme yapılır, alıntılanır.

Özellikle sinemanın ünlü, güçlü karakterleri değişik alıntılama yöntemlerine göre şarkı sözlerinde yer alır. Çoğu zaman bir başkaldırı, varolan düzeni reddetme, ona karşı çıkma, katı bir biçimde eleştirme amacıyla itilmiş, marjinalleştirilmiş, varolan düzene karşı çıkan, katı bir eleştirel tutum benimseyen karakterler alıntılanır. Gönderme yapılan kişiler, I.M. Martinez’in vurguladığı gibi, Amerika’da ya da Avrupa’da yaşayan, Afrika popüler kültürünün toplumsal, siyasal ve törel düzeni şiddetle çığneyen, hiçe sayan bir “*bad man*” kişiliğini temsil eden karakterlerdir. Popüler kültürün geleneksel karşı kahramanları yerini Christian Béthun’un “*yasadışı kültür*” olarak nitelediği yeni kötü adamlar almıştır. Böylelikle sinemanın bilinen kötü adamları bolca alıntılanır. *Ministère Amer* grubu şarkılarında marjinalleşmiş, toplumsal ve törel olarak onanmayacak, ancak kendi başkaldırılarının bir simgesi durumundaki karakterleri alıntılarlar. “Je flirt avec le neutre”’de Fransa’ya, kurumlarına ve simgelerine başkaldırılarını açıkça dile getirirler. Şarkının sözleri arasına çok sayıda metinlerarası göndermeyi karıştırırlar. Göndermelerden birisi çok sayıda filme ve televizyon dizisine konu olmuş, yoksul mahallelerde yaşayan, hayat kadınlarını öldüren bir İngiliz seri katil olan Jack l’Eventreur’dir. XIX. yüzyıl sonlarında yaşayan bu seri katil üzerinden içinde bulundukları şiddet ortamını bir kurgu üzerinden, metinlerarası bir göndermeyle dile getirirler. Jack l’Eventreur bir tür avcı konumunda, sürekli av peşinde gösterilir. Bu tutum Predator’a yapılan göndermeyle de desteklenir. Predator, gittiği gezegende kurban (av) konumundaki suçlunun (insan) peşine düşer. Şarkıda ayrıca Vietnam Savaşına anıştırma yapılır. Rap sanatçılarının sıklıkla alıntılادıkları, üzerine çok sayıda film çevrilen Vietnam Savaşı rap sanatçılarınca sürekli bir gönderge durumuna getirilmiştir. “Napalm” sözcüğü (bombası) doğrudan savaşın korkunçluğuna, patlamalara, Vietnamı konu alan filmlere (Platon, Hamburger Hill, Full Metal Jacket) gönderme yapar. John McTiernan’ın 1980’li yıllarda fantastik sinemanın başyapıtlarından birisi olan

Predator’una gönderme yaparak kurbanının peşine düşen, yalnızca silahlı olanları yok eden predator ile özdeşleşir. Predator de marjinalleşmiş, dışlanmış bir karakterdir. Predator, aynı zamanda şiddete ve yasadışı şeylerin yüceltilmesine dayalı rap müzik türünün temsilcisi olan Ice Cube’ün The Predator’una bir göndermedir. Bir saygı anlatımı işleviyle göndermeye başvurulur. Şarkıda ayrıca dinsel anıştırmalar da bulunur. “Vadedilmiş toprak” imgesi, “Babil” imgeleri bir kötülük simgesi olarak Fransa’ya taşınmıştır. Ministère Amer, “Sacrifice de Poulet”de Predator imgesini yine kullanır. Bu kez Paris varoşlarındaki göçmenlerin ayaklanmaları, şiddeti, toplumsal adaletsizliğe karşı başkaldırıyı ve intikamı yansıtır. Zencilerin yaşadığı yerler “işgal altındaki topraklara” benzetilir. Sanki silahlı bir çatışma içindeymişçesine şiddet sahneleri aktarılır. Anlatıcı Brian de Palma’nın *Scarface* adlı filminde Al Pacino’nun oynadığı acımasız mafya babasıyla (Tony Montana) özdeşleşir. Tony de Küba’dan göç etmiş marjinal bir karışıkahraman tipidir. Şarkıda Tony’nin yerini bir zenci almıştır. Ministère Amer’in model aldığı kesim uyuşturucu ticareti yapan mafya mitidir. Olumsuz kahraman aksiyonun odağına yerleştirilerek başkaldırının tetikleyicisi durumuna getirilir. Dinsel göndermelerle bir kurban konumunda olduklarını belli ederler. İronik bir tutumla İslam dininde kurban etme ritüeline uygun olarak bir “tavuk kurban etmekten” söz ederler. Bu kez kurban konumunda olan kendileridir. İncil’e göre Babil, haksızlığın, yozlaşmışlığın, simgesi bir yerdir, yıkılıp yok edilmesi gerekir. Bu türden anıştırmalarla şarkıya simgesel bir boyut eklenir. Tanrıların insanların işlerine karıştıkları dönemlere çağrışım yapılır. İncil’deki (Kur’an’da da gönderme yapılan) *David ve Goliath*’ya yapılan bir diğer anıştırma söz konusudur. Günlük olup bitenleri abartarak kurgusallaştırma boyutu şarkıda öne çıkar. Şiddet, mitik bir kılığa sokulur. Tony Montana, Paris’i (Babil’i) yıkmakla görevlidir. Metinde ayrıca varoşlardaki ayaklanmanın televizyonlarca aktarılmasını takit eder, parodik bir dille dönüştürürler. Sonuçta özne kendi kimliğinin arayışına öteki karşıt kahramanlarla ve eylemleriyle çıkar.

Kimi zaman da doğrudan göndermeler yerine türsel göndermeler devreye girer, sinemanın değişik türleri alıntılanır. Şarkılarında Ministère Amer göre daha yumuşak, Amerikan gettolarındaki zenci kültüründen çok Serge Gainsbourg’dan alıntılar yapan MC Solaar’ın *Nouveau Western*’i doğrudan western sinema türüne göndermedir. Bu türün tematiği (yalnız kovboyun ordan oraya gidişleri, çöl, yerliler, salon yaşamı, silahlar), temel isimleri, uzamı (Arizona), yapısı (sinemaskop), kişileri (Red Kit, Daltonlar) şarkıda yinelenir. Gainsbourg’un *Bonny and Clyde* (Gainsbourg’un şarkısı da Arthur Penn’in *Bonnie and Clyde* adlı filmine bir göndermedir) adlı şarkısına bir örnekleme (sample) işlemiyle yer verir. Şarkı hem Gainsbourg’un hem de Hollywood’un önemli bir filmi aracılığıyla tutunur. *Nouveau Western*’de sinema temel bir rol oynar, şarkıda westernin uzamı bu kez Fransa’dır (Paris). Western’in temel yapıtlarına: *la Rivière sans retour* (Otto Preminger, 1954), *les 7 mercenaires* (John

Sturges, 1960), *La chevauchée fantastique* (John Ford, 1939) ve ünlü oyunculara: John Wayne, Gary Cooper açıkça gönderme yapılır. Böylelikle gerçeklikle kurgusalılık arasında sürekli bir gidiş geliş sağlanır, bağ kurulur. Hollywood'un sanal yaşam biçimi eleştirilir. Sinema şarkının temel bir izleği durumuna getirilir.

IAM grubunun “*Harley Davidson*” adlı şarkısı da sinemaya göndermeler yapar. Metinlerarasılık bu şarkıda belirgin konumdadır. Bireylerin tutumlarında, toplumda Amerikan modasının aşırı derecede etkili olmasının eleştirisi yapılır. Şarkıda yine bir *sample* yöntemiyle Serge Gainsbourg'un aynı adlı şarkısı alıntılanır. Böylelikle Amerika'nın yarattığı büyü, temel simgeleri parodik bir dille yeniden yorumlanarak işlenir. Gainsbourg'un şarkısındaki kimi dizeler dönüştürülerek yinelenir. Sinemaya yapılan göndermeler çeşitlidir: filmlere ve oyunculara göndermeler yapılır, bu yapılırken kimi sözcük oyunları ile Amerikanlaşmış bir yaşam biçimi gülünç kılınır. Gelenek eleştirisi şiddetin yoğun olduğu filmlere göndermelerle gerçekleştirilir: Sam Peckinpah'ın *La horde sauvage*'ı, Laslo Benedek'in *L'équipée sauvage*'ı, Dennis Hopper'ın *Easy Rider*'ı bunlardan bir kaçıdır.

Bang Bang adlı şarkıda sinemaya ilişkin göndermeler benzer biçimde karşımıza çıkar. Bu şarkıda Kevin Costner'in *Danse avec les loups*, Roland Emmerich'in *Soldat universel*'i, Milos Forman'ın *Vol au-dessus d'un nid de coucou*'suna ve *hip hop* kültürünün egemen olduğu ortamlardaki gangsterlik eğilimlerini eleştirmek amacıyla mafya filmlerinin bilinen isimlerine anırtıma yapılır.

Ministère Amer “*Pas venu en touriste*”de Stanley Kramer'in *Devine qui vient dîner*'sini değiştirerek alıntılar. Burjuva değerlerini ve düşünsel takıntılarını reddetmeyi ve eleştirmeyi amaçlayan bir parodi söz konusudur burada. Alışılmış değerlerin karşısına yemeğe davetli zenci İslamı, Ayetullah'ı, başörtüsünü, fahişeliği çıkararak alışılmış yapıyı sarsar, buna karşın yemeği çatalla yiyerek zencilerin ilkel olmadıklarını, hatta onlardan üstün olduklarını kanıtlamaya uğraşır. Beyazların kafasında yer etmiş alışılmış değerleri ve imgeleri sarsarak Stanley Kramer'in filmindeki eğitilmiş zenci yerine saygı sınırlarını aşan ve şiddet imgesiyle baskın çıkan bir kimlik yaratır. Filmdeki hoşgörü düşüncesinin yerine şarkıda beyazların biçimlendirdiği topluma karşı çıkılır. Fransa'yı simgeleyen sarışın kız arkadaşının yanında erkeğin (zenci) yere tükürmesi bu karşı çıkışı simgeler. Ministère Amer, parodik bir tutumla filmi yeniden yazarken alaycı bir dille filmdeki ilerici burjuvanın dayattığı siyasal değerleri alaşağı eder.

Sonuç olarak, şimdiye kadar her biri derleme ve listeleme mantığıyla, şu ya da bu yazarın gözlemlerinin bir özeti biçiminde oluşturduğumuz yazılardan, metinlerarası ve göstergelerarası ilişkilerin müziğin değişik tarzlarında, şarkı sözlerinde öne çıkan bir özellik olduğunu yeterince görülebildiğini düşünüyoruz. Konu ile ilgili değişik yazarların çözümlemelerinin kısa özetlerini sunduğumuz bu yazılar dizisinin daha

da uzatılabileceğini, böylelikle kültürel unsurların bu alanda (müzik) alabildiğine belirleyici olduğunu göstermek olasıdır. Şimdiye kadar oluşturduğumuz yazılar dizisinde amacımız konuya ilgi duyan araştırmacılara belli bir bütünce, müzikte metinlerarası/göstergelerarası ilişkilerin kullanımına dönük olarak bilgilendirmekten (amacımızın didaktik olduğunu söyledik) başka bir şey değildi.

NOTES

- 1 Kuşkusuz müzikte değişik sanatsal biçimlerin izlerini süren başka çalışmalar (makale, kitap) bulmak olasıdır. Önceki yazıların kaynakçalarında bunlara yer vermiştik. Burada aynı kaynakları yinelemeye gerek duymuyoruz.
- 2 Sinemanın şarkı sözlerindeki payına örnek olması bakımından kimi gözlemlerini özet biçimde aktarmak istiyoruz.
- 3 Alıntılan Guillaume Flouret, “Black Sabbath: du giallo au heavy metal, un renversement de la contre-culture dans les années 1970”, in J.Ph. Ury-Petes, *l’Intertextualité lyrique*, Camion Blanc, 2010, s. 142 Özetleyerek gönderme yaptığımız yazılar bu kitapta yer almaktadır.
- 4 A.g.y, s. 143
- 5 A.g.y. s. 144
- 6 (Kuşkusuz savaş filmlerinden esinlenen başka metal ve hard rock grupları da vardır: Örneğin İngiliz Iron Maiden grubu “Where Eagles Dare” adlı şarkılarında Brian G. Hutton’un 1968 tarihli aynı isimli - Fr. “Quand les aigles attaquent” - adlı filminden esinlenirler).
- 7 J.Ph. Ury-Petes, Iron Maiden Morceaux d’esprit: thèmes et origines des chansons de la Vierge de Fer (Camion Blanc, 2009) adlı kitapta kaynakların ayrıntılı bir dökümünü yapar.
- 8 Bkz. A.g.y.
- 9 Harcourt Stüdyolarının nasıl mitleştirildiği konusunda bkz: Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990.
- 10 Bkz. Kubilay Aktulum, *Müzik ve Metinlerarasılık II*, Frankofoni, no 25, 2013.

KAYNAKÇA

1. K. Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki, 1999
2. K. Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, 2011
3. ANGLAPHONIA, French Journal of English Studies, “Musique et littératures: Intertextualités”, Presses universitaires du Mirail, 2002
4. Aurélien Bécue, *Rock et littérature À l’écoute d’un espace littéraire contemporain: bruits, distortions, résonances*, Thèse, Université de Rennes 2, 2013
5. M. Beirens’in *Quotation as a structural element in music by Michael Nyman*, Tempo, no 61, Cambridge University Press 2007
6. B. Chevassus-Ramaux, *la Citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux*, thèse de doctorat, Université François Rabelais Tours/Ecole Normale Supérieure, 1991
7. C. Corre, *Citation et intertextualité dans les années récentes*, Thèse de doctorat, Université de Paris 3, 1988
8. S. M. Curtis and J.-M. Vaccaro, *La technique de la parodie dans les chansons à cinq et six voix de Nicolas de La Grotte*, Revue de Musicologie, T. 70e, No. 2e (1984)
9. R. Elliott, *Intertextuality in R. Murray Schafer’s Adieu Robert Schumann*, ICM, vol. 1 no 3, 2003
10. F. Escal, *Le Compositeur et ses modèles*, Puf, 1984
11. F. Escal, *Contrepoints, Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990

12. S. Etcharry, *Hispanisme et intertextualité dans l'oeuvre musicale d'Henri Collet (1885-1951): nature, modalité, sémantique*, *Philomusica on-line* 9/2 – Sezione III/1-18
13. M. Froidefond, “*De l’ostinato au pastiche: approche comparée du comique de répétition en poésie et en musique au XXe siècle*”, *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007
14. P. Garapon – “*Métamorphoses de la chanson française*” (1945-1999), *Esprit*, juillet 1999, n° 254
15. Gaulin, *La Chanson comme discours*, *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995
16. G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982
17. S. Geoffroy, *Musique, images, voix dans les textes de Vernon Lee: une intertextualité transartistique*, *The Sibyl* 4, Février 2009
18. J.-Ph. Heberlé, *Jane Eyre de Michael Berkeley et de David Malouf: La Transposition opératique d'un grand classique de la littérature anglaise*, *Revue LISA/LISA e-journal Numéro Vol. IV - n°4* (2006)
19. Hennion, *Hercule et Bach: La production de l'original*, *Revue de musicologie*, T. 84e, No. 1er. (1998)
20. Jean-Marie Jacono, Pour une analyse des chansons de rap, *Musurgia*, Vol. 5 no 2, 1998
21. S. Lacasse, “*La musique pop incestueuse: une introduction à la transphonographie*”, *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 18, n° 2, 2008
22. S. Lacasse, “*Stratégies narratives dans 'Stan' d'Eminem: le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique*”, *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006
23. Z. Lissa, *Fonctions esthétiques de la citation musicale*, *Versus quaderni di studi semiotici*, janvier-avril, 1976
24. S. Malfettes, *les Mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, iRMA Editions, 2000
25. E. F. Plaza, *La “Différance” et l'intertextualité dans le troisième mouvement de la Sinfonia de Luciano Berio*, <http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881>
26. E. Porcaro, *Citations et pratiques d'emprunts dans la musique de Luciano Berio*, Mémoire de DEA: Musique et Musicologie du XXème siècle: EHESS, IRCAM, Paris IV (Sorbonne), CNRS: 1997
27. H. Prévost, “*Qu'est-ce que le postmodernisme musical?*”, *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 1, n° 1, 1990
28. Sophie Rabau, *l'Intertextualité*, Flammarion, 2002
29. R. Siohan, *Les formes musicales de la parodie et du pastiche*, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1960, N°12. pp. 79-90.
30. Tacaille, *Le Motet Media Vita in Morte Sumus De Nicolas Gombert: Réflexions sur l'intertextualité au XVIe siècle*, *Musurgia*, Vol. 6, No. 3/4, Dossiers d'analyse (1999)
31. Talpash, “*La parodie dans Osten de Maurico Kagel*”, *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 12, n° 3, 2002
32. E. Tarasti/J.-Y. Paré, *Pour une narratologie de Chopin*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 15, No. 1 (Jun.,1984)
33. V. Tifon, *La partition, le phonographe et l'échantillonneur: usages de la copie en musique*, *Revue DéMeter*, décembre 2003, Université de Lille 3
34. Jean-Philippe Ury-Petesht'in *l'Intertextualité Lyrique: Recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Camion Blanc, 2010
35. VOLUME, “*la Reprise*”, *la Revue des musiques populaires*, vol.7-2, 2010

UN EXEMPLE DE CROISEMENT INTERSÉMIOTIQUE PEINTURE / POÉSIE /MUSIQUE

Anne Claire GIGNOUX*

UN EXEMPLE DE CROISEMENT INTERSÉMIOTIQUE PEINTURE / POÉSIE /MUSIQUE

Le propos de cet article est d'étudier un exemple de croisement intersémiotique entre trois systèmes artistiques différents: la poésie, la peinture, et la musique. L'exemple en question est celui des Vanités, principalement connues comme des œuvres picturales. Il s'agit donc d'étudier la façon dont le discours symbolique des vanités est transposable en musique, notamment dans des morceaux qui s'y rattachent explicitement, comme *Vanitas vanitatum* de Giacomo Carissimi (1605-1674) ou les *Octonaires de la vanité du monde* de Paschal de L'Estocart (1539~1584). Cet article s'intéresse en particulier au choix du texte, qu'il s'agisse des versets de l'*Ecclésiaste* ou de poèmes profanes, à sa mise en musique, à la recherche de l'expressivité sonore, et à la présence de symboles musicaux.

Mots-clés: intersémiotique, musique, Vanités, symbole, Giacomo Carissimi, Paschal de L'Estocart.

AN EXAMPLE OF INTERSEMIOTIC CROSSING PAINTING / POETRY / MUSIC

The purpose of this article is to study an example of intersemiotic crossing between three different artistic systems: poetry, painting and music. We take the example of the Vanitas, mainly known as pictorial works of the seventeenth century. We will then study how Giacomo Carissimi (*Vanitas vanitatum*) and Paschal de L'Estocart (*Octonaires de la vanité du monde*) transposed the symbolic message of vanitas into music. This article focuses particularly on the choice of the text (whether it be verses from *Ecclesiastes* or profane poems), its setting to music, the search for sound expressiveness, and the presence of musical symbols.

Keywords: intersemiotics, music, Vanitas, symbol, Giacomo Carissimi, Paschal de L'Estocart.

Roman Jakobson définissait l'intersémiotique comme «l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques¹». Le terme a plus tard été repris notamment par Georges Molinié, qui en donnait entre autres les définitions suivantes:

[...] le terme peut désigner, dans un sens un peu plus limité, les études qui examinent les traitements stylistiques et esthétiques homologues à travers des codes linguistiques différents [...]. L'inter-sémiotique au sens restreint, ce qui veut dire au sens strict, désignerait l'étude des traces du traitement sémiotique d'un art dans la matérialité du traitement sémiotique d'un autre art [...].²

* Université Jean Moulin Lyon 3, Équipe d'Accueil Marge, Lyon, France
anne-claire.gignoux@univ-lyon3.fr

Dans cette optique, l'objet de notre étude est d'observer une pratique intersémiotique mettant en rapport trois formes d'art – peinture, littérature, musique –, proposant donc un traitement diversifié d'un même matériau idéologique: la vanité. Le point de départ de cette variété de nature morte est dans un texte biblique de l'*Ecclésiaste* («vanité des vanités, tout est vanité»). À partir du XVII^e siècle, la vanité s'épanouit comme genre pictural, mais donne aussi naissance à des poèmes, lesquels seront mis en musique. Notre but est donc d'étudier ces vanités musicales comme équivalents des vanités picturales; pour cela, il nous faut repartir d'une définition des vanités et nous interroger sur les points de confluence entre une esthétique picturale et une esthétique musicale.

De la peinture des vanités à la musique

Au XVII^e siècle, la vanité ne théâtralise pas simplement l'idée de la mort: elle articule la représentation de la mort avec un discours moral et religieux. Elle se présente comme une alternative, une tension entre le monde, lieu des plaisirs vains, et le salut offert par la religion, et elle met en scène cette tension irréductible au sein même du tableau. Or le langage musical, par les moyens qui lui sont propres, excelle évidemment à exprimer ce type de tension. De plus, la vanité propose une «pétrification», un figement dans cette alternative. Elle relève en effet le plus souvent d'un genre pictural, celui des natures mortes.³ Elle s'inscrit donc dans un langage plus descriptif que narratif, et nous achoppons là sur une difficulté particulière du langage musical, plus apte par nature au déroulement temporel, à la succession narrative, qu'au tableau figé dans l'instant. Nous nous demanderons quels ressorts possède la musique pour décrire. Enfin, la vanité se reconnaît aux objets symboliques qui la composent: des crânes, qui signifient le *memento mori*, aux représentations des vanités elles-mêmes, sous forme de symboles: objets représentant les savoirs humains, les sciences, les richesses, les plaisirs, les beautés, tous du côté de l'inconstance et de l'illusion, promettant en vain un bonheur que seule la vie éternelle peut apporter. On sera donc également amené à s'interroger sur la notion de symbole en musique et sur le décryptage auquel l'auditeur cultivé est appelé à se livrer.

Cependant, avant de regarder comment la musique met en mélodie les vanités, rappelons que le premier rapprochement à faire entre musique et vanités réside dans la présence, sur de nombreux tableaux, d'instruments de musique et de partitions. Ils représentent en effet des vanités de ce monde. La musique profane est évidemment, d'un point de vue moral, du côté des plaisirs futiles, des émotions vaines, du temps perdu. Les critiques regroupent les instruments de musique avec les dés, les cartes à jouer, du côté de la «vie sensuelle».⁴ Un peintre français, Simon Renard de Saint-André (1613-1677), lui-même amateur de musique, est certainement celui qui a le plus exploité les instruments de musique et son œuvre peut nous servir d'exemple.

On y trouve des instruments de musique profane, associés au divertissement et aux plaisirs: la flûte, le luth, «instrument galant par excellence»,⁵ la trompette, qui symbolise la renommée et la gloire, et la pochette, sorte de petit violon très étroit et très maniable utilisé par les maîtres à danser, qui représente le «double plaisir sensuel et pernicieux de la musique et de la danse».⁶

Mais on trouve aussi dans les tableaux des représentations de partitions, par exemple des chansons ou des motets de Roland de Lassus.⁷ Malgré la vocation spirituelle de certaines de ces musiques, les peintres les choisissent bien comme symboles à leur tour de la vanité des plaisirs sensuels; certains textes choisis, la représentation de la lettre V enluminée dans un tableau de Sébastien Stoskopff étudié par H. Colin Slim,⁸ à lire comme l'initiale du mot vanité, ne laissent pas de doute sur ce point.

En outre, si la Vanité se définit par la présence de symboles, les partitions figurent dans ces tableaux à double titre: elles symbolisent la musique comme plaisir futile, mais elles sont aussi, par un redoublement spéculaire, le symbole d'un langage symbolique, la musique. Elles nous invitent ainsi à lire le tableau comme on lirait une partition, sur le mode symbolique, et à ne pas y voir, au premier degré, une simple nature morte.⁹ On peut alors les rapprocher des livres que l'on trouve dans de nombreux tableaux, et qui orientent le spectateur dans son interprétation: bibles, livres d'emblèmes fermés, livres ouverts sur un poème évoquant la mort...¹⁰

La musique et le symbole

Mais le plus intéressant pour nous, dans notre perspective intersémiotique, est d'observer comment le langage musical, avec ses spécificités, met en musique le message des vanités.

Les tableaux de vanités, que l'on admette ou non qu'ils appartiennent au genre des natures mortes, relèvent du descriptif plus que du narratif. Alors que les peintures historiques ou religieuses déploient sur la toile des événements dans une succession (certes artificielle), les vanités exposent dans une organisation toute spatiale et simultanée des objets symboliques, dont le sens est aussi immédiat qu'intemporel: tout est vanité, souviens-toi que tu dois mourir, méprise le monde... Leur transposition en musique nous conduit donc à réfléchir sur le rapport du musical au narratif et au descriptif. Par essence, le langage musical est linéaire, son déroulement est successif: il est donc apte à exprimer le narratif, et y excelle même,¹¹ que les éléments narrés soient purement abstraits, comme les mouvements de tension / relâchement à l'œuvre dans la forme-sonate, ou qu'ils soient figuratifs comme dans le poème symphonique par exemple, ou encore, évidemment, que la musique ait un support textuel chanté. Le descriptif semble devoir poser plus de problèmes à la musique. Comment cet art,

mobile par définition, peut-il délivrer une description picturale ? Paradoxalement, la musique descriptive connaît un développement antérieur à celui de la musique narrative, puisque l'époque baroque à la suite de la Renaissance développe et répertorie différents symboles de nature descriptive. Le baroque est en effet l'ère de la représentation des passions, et la musique trouve des formules mélodico-rythmiques aptes à les exprimer, notamment chez Bach. Les musicologues relèvent donc certains de ces symboles:

L'apparence musicale représente quelque chose d'autre, d'extra-musical:

- les lettres ou syllabes désignant les notes représentent des noms, tel b-a-c-h, Hercules;

-les signes de croix symbolisent la croix du Christ, de même que l'ordonnancement des sons en forme de croix;

- parmi les symboles numériques, 3 représente la Trinité, la perfection, l'esprit; 4 les éléments, le monde; 12 les apôtres, l'Eglise; on utilise également l'alphabet numérique (A=1, B=2 etc)

-les structures comme le canon représentent les poursuites (caccia, fuga), mais aussi la loi, l'obéissance.¹²

Qu'entend-on exactement par symbole et peut-on établir un lien entre symboles littéraires, picturaux et musicaux ? La musique est un langage symbolique, au sens de la sémiotique de Peirce: les signes musicaux instituent un rapport arbitraire – ni causal (indiciel) ni analogique (iconique) –, entre un signifiant et un signifié. Les signes iconiques, qui imitent directement le réel, sont en effet limités en musique: évocation de chants d'oiseaux, de vols de bourdon, de coups de tonnerre, etc. Mais le terme de «symbole» en rhétorique renvoie aussi, on vient d'en voir des exemples, à un type particulier de rapport au culturel: dans cette acception, le symbole met en relation un objet concret et un signifié abstrait auquel l'objet concret renvoie par une convention culturelle. Les symboles peuvent, à ce titre, servir de fondement à une lecture allégorique, comme c'est le cas dans les Vanités; lecture allégorique, donc par définition aléatoire, soumise à une interprétation de la part du récepteur. Cette relation entre l'objet et ce à quoi il renvoie est de type métonymique, et plus ou moins étroite: ainsi, la fleur du tableau symbolise-t-elle évidemment la beauté éphémère, le sablier, la fuite du temps, et la bulle de savon, de manière plus lâche, la vanité de toute chose humaine.

Or la musique savante occidentale est bien un langage symbolique, au sens peircien cette fois, qui requiert de l'auditeur une interprétation sémiotique pour déchiffrer ces symboles. Les auditeurs acculturés à ce type de musique interprètent des faisceaux convergents de signes musicaux comme significatifs de sentiments notamment. L'expression procède alors de trois catégories sémiotiques très générales:

la mélodie, le rythme et l'harmonie. Concernant la première, la mélodie, on sait¹³ qu'une mélodie de courbe ascendante produit un effet de dynamisme ou de tension, là où une courbe descendante exprimera dépression ou résignation; le fait que la mélodie soit formée de notes conjointes ou disjointes ne produit pas non plus le même effet; la présence ou non de chromatismes et le jeu des durées sont tout aussi expressifs. La deuxième catégorie sémiotique est le rythme: vif ou lent, binaire ou ternaire, pointé, syncopé ou régulier, il apparaît également significatif. Enfin, l'harmonie est tout aussi importante: la modalité, majeure ou mineure, l'éthos lié à chaque tonalité particulière (puisqu'elles sont différentes sur des instruments non tempérés), et les modulations harmoniques (mais surtout à des époques postérieures à celle dont il est ici question). Jean-Jacques Nattiez¹⁴ analyse en détail l'origine des possibilités sémantiques de la musique, liées à son déroulement linéaire qui la rend apte à exprimer l'espace et le temps, le cinétique et l'affectif. Ainsi, l'aigu renvoie au haut, au clair, au gai, au joyeux, tandis que le grave renvoie au bas, au sombre, au triste, au funèbre, etc., en tout cas dans notre culture occidentale. C'est donc à toutes ces possibilités sémantiques que la musique doit non seulement de pouvoir raconter un récit chronologique, mais aussi de pouvoir suggérer des symboles, et donc fournir un équivalent des vanités picturales.

La vanité musicale

Bien que le terme de «vanité» n'ait pas été appliqué à la musique dans l'histoire des arts, certaines œuvres contemporaines des vanités picturales (fin XVI^e – XVII^e siècles) relèvent clairement de cette même thématique. Ce sont des œuvres de musique vocale qui sont simplement le support, le médiateur d'un texte poétique renvoyant explicitement aux vanités, ou, ce qui nous intéresse plus, qui tentent d'exprimer à leur tour les sentiments et les idées que le texte poétique évoque.¹⁵

La vanité musicale renvoie donc en tout premier lieu à une vanité littéraire, car le texte sur lequel elle s'appuie est un texte écrit préalablement: soit un texte biblique, extrait notamment de *L'Ecclésiaste* ou des *Proverbes* (ou mêlant des citations de plusieurs livres bibliques); soit un poème contemporain comme les quatrains de Pibrac ou les Octonaires de Chandieu.¹⁶ Dans ce dernier cas, le texte poétique développe des stylèmes génériques qui aident à la définition du genre des vanités littéraires, et que la musique devra mettre en valeur. Dans un article consacré aux vanités littéraires, Nadia Cernogora¹⁷ dresse une liste non exhaustive de ces stylèmes: un ton sentencieux (par l'utilisation de la maxime et du présent gnomique), la présence d'un locuteur prophète, les outils rhétoriques de la propagande (interpellation, accusation, apostrophe rhétorique, impératifs, interrogation, vocabulaire axiologique et dépréciatif, usage des déictiques chargés de mépris); enfin, évidemment, des figures rhétoriques: allégorie, personnification, prosopopée, hypotypose et métaphore. La

musique possède ses propres moyens pour illustrer, mettre en valeur ou renforcer les mots qu'elle accompagne; nous en verrons quelques exemples dans deux vanités musicales contrastées: l'une catholique, l'autre protestante; l'une italienne, l'autre française; l'une sur un texte biblique, l'autre sur un poème baroque.

Vanitas vanitatum, de Carissimi

Giacomo Carissimi (1605-1674) a écrit plusieurs motets sur le thème des vanités. Les motets sont destinés à être chantés dans l'église, bien qu'ils ne relèvent pas de la liturgie, mais du paraliturgique; ils sont d'une écriture subtile, qui nécessite des musiciens professionnels, et sont écrits en latin. Par la complexité de leur écriture et leur force rhétorique, ils sont aptes à faire naître chez l'auditeur une méditation sur la vanité des choses humaines. Le motet qui nous intéresse ici, *vanitas vanitatum II (contemptus mundi)* est une œuvre de 18 minutes environ¹⁸, qui met en musique des extraits de *L'Ecclésiaste*, texte de l'Ancien Testament attribué à Salomon, extraits complétés par des vers de sens similaire. Le récitant raconte toutes les richesses et tous les plaisirs qu'il a connus, avant de découvrir leur vanité et de se tourner vers Dieu. L'œuvre n'est donc pas dénuée de narrativité, et en tout cas repose sur l'idée d'une tension entre les vanités d'un côté, le salut, de l'autre; ceci justifie sa structuration en parties contrastées. L'œuvre est écrite pour cinq voix, deux violons et une basse continue. Elle commence par une alternance de soli sous la forme de récitatifs; les solistes font entendre le texte de *L'Ecclésiaste* en latin, et le style récitatif permet à la fois une parfaite compréhension du texte et une expressivité maximale. Le chœur à cinq voix reprend, après chaque intervention de soliste, le fameux verset «vanitas vanitatum et omnia vanitas». Puis Carissimi utilise d'autres types de formations, des duos et des trios pour tirer la conclusion des vanités rencontrées dans la première partie du motet: «hinc, mortales, ediscite / Quod vana mundi gaudia». ¹⁹ Enfin, la dernière section, sur le mode de l'interrogation («ubi sunt... ?») dont la réponse réitérée est «pulvis sunt et cineres»), confirme la vanité de toutes choses, avant que le chœur ne conclue sur un pathétique «heu, heu, nos miseros».

Les récitatifs restent toujours entrecoupés par les chœurs et par des ritournelles instrumentales qui participent de la beauté de ce motet; lequel, paradoxalement, met exactement en application ce qu'il critique: la recherche du plaisir des sens par la musique. Nous pouvons l'observer dans un passage du motet consacré à la musique:

*Feci mihi cantores et cantatrices, et delicias filiorum hominum, nec prohibui cor meum qui in omni voluptate fruereetur, et oblectaret se in his quae praepraveram. Cumque me convertissem ad omnia quae feceram, vidi in omnibus vanitatem et afflictionem spiritus, et nihil permanere sub sole.*²⁰

L'extrait est trop long pour qu'on se livre ici à une analyse détaillée, et la thèse de Mme Lemos propose du motet une analyse à laquelle nous renvoyons.²¹ Nous insisterons simplement sur la recherche des vocalises sur les mots «cantores» et surtout «cantatrices» qui pose bien le problème paradoxal dont nous parlions: le motet ne détourne pas de la musique, bien au contraire. La suite du passage retrouve le style récitatif expressif, et met notamment en valeur «afflictionem spiritus» grâce au chromatisme sur «afflictionem». Le refrain du chœur qui suit, «omnia vanitas», peut surprendre par sa légèreté tant rythmique (sa vivacité et son aspect fugué) qu'harmonique (la tonalité de sol majeur apparaissant lumineuse). Mais la vanité est bien exprimée précisément par la légèreté, la futilité de ce refrain. Cette gaieté, c'est une caricature de la vaine agitation et de la poursuite des plaisirs où s'égarent les humains. C'est à l'auditeur de se plonger, à la suite de l'écoute de ce motet ou de la contemplation d'un tableau, dans la méditation qui l'amènera vers son salut.

Les Octonaires de la vanité du Monde de l'Estocart

Paschal de l'Estocart (~1539~1591) a composé en 1581 deux livres *d'Octonaires de la vanité du monde, mis en musique à trois, quatre, cinq et six parties*, à partir des octonaires d'Antoine de Chandieu, de Simon Goulart et de Joseph du Chesne.²² Les octonaires sont des poèmes de huit vers à portée morale ou théologique, écrits en français. L'Estocart compose des chansons spirituelles destinées aux réformés dont il fait partie. Les vanités protestantes reprennent les mêmes thèmes que les vanités catholiques de la contre-réforme et que les tableaux de vanités, dont la vocation non religieuse a été démontrée. Les courts poèmes présentent une forte unité thématique et rhétorique, soulignée par Jacques Chailley et Marc Honegger:

*Tantôt le Monde (ou le Mondain) est personnifié, apostrophé par le chrétien devant qui il confesse son inconstance, tantôt c'est le chrétien seul qui réfléchit sur cette vanité. Le thème des contradictions, caractère essentiel du Monde, est l'un des plus exploités [...].*²³

Les textes évoquent l'image du Christ opposée à la vanité et à l'inconstance du monde, et utilisent pour décrire celles-ci des comparaisons où l'on retrouve les objets symboliques des tableaux de vanité:²⁴ le travail du musicien est alors d'exprimer à son tour ces objets notamment grâce au figuralisme. On trouve ainsi, de façon évidente, des vocalises rapides pour exprimer le courant de l'onde, le vent, la course du mondain vers les vains plaisirs, mais l'Estocart utilise toutes les ressources de la mélodie, de l'harmonie et du rythme pour exprimer les dangers qui guettent le mondain ainsi que l'opposition entre la vanité et le salut. Regardons d'un peu plus près la cinquième pièce du *Premier Livre des octonaires*, «la glace est luisante et belle», sur un texte d'Antoine de Chandieu:²⁵

*La glace est luisante et belle:
 Le Monde est luisant et beau.
 De la glace on (tombe, tombe, tombe), tombe en l'eau,
 Du Monde, en mort éternelle.
 Tous deux à la fin s'en vont.
 Mais la glace en eau se fond:
 Le Monde et ce qui est sien, (ce qui est sien)
 S'évanouit tout en rien.*

Le texte repose sur une comparaison entre la glace et le Monde: il est composé de huit heptasyllabes. Les deux premiers vers montrent la beauté illusoire commune de la glace et du Monde. L'analogie faite entre le Monde et l'objet symbolique ici choisi pour le représenter s'observe musicalement dans la permanence de la carrure rythmique (il faut noter l'homorythmie presque parfaite entre les voix en même temps que la régularité du rythme des blanches), ce qui va changer au vers 3. En effet les vers 3 et 4 poursuivent la comparaison des deux éléments, mais en évoquant cette fois la fin de la glace et celle du Monde. L'image de la chute est illustrée par une mélodie descendante conjointe qui va de ré aigu à ré grave, mais diffère sur plusieurs points, afin de montrer la dissemblance cette fois entre la glace qui «tombe en l'eau» et le Monde qui tombe en «mort éternelle». Le vers 3 exprime dans la légèreté la fonte de la glace en eau: le mot «tombe» est répété trois fois sur un rythme pointé dansant et une quatrième fois à l'alto en syncope; la fonte est également illustrée par l'étalement des voix qui se prolongent sur une mesure (ténor) voire deux mesures supplémentaires (basse). La cadence est en *sol* mineur, tonalité sur laquelle le morceau a débuté. Le vers 4 contraste avec l'aspect rythmique guilleret du vers 3 et le rythme s'y ralentit: ainsi, quand le vers 3 prenait 4 mesures et 1 temps, le vers 4 en prend 7 (ou un peu plus si l'on considère les quatre voix ensemble). Malgré le départ des voix en canon, le message reste parfaitement clair; sa répétition par les différentes voix suggère l'aspect inéluctable du passage vers la mort. Le mot «éternelle» est particulièrement long, notamment au soprano, où il donne lieu à une vocalise stagnant autour du *sol*. La mélodie est descendante, comme nous l'avons indiqué, mais s'achève sur une cadence de *sol* majeur, qui malgré le pessimisme du message laisse une note d'espoir sur le mot «éternelle».

Les vers 5 à 8 réitèrent le message de façon plus extrême, en soulignant mieux la différence entre la glace, qui se transforme, et le Monde, qui «s'évanouit tout en rien»: la vanité ici signifie bien le vide. La répétition du message s'observe aussi au niveau musical: les vers 5 et 6 redisent la chute par la mélodie descendante. L'accent est mis sur l'adversatif, «mais», altéré au soprano et contrastant donc avec le *si* naturel qui le précède. Le *mi* bécarré, deux mesures après, introduit une dissonance par rapport aux *mi* bémol qui précèdent, laquelle semble annoncer un destin différent et plus amer pour le Monde. Le vers 6 s'achève sur une valeur brève, et le figuralisme est donc ici différent de celui que nous avons observé sur «tombe en l'eau»: il préfigure le figuralisme final

extrêmement remarquable, d'une cadence terminant sur une valeur brève, sans aucune tenue de l'accord final, pour exprimer le «rien». Le contraste du destin du Monde par rapport à celui de la glace s'observe par un renversement de la ligne mélodique, qui se fait maintenant ascendante, et dans une tonalité mineure (ré mineur) annonçant une fin tragique. L'Estocart a soigné le vers 8 pour le rendre le plus figuratif possible: le mot «s'évanouit», à nouveau en ré mineur, est mis en valeur par son rythme; et on a vu comment la brièveté du «rien» final, qui arrive en outre sur un temps faible (le 4^{ème} temps) et donc prend l'auditeur par surprise, donne lieu à un effet saisissant.

Ainsi, ce morceau nous est apparu assez caractéristique de la façon dont un compositeur, dans cet exemple Paschal de l'Estocart, utilise la fonction symbolique de la musique pour venir redire le message littéraire des vanités. Sa poétique se fonde sur une recherche du contraste ou de la tension, dont on rappelait au début de cet article à quel point elle est fondamentale dans le principe de la vanité; mais aussi sur une illustration des idées de chute, de fuite, d'agitation vaine ou au contraire de lente désespérance, idées qui sont toutes associées aux vanités.

Pour conclure

L'étude des vanités picturales ou littéraires ne saurait donc se passer d'une investigation sur la musique. Non seulement parce que la musique, comme les autres formes artistiques, est désignée dans les tableaux comme une vanité elle-même; mais aussi parce qu'elle parvient, par des moyens personnels, à évoquer à son tour le message des vanités. Langage symbolique, elle peut exprimer des symboles, comme la fuite de l'eau, du temps, de l'homme dans les plaisirs, et rendre compte de la tension entre les vanités mondaines et le salut divin. La musique catholique comme la musique protestante se sont intéressées aux vanités, de même que les peintres ont considéré les vanités d'un point de vue parfois exempt de visée religieuse: le miroir que renvoient aux artistes les vanités, en tant que critique des arts, n'est certainement pas étranger à la fascination qu'elles exercent sur eux.

Ainsi, les pratiques culturelles et artistiques sont-elles à considérer dans leur ensemble: tel objet esthétique ou idéologique trouve à s'exprimer par plusieurs médias artistiques. L'intersémiotique des arts s'envisage donc comme une sémiostylistique comparée, étudiant les équivalences et les différences de traitement sémiotique d'une forme d'art à une autre.

NOTES

¹ *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, collection double, 1963, p. 79.

² Georges Molinié, *Sémiostylistique – L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p. 41.

³ Mais elle sort parfois de ce cadre strict, comme *Les Ambassadeurs* d'Holbein, qui expose des personnages vivants entourés de vanités, ou de nombreux tableaux de Madeleine renonçant aux vanités du monde.

- 4 Pour reprendre le mot de Nicole Lallement, p. 170, dans «La musique dans les Vanités de Simon Renard de Saint-André: 1/ Simon Renard, peintre de vanités», *Musique. Images. Instruments*. n°5, 2003, p. 167-174.
- 5 Nicole Lallement, art. cit., p. 171.
- 6 Nicole Lallement, art. cit., p. 170.
- 7 Nicole Lallement identifie ainsi le motet «quis mihi quia te rapuit» mais dans sa «version profane éditée en 1568 et 1579» (art. cit., p. 173); Guillaume Gross reconnaît dans une autre vanité de Saint-André le motet «Edite Caesareo boiorum», composé à la gloire du duc Albert V de Bavière pour le mariage somptueux de son fils, et dont le texte, «évocateur, entretient le culte de la souveraineté» («La musique dans les vanités de Simon Renard de Saint-André. 2/Une nouvelle vanité de l'artiste : identification d'un motet de Roland de Lassus», *Musique. Images. Instruments*. n°5, 2003, p. 185). H. Colin Slim étudie quant à lui une chanson de Lassus sur un poème de Marot («A composition by Orlando de Lassus in a Vanitas painting attributed to Sébastien Stoskopff, 1597-1657», *Musique. Images. Instruments*. n° 5, 2003, p. 45-58).
- 8 Art. cit.
- 9 Karine Lanini, dans *Dire la vanité à l'âge classique – Paradoxes d'un discours* (Champion, 2006), fait remarquer que les vanités, en tant que natures mortes, ont un statut ambigu: entre peinture de réalité décorative et peinture symbolique. L'allégorie, en effet, n'impose jamais une lecture obligatoire: un message allégorique peut toujours être lu au sens littéral.
- 10 Voir Daniel Russell, «*Vanitas*, ou l'illustration d'un texte absent», in *Discours et enjeux de la Vanité*, Anne-Élisabeth Spica (dir.), *Littératures classiques* n°56, automne 2005, Champion, p. 49-56.
- 11 Voir Márta Grabócz, «La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique», p. 231-252 in *Sens et signification en musique*, Márta Grabócz (dir.), Paris, Hermann éditeurs, 2007.
- 12 Ulrich Michels, *Le Guide illustré de la musique*, volume 2, Fayard, 1990, p. 305.
- 13 Je me suis aidée pour ce paragraphe des réflexions d'Evelyn Reuter dans *La Mélodie et le lied*, PUF, «que sais-je», 1950, p. 15 sqq.
- 14 *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, 1987, p. 155-165 notamment.
- 15 Une thèse de musicologie à Paris IV, soutenue en 2006 par Mme Maya Suemi Lemos sous le titre: *Du Discours moral au discours musical : le thème de la vanité dans la musique italienne post tridentine*, constitue l'une des très rares études sur ce sujet.
- 16 *Quatrains moraux* de Guy du Faur de Pibrac (1598) et *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* d'Antoine de Chandieu (1534 ?-1591).
- 17 «L'écriture de la vanité chez les poètes français de l'automne de la Renaissance: du *memento mori* aux vertiges d'une poétique du vain», p. 201-217 in *Discours et enjeux de la Vanité*, op. cit.
- 18 La date de composition est incertaine; la partition est à lire chez un éditeur romain (Istituto Italiano per la Storia della Musica, Rome, 1973), et à écouter chez Accent, par l'ensemble instrumental et vocal Currende, dirigé par Eric Van Nevel, 1990.
- 19 «Par-là, mortels, apprenez que les joies du monde sont vaines», traduction de Maya Suemi Lemos, op. cit., p. 266.
- 20 Selon la traduction de Maya Suemi Lemos, *ibid.*, p. 266: «Je me suis procuré des chanteurs et des chanteuses, et les délices des fils de l'homme, et je n'ai privé mon cœur d'aucune volupté, ni de prendre plaisir en tout ce que je faisais. Mais quand je me suis tourné vers tout ce que j'avais fait, en tout je voyais de la vanité, et de l'affliction de l'esprit, rien ne dure sous le soleil».
- 21 *Ibid.*, p. 263-280.

- 22 Ils seront également mis en musique par Claude Le Jeune en 1606.
- 23 Jacques Chailley et Marc Honegger, introduction du *Second Livre des octonaires de la vanités du monde*, éditions Salabert, 1958.
- 24 Jacques Chailley et Maurice Honegger (*op. cit.*, p. IX) les répertorient: «le vent, la glace fondante, une boule creuse, la nuit, un songe, la cire fondant au feu, l'eau qui s'écoule, une épave flottante, une galère désarmée, une fumée, une bulle de savon, un cachot orné, une beauté fardée, un jardin aux fleurs éphémères, un arbre dont la fleur est Liesse mais dont le fruit est Douleur, un coche cahotant dans la boue, une cour de justice bruisante de discordes, un monstre, le bruit d'un tambour creux, un pèlerinage dont le but est la mort ou encore le navigateur que l'appât du gain pousse à voguer vers des mers lointaines en se fiant au frêle appui d'une voile peu sûre [...]».
- 25 À écouter chez Harmonia mundi, 2006, par l'ensemble Clément Janequin de Dominique Visse.

BIBLIOGRAPHIE

1. Carissimi, Giacomo : *Vanitas vanitatum I et II* (partition), Istituto Italiano per la Storia della Musica, Rome, 1973.
2. Cernogora, Nadia: «L'écriture de la vanité chez les poètes français de l'automne de la Renaissance: du *memento mori* aux vertiges d'une poétique du vain», *Discours et enjeux de la Vanité*, Anne-Élisabeth Spica (dir.), *Littératures classiques* n°56, Champion, automne 2005, p. 201-217.
3. Grabócz, Márta: «La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique», *Sens et signification en musique*, Márta Grabócz (dir.), Paris, Hermann éditeurs, 2007, p. 231-252.
4. Gross, Guillaume: «La musique dans les Vanités de Simon Renard de Saint-André: 2/ Une nouvelle vanité de l'artiste: identification d'un motet de Roland de Lassus», *Musique. Images. Instruments* n°5, 2003, p. 176-190.
5. Jakobson, Roman: *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, collection double, 1963.
6. Lallement, Nicole: «La musique dans les Vanités de Simon Renard de Saint-André: 1/ Simon Renard, peintre de vanités», *Musique. Images. Instruments* n°5, 2003, p. 167-174.
7. Lanini, Karine: *Dire la vanité à l'âge classique – Paradoxes d'un discours*, Champion, 2006.
8. L'estocart, Paschal (de): *Premier Livre des Octonaires de la vanité du monde* (partition), Broude Brothers, New York, ca 1993.
9. L'estocart, Paschal (de): *Second Livre des Octonaires de la vanité du monde* (partition), avec une introduction de Jacques Chailley et Marc Honegger, Salabert, Paris, 1958.
10. Lemos, Maya Suemi: *Du Discours moral au discours musical: le thème de la vanité dans la musique italienne post-tridentine*, Thèse, Paris IV, 2006.
11. Michels, Ulrich: *Le Guide illustré de la musique*, volume 2, Fayard, 1990.
12. Molinié, Georges: *Sémio-stylistique – L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.
13. Nattiez, Jean-Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, 1987.
14. Reuter, Evelyn: *La Mélodie et le lied*, PUF, «que sais-je», 1950.
15. Russell, Daniel: «*Vanitas*, ou l'illustration d'un texte absent», *Discours et enjeux de la Vanité*, Anne-Élisabeth Spica (dir.), *Littératures classiques* n°56, Champion, automne 2005, p. 49-56.
16. Slim, Harry Colin: «A composition by Orlando de Lassus in a Vanitas painting attributed to Sébastien Stoskopff (1597-1657)», *Musique. Images. Instruments* n°5, 2003, p. 45-58.
17. Tapié, Alain (dir.): *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Ville de Caen – Musée des Beaux-Arts, Albin Michel, 1990.

L'ANALYSE POLYSÉMIOTIQUE

Louis HÉBERT*

L'ANALYSE POLYSÉMIOTIQUE

Un produit sémiotique, qu'il soit une occurrence (par exemple, tel texte), un type (par exemple, un genre littéraire considéré en tant que type) ou un système (une sémiotique), est le résultat et la concrétisation d'une performance sémiotique. Il peut faire intervenir une seule ou plusieurs sémiotiques. Une sémiotique (ou langage, au sens non uniquement linguistique du terme) est un système doté de formes (signifiants) manifestant des contenus ou sens (signifiés). Sera dit polysémiotique un produit sémiotique qui met en présence deux sémiotiques ou plus. Des appellations concurrentes, plus ou moins synonymiques, existent, comme «pluricode» et «syncrétique». Les notions de monosémiotique et de polysémiotique sont relatives. Par exemple, on peut considérer que la danse est une monosémiotique, mais également qu'elle est une polysémiotique, faite de la combinaison de deux sémiotiques autonomes: chorégraphie et musique. La chorégraphie elle-même se décompose en gestes, déplacements, etc., qui peuvent être également considérés comme des sémiotiques. De plus, même des sémiotiques généralement réputées monosémiotiques peuvent être considérées dans leur diversité interne comme polysémiotiques. Par exemple, on pourra voir un texte comme le produit de l'interaction de deux sémiotiques: le fond et la forme, un roman comme le produit de l'interaction de la narration d'actions, de la description et du dialogue, etc. La première étape nécessaire pour l'analyse des produits polysémiotiques est sans doute de dresser la liste des sémiotiques coprésentes dans le produit ou susceptibles de l'être (par exemple, une vingtaine de sémiotiques au théâtre). Dans le cas des produits types, on pourra départager entre les sémiotiques obligatoires (par exemple, la parole au théâtre), facultatives (généralement présentes ou non) voire interdites. Différents types de présence d'une sémiotique sont possibles: présence réelle (l'image et le texte dans une bédé), présence en tant que thème (un roman parlant de peinture), etc. L'analyse des polysémiotiques implique l'étude des relations entre sémiotiques coprésentes. Ces relations sont de différents ordres. On distinguera notamment les relations: comparatives (identité, similarité, similarité analogique ou métaphorique, opposition, altérité); présencielles (présuppositions simple et réciproque, exclusion mutuelle; corrélations converse et inverse); temporelles (simultanéité, simultanéité partielle, succession).

Mots-clés: *sémiotique, monosémiotique, polysémiotique, intersémiotique, théâtre, langage, pluricode, syncrétique.*

POLYSEMIOTIC ANALYSIS

A semiotic product may be a token (e.g., a specific text), a type (e.g., a literary genre considered as a type), or a system (a semiotics), and is the result and concrete expression of a semiotic performance. It may involve a single semiotics or more than one. A semiotics (that is, a language, but not just in the linguistic sense) is a system equipped with forms (signifiers) manifesting content or meaning (signifieds). "Polysemiotic" is a term used here to describe a semiotic product that combines two or more semiotics. Competing designations such as "multicode" and "syncretic" are synonymous to varying degrees. "Monosemiotics" and "polysemiotics" are relative notions. For example, dance

* Professeur à l'Université du Québec à Rimouski, UQAR, Canada
louis_hebert@uqar.ca

may be viewed as a monosemiotics, but also as a polysemiotics constructed by combining two autonomous semiotics: choreography and music. The choreography itself may be broken down into gestures, displacements, and so on, which likewise can each be viewed as semiotic systems. And even a semiotics generally thought to be monosemiotic can be viewed as a polysemiotics from the perspective of its internal diversity. A text, for instance, may be regarded as the result of two interacting semiotics, substance and form, and a novel as the result of interactions between the narrative of actions, description, dialogue, and so forth. In analyzing polysemiotic products, the first step must be to establish the list of co-present semiotic systems found within it, or likely to be found in it (e.g., about twenty are found in theater productions). For semiotic product types, one can group these systems into the required semiotics (speech, for example, in theater), the optional semiotics (which can be present or not), and the prohibited semiotics for that product type. A semiotic system may exhibit different types of presence: actual presence (the image and the text in a comic strip), thematic presence (a novel with painting as a theme), and other possibilities. Polysemiotic systems are analyzed by examining the relations between co-present semiotic systems. These relations occur on different levels. Of particular interest are the following: comparative relations (identity, similarity, analogical or metaphorical similarity, opposition, and alterity); presential relations (simple and reciprocal presupposition, mutual exclusion; direct and inverse correlation); temporal relations (simultaneity, partial simultaneity, and succession).

Keywords: *semiotics, monosemiotics, polysemiotics, intersemiotics, theater, language, multicode, syncretic.*

Introduction

Un élément sémiotique, qu'il soit une occurrence (par exemple, tel texte), un type (par exemple, un genre littéraire considéré en tant que type), un système (une sémiotique), etc., est le résultat d'une performance sémiotique. Il peut faire intervenir une seule ou plusieurs sémiotiques. Une sémiotique (ou langage, au sens non uniquement linguistique du terme) est un système doté de formes (signifiants) manifestant des contenus ou sens (signifiés). Sera dit **polysémiotique** un produit sémiotique qui met en présence deux sémiotiques ou plus. Des appellations concurrentes, plus ou moins synonymiques, existent, comme «pluricode» et «syncrétique». Il convient de distinguer les notions suivantes: polysémiotique, polysensoriel, multimodal et multimédial.

Les notions de monosémiotique et de polysémiotique sont relatives. Par exemple, on peut considérer que la danse est une monosémiotique, mais également qu'elle est une polysémiotique, faite de la combinaison de deux sémiotiques autonomes: chorégraphie et musique. La chorégraphie elle-même se décompose en gestes, déplacements, etc., qui peuvent être également considérés comme des sémiotiques. De plus, même des sémiotiques généralement réputées monosémiotiques peuvent être considérées, dans leur diversité interne, comme polysémiotiques. Par exemple, on pourra voir un texte comme le produit de l'interaction de deux sémiotiques: le fond et la forme, un roman comme le produit de l'interaction de la narration d'actions, de la description et du récit de pensées et de paroles, etc.

Appelons **sémiotique dépendante**, une sémiotique qui n'apparaît généralement qu'au sein d'une sémiotique englobante (l'éclairage au théâtre, la ponctuation dans un texte, la description dans un roman). Appelons **sémiotique autonome**, une sémiotique qui, selon une typologie sémiotique donnée, peut apparaître seule (texte, image, théâtre, etc.) ou avec d'autres sémiotiques autonomes (par exemple, texte et image dans un livre illustré) ou encore avec des sémiotiques non autonomes (par exemple, texte et éclairage dans une installation).

Chaque sémiotique présente dans un produit polysémiotique peut être analysée dans ses différents aspects et à l'aide de différentes approches, dont les théories et les **dispositifs** (sémiotiques ou autres). Les dispositifs étant des réseaux notionnels à vocation analytique, relativement simples et de portée restreinte mais rigoureux (modèle actantiel, carré sémiotique, etc.). Ces approches peuvent être spécialisées pour une sémiotique ou un type de sémiotique donnés ou encore générales (par exemple, le modèle actantiel peut être appliqué à des textes ou à des films). Nous ne ferons état ici pour l'essentiel que des considérations générales sur l'analyse des produits polysémiotiques.

Nous présenterons ici différentes manières de caractériser les produits polysémiotiques. On peut ainsi stipuler: (1) l'inventaire des sémiotiques coprésentes (par exemple, texte et image dans la bande dessinée); (2) les sémiotiques obligatoires et optionnelles (par exemple, la parole est obligatoire au théâtre au sens strict); (3) le type de présence des sémiotiques (présence factuelle, thématisée, évoquée, etc.); (4) le degré zéro ou attendu des sémiotiques (norme, écart, etc.); (5) les relations comparatives entre sémiotiques (identité, opposition, etc.); (6) les relations présenciellles entre sémiotiques (présupposition, exclusion mutuelle, etc.); (7) les relations temporelles entre sémiotiques (simultanéité, succession, etc.); (8) l'effet de la coprésence des sémiotiques (de la compositionnalité à l'holisme); (9) le degré de présence et le mixage des sémiotiques (le niveau relatif de chaque sémiotique, etc.); (10) la pondération et l'intensité des mélanges de sémiotiques (contiguïté, brassage, fusion, etc.).

On trouvera dans notre *Dictionnaire de sémiotique générale* (Hébert, 2016-) des approfondissements sur bon nombre de concepts abordés ici.

Inventaire des sémiotiques coprésentes

La première étape nécessaire pour l'analyse des produits polysémiotiques (par exemple, une bande-dessinée, une pièce de théâtre, un film) est sans doute de dresser la liste des sémiotiques coprésentes dans le produit ou susceptibles de l'être (on peut également considérer les sémiotiques qui ne peuvent être présentes). Cette typologie doit être faite en tenant compte des typologies existantes: on peut fondre plusieurs typologies, on peut modifier une typologie ou l'utiliser sans modifications. Par exemple, on peut considérer que le théâtre implique près d'une vingtaine de sémiotiques. Le tableau qui suit, adapté de Kowzan (1992: 49), présente les sémiotiques ou langages, les caractérise et classe sommairement en fonction de différents critères.

Une typologie des sémiotiques de la représentation théâtrale

No	LANGAGE	FAMILLE DE LANGAGES	SUPPORT DU LANGAGE	ESPACE OU TEMPS	TYPE DE SIGNES
01	LINGUISTIQUE VERBAL (parole)	texte de la partition prononcé	acteur	temps	signes auditifs (de l'acteur)
02	VERBAL PHONIQUE	inflexions phoniques (timbre, accent, etc.)			
03	TEXTUEL	texte montré sur scène	hors de l'acteur	espace	signes visuels (scripto visuels) (hors de l'acteur)
04	TEXTUEL GRAPHIQUE	inflexions graphiques (style et taille de police, etc.)			

	NON-LINGUISTIQUE				
05	mimique	expression corporelle	acteur	espace et temps	signes visuels (de l'acteur)
06	geste				
07	mouvement				
08	maquillage	apparence extérieure de l'acteur		espace	
09	masque				
10	coiffure				
11	costume				
12	accessoire	aspect du lieu scénique	hors de l'acteur		signes visuels (hors de l'acteur)
13	décor			espace et temps	
14	éclairage				
15	musique	effets sonores non langagiers		temps	signes auditifs (hors de l'acteur ou acteur (ex.: chant))
16	bruit et bruitage				signes auditifs (hors de l'acteur ou acteur (ex.: bruit de pas))

Sémiotiques obligatoires et optionnelles

Dans le cas des produits types, on pourra départager entre les sémiotiques obligatoires, optionnelles (généralement présentes ou non) voire interdites. Par exemple, la parole est sans doute définitoire du théâtre et donc une sémiotique obligatoire (sinon il y a mime plus que théâtre). Des sémiotiques peuvent être optionnelles mais généralement présentes (par exemple, la musique, les costumes, etc., au théâtre). Du type à l'occurrence, on pourra noter les sémiotiques obligatoires absentes (par exemple, du théâtre expérimental sans parole), les sémiotiques optionnelles généralement présentes qui sont effectivement présentes (par exemple, du théâtre avec costumes) ou encore absentes (par exemple, du théâtre sans maquillage), les sémiotiques interdites mais pourtant présentes, etc. Pour les diverses transformations possibles entre obligations, interdictions, optionnalités, etc.

Caractérisations des sémiotiques

À cette étape, on caractérise une, plusieurs, toutes les sémiotiques présentes ou retenues. La caractérisation est susceptible de porter sur de très nombreux aspects (thèmes, styles, etc.) et ce, à l'aide de nombreuses approches (thèmes: sémiotique, analyse thématique traditionnelle, etc.; style: stylistique, rhétorique, etc.; etc.).

Nous distinguerons ici simplement deux grands types de caractérisation: l'**approche quantitative** malheureusement souvent dévalorisée et l'**approche qualitative** (une combinaison des deux types d'approches est également possible). Distinguons deux formes d'approches quantitatives: celle de l'extense, du nombrable (ce qu'on peut compter) et celle de l'intense, du mesurable (qu'on ne peut ou ne veut compter, mais qu'on mesure tout de même en termes d'intensité: faible, moyenne, forte, etc.). On pourra donc utiliser une approche quantitative intense en stipulant, par exemple, l'intensité de présence d'une sémiotique donnée. D'un point de vue extense, on pourra considérer dans une représentation théâtrale, par exemple, le nombre, la longueur des répliques des personnages (en termes de mots, de lignes, de durées, etc.), le nombre et la durée des interventions musicales, etc. D'un point de vue qualitatif, on pourra, par exemple, pour ce qui est du texte, étudier les thèmes, les métaphores présentes (d'autres sémiotiques que la langue peuvent exploiter des métaphores), le rythme, etc. Évidemment, il ne s'agit que de quelques exemples.

Types de présence d'une sémiotique

Nous parlons de présence d'une sémiotique, mais il faut savoir qu'il y a différents modes de présence. Ces modes de présence portent pour tout élément et pas seulement pour les sémiotiques. Prenons l'intertextualité. L'intertextualité peut être vue comme le mode d'être de tout texte. La présence de l'intertextualité est alors obli-

gatoire, nécessaire, fondamentale. L'intertextualité peut être vue (aussi) comme un phénomène facultatif, accidentel, non fondamental: certains textes en «contiennent» et d'autres, pas. L'intertextualité est une coprésence d'au moins deux textes qui peut, en principe, prendre les différents modes que nous distinguons ci-dessous.

1. **Présence réelle ou factuelle:** par exemple, le textuel et le pictural (l'image) dans un livre illustré. On peut partir du principe (à nuancer sans doute) que la sémiotique d'appartenance est définie à partir de la fonction et de l'usage et non de la nature intrinsèque de l'objet. En conséquence, en principe, tout stimulus sensoriel peut servir de signifiant pour toute sémiotique exploitant le même canal sensoriel: par exemple, un vêtement comme le chapeau peut muter en accessoire (par exemple, dans *En attendant Godot*, où l'on joue avec les chapeaux).

2. **Présence thématisée** dans les signifiés: par exemple, un texte qui parle de sculpture ou d'art. Faisons remarquer qu'une sémiotique peut en thématiser plusieurs autres par généralisation sans les représenter explicitement spécifiquement. Par exemple, un poème peut parler de l'art de manière générale sans jamais parler spécifiquement de peinture, de sculpture, etc., tout en les englobant dans le propos de manière implicite. Pour éviter de laisser dans l'ombre des possibilités, on peut partir du principe heuristique, qu'on pourra restreindre par la suite, que toute sémiotique peut être thématisée dans toute autre: par exemple, l'éclairage dessinant un château (décor) ou des mots (texte). Si on considère que le personnage constitue une sémiotique, on établira aussi un principe à l'effet que toute sémiotique peut produire des personnages. Par exemple, un accessoire comme une horloge constitue un personnage dans *La cantatrice chauve* de Ionesco.

3. **Présence évoquée par les signifiés comme indices:** par exemple, un texte littéraire qui parle de Vénus sortant de l'eau (ou Vénus anadyomène) évoque l'histoire de l'art, car ce thème ou motif y est bien plus important qu'en littérature. Autre principe duquel on peut partir (à nuancer aussi sans doute): toute sémiotique peut se thématiser et/ou s'évoquer en elle-même: roman parlant de lui (mise en abyme autoréflexive), danse évoquant la danse (par exemple, une danse où l'on parodierait un cours de danse), etc.

4. **Présence évoquée par les signifiants comme indices:** par exemple, un poème dont la disposition spatiale évoque un travail pictural (calligramme, poésie concrète, etc.).

La sémiotique peut être mise en présence globalement (un roman qui parlerait de théâtre) et/ou dans l'un ou l'autre de ses aspects (par exemple, pour ce qui est du théâtre, ses différents contextes (historique, biographique, etc.), ses différentes sémiotiques associées (maquillage, parole, etc.), leurs propres aspects, etc.).

Deux remarques additionnelles. Un élément physique peut être présent mais caché (par exemple, un costume d'acteur caché par un panneau que porte celui-ci). Un élément physique peut être absent factuellement dans une absence marquée et en même temps présente de manière thématisée (par exemple, des costumes projetés sur les corps nus d'acteurs).

Présence et silence sémiotiques

La présence s'oppose évidemment à l'absence. Dans la pensée structuraliste, un signe ne prend sa valeur que relativement à d'autres signes coprésents et à l'absence d'autres signes (notamment celle des autres signes du même paradigme, de la même classe, qui n'ont pas été choisis). L'une des formes possibles de l'absence est le **silence sémiotique**. Le silence sémiotique crée le fond sur lequel se détache plus ou moins l'événement sémiotique qui a alors le statut d'une forme sur un fond (le silence «pur» est le fond absolu, mais il existe également des fonds qui ne sont pas constitués de silence, par exemple une basse continue en musique). Le silence sémiotique intervient dans les produits temporels (texte, film, etc.) ou dans les produits spatiaux (par exemple, dans un tableau, du canevas laissé vierge entre deux masses de couleurs) ou dans les produits spatiaux «artificiellement» temporalisés (un parcours de vision passant d'une figure à une autre dans un tableau).

Le silence sémiotique intervient toujours juste avant le début d'un produit sémiotique (par exemple, silence → début du produit au lever de rideau au théâtre, par exemple) et après celui-ci (par exemple, fin du produit → silence après la tombée du rideau). Le silence peut intervenir également en tant que valeur faisant partie du produit sémiotique, qu'il se place au tout début de l'œuvre (par exemple, un silence juste après le lever de rideau), au milieu (signe n → silence → signe $n+1$) ou à sa fin (par exemple, un silence juste avant la tombée du rideau).

Au sens le plus fort, le silence sémiotique serait l'absence de tout signe. Cette situation où un sujet observateur se placerait en dehors de toute décision sémiotique, c'est-à-dire d'une opération transformant un stimulus sensoriel en signifiant et/ou une représentation mentale en signifié, est toute théorique. Au sens où nous l'entendons ici, le silence sémiotique est l'absence d'un signe quelconque ou d'un signe donné ou d'un type de signes donné. Ce signe ou ce type de signe peut être attendu ou non et, en conséquence, le silence sémiotique peut être ordinaire ou marqué. Qu'un éléphant ne fasse pas partie de la distribution d'une pièce de théâtre est un silence sémiotique non marqué, parce qu'on ne s'attend à la présence du doux pachyderme dans une pièce de théâtre (mais son absence dans un cirque traditionnel sera marquée). Même chose pour l'absence de masques dans une pièce de théâtre moderne. L'absence de paroles dans une pièce sera, elle, marquée, parce que de la parole est attendue. Autres

exemples: le «dialogue» suivant intègre un silence sémiotique marqué: - «Dites oui je le veux.» - «...»; une toile vierge exposée dans un musée constituera assurément un silence sémiotique marqué, jusqu'à la provocation. Un exemple de silence sémiotique marqué et provocateur se trouve dans le livre humoristique *Tout ce que l'homme sait de la femme* (Kazim' Enryen, 2007), dont les 100 pages n'affichent que du vide... Si un signe non attendu remplace un signe attendu, il n'y a pas silence (à moins que le signe substitué soit du silence), qui est une non-adjonction, mais substitution (par exemple: - «Dites oui je le veux.» - «Peut-être...»). Mais il est peut-être possible de concevoir qu'au silence du signe attendu se superpose en biplanité la présence, le «son», du signe non attendu.

Dans le cas d'une sémiotique oppositive, on peut opter: (1) pour un signe pour chaque terme de l'opposition (par exemple, un voyant vert allumé indiquera «en marche» et un rouge allumé, «arrêté»); ou (2) pour un signe pour un des termes de l'opposition et son absence pour l'autre terme (par exemple, le voyant vert allumé indiquera «en marche» et lorsqu'éteint, «arrêté»). Les communications téléphoniques reposent sur une sémiotique du second type: une sonnerie indique un appel et son absence, l'absence d'appel. On pourrait croire que seule la sonnerie est significative. Mais l'absence de sonnerie signifie continument: «Vous n'avez pas d'appel. Vous n'avez pas d'appel...» On choisit l'appel comme signe marqué, puisque c'est lui qui commande une action; il serait absurde (et désagréable) de faire sonner continument pour indiquer qu'il n'y a pas d'appel et de faire cesser la sonnerie lorsqu'on reçoit un appel. Les systèmes qui ne reposent pas sur la distinction signe marqué / signe non marqué mais sur deux signes opposés utilisent la redondance pour s'assurer de la bonne transmission et réception du message.

Le silence sémiotique, par exemple l'absence d'une sémiotique, peut ou non être considérée comme une manifestation même de cette sémiotique. Dans le premier cas, on pourra, par exemple, considérer le silence (au sens ordinaire d'absence de paroles et plus généralement de son) simplement comme une manifestation par la négative de la parole: «Comme le silence est parole, l'attitude mouvement, la nudité est costume au théâtre et dans le contexte socioculturel actuel.» (Girard et *al.*, 1995). Dans cette optique, on peut considérer qu'un crâne rasé n'est pas l'absence d'une coiffure (mais de cheveux, oui), mais une coiffure particulière. Dans le second cas, on considérera plutôt que le silence de telle sémiotique n'est pas une manifestation par la négative de cette sémiotique, simplement son absence: la nudité au théâtre ne sera pas vue comme la présence d'un non-costume, mais une simple absence de costume.

Degré attendu d'une sémiotique

Le **degré attendu** (concept que nous préférons à celui de degré zéro) est le type de présence prévu d'un produit sémiotique, d'une sémiotique, d'un élément sémio-

tique ou d'un autre type d'élément. Ce degré attendu correspond à la réalisation d'une norme (on peut aussi l'appeler «norme» tout court, au sens fort). L'écart est la non-réalisation de la norme.

Le degré attendu définit notamment des attentes relativement à la quantité et qualité (modalité) de la présence. Différents degrés attendus sont toujours en interaction; ils sont définis respectivement en fonction de systèmes comme la culture, le sociolecte (qui définit discours, genres et sous-genres), l'idiolecte (le système propre à un producteur, par exemple un auteur) et le textoclecte (le système propre au produit sémiotique occurrence en cause). On peut ajouter les normes du récepteur qui n'auraient pas de correspondance dans les autres systèmes que nous venons de nommer.

Par exemple, dans le genre «pièce de théâtre expressionniste», le degré attendu du maquillage est un maquillage à présence intense, à contrastes puissants, etc. Dans le genre «pièce de théâtre réaliste» (ou naturaliste), le degré attendu est un maquillage à présence estompée, visant (en principe) le naturel. Le degré attendu du genre le plus typique (par exemple, pour le théâtre, le théâtre réaliste) définit le degré attendu du groupe de genres concerné (par exemple, le théâtre en général). Les autres genres sont alors en écart ou non par rapport à cette norme, qui définit le degré attendu. Par exemple, le maquillage du théâtre expressionniste est en écart par rapport au maquillage du théâtre réaliste, qui définit le degré attendu du maquillage au théâtre en général. Puisqu'il répond adéquatement à une attente, le degré attendu est, en définitive, toujours d'une intensité de présence, d'une saillance faible (les maquillages intenses du théâtre expressionniste sont en définitive atones, de faible intensité relativement à ce genre théâtral, puisqu'attendus).

On peut former une échelle d'intensités de présence et y prévoir les échelons suivants: silence sémiotique, **signe minimal**, **signe maximal**. Où se situe le degré attendu sur cette échelle? Généralement entre le signe minimal et le signe maximal. Mais pas toujours: dans les œuvres d'arts minimalistes, par exemple, le degré attendu pourra se confondre avec le signe minimal ou du moins en être proche; dans les œuvres d'art maximalistes, le degré attendu coïncidera avec le degré maximal ou s'en rapprochera. Donnons un exemple grossier avec les costumes au théâtre: silence sémiotique: nudité (mais on a vu que l'absence de signe peut, d'une certaine manière, être vue comme un signe); signe minimal: cache-sexe; degré attendu: pantalon et chemise ou t-shirt (du moins pour un homme); degré maximal: costume surchargé par exemple à la Louis XIV voire costume-décor.

Opposées aux **produits sémiotiques maximalistes**, on peut distinguer, d'une part, les **produits sémiotiques minimalistes** où le signe ou les quelques signes qui les composent sont clairement perceptibles et, d'autre part, ceux où les quelques signes qui les composent sont plus difficilement perceptibles (parce que les stimuli

sensoriels qui les sous-tendent sont relativement indifférenciés). Le poème «Le lac» de Garnier appartient à la première catégorie de produits sémiotiques minimalistes: il montre une lune (représentée par une parenthèse fermante) se réfléchissant (sous la forme d'une parenthèse ouvrante) sur l'eau d'un lac (représentée par une ligne droite horizontale formée de traits de soulignement). Les formes d'art minimalistes jouent parfois sur les limites de la perception sémiotiques, en rognant sur la marge de sécurité qui doit exister entre non-signe et signe ou entre un signe et un autre signe (par exemple, dans les toiles noires de Ad Reinhardt (1913-1967), au premier abord, on ne voit qu'un grand noir, puis on découvre d'infimes nuances). Des œuvres minimalistes peuvent être disertes en termes de nombre de signes aisément perceptibles. Cependant, ces signes peuvent simplement être la répétition *ad nauseam* d'un seul et même signe (par exemple, un poème lettriste formé de l'itération de «e»). Ou encore ces signes peuvent être différents mais dotés d'un contenu similaire et faible: les œuvres d'Opalka, formées de chiffres croissants de +1 à chaque fois: 1, 2, 3, etc. Enfin, une œuvre peut être minimaliste tout en étant parfaitement conformée en terme de perceptibilité, de nombre et de variété de signes. Ainsi la nouvelle «Le mannequin» de Robbe-Grillet est-elle sans doute davantage minimaliste par l'absence d'action que par le fait qu'elle soit très courte.

Relations entre sémiotiques coprésentes

L'analyse des polysémiotiques implique l'étude des relations entre sémiotiques coprésentes. Ces relations sont de différents ordres. On distinguera notamment les relations: comparatives (identité, similarité, similarité analogique ou métaphorique, opposition, altérité); présencielles (présuppositions simple et réciproque, exclusion mutuelle; corrélations converse et inverse); temporelles (simultanéité, simultanéité partielle, succession).

Relations comparatives

Pour qu'il y ait relation comparative, il faut qu'au moins un observateur donné en un temps donné dégage au moins une relation comparative entre deux éléments ou plus. En l'occurrence ici, ces éléments sont deux sémiotiques différentes coprésentes ou deux éléments coprésents relevant chacun d'une sémiotique différente. Un des effets de l'identité ou de la similarité est de mettre en saillance, en évidence les propriétés communes; celui de la non-identité ou de la non-similarité est de mettre en saillance les propriétés différentes. Exemplifions ces relations. Soit la relation entre le sens du titre (ou de la légende) et celui de image qu'il intitule:

1. Identité ou quasi-identité: titre: *Nuages et grelots* (Magritte), image: nuages et grelots;

2. Similarité: titre: *Les fanatiques* (Magritte), image: un oiseau qui plonge vers un feu au sol (similarité analogique ou métaphorique: évocation des kamikazes, etc.).

3. Opposition

3.1 Contrariété: titre: *Personnage assis* (Magritte), image: un homme debout.

3.2 Contradiction: titre: *Ceci n'est pas une pipe* (Magritte), image: une pipe.

4. Altérité: titre: *La bonne foi* (Magritte), image: un homme avec une pipe en lévitation devant son visage.

L'identité ou la quasi-identité des signifiés produit de la **redondance**, soit, au sens le plus large, l'itération, la répétition d'un même contenu. La redondance peut servir notamment à s'assurer de la bonne transmission et réception du contenu en contrant le «bruit», c'est-à-dire les obstacles (fatigue du récepteur, mot inconnu du récepteur, son qui couvre les paroles, etc.) qui entravent ces deux fonctions.

Parmi les formes de la similarité analogique, on trouve la **métaphore** (au sens large, qu'elle soit *in absentia* ou *in praesentia*) et l'homologation. La métaphore (par exemple, «cette femme est une fleur») est une figure combinant au moins une relation d'opposition (entre sèmes, contenus génériques: ici /humain/ vs /végétal/) et au moins une relation d'identité (entre sèmes, contenus spécifiques: ici /fragilité/, /beauté/, etc.). On partira du principe que toute sémiotique peut produire des métaphores. Il existe des **métaphores intrasémiotiques**: par exemple, au théâtre une canne (sémiotique de l'accessoire) symbolisera un sceptre (sémiotique de l'accessoire); et des **métaphores intersémiotiques**: un mannequin (sémiotique de l'accessoire) symbolisera un humain (sémiotique des personnages). Autrement dit, le métaphorisé et le métaphorisant appartiendront à la même sémiotique ou non. Les métaphores peuvent prendre un même signifiant (plus exactement un même stimulus) et l'interpréter dans des sémiotiques différentes; par exemple, dans «La colombe poignardée et le jet d'eau» (Apollinaire), le «O» peut à la fois être vu textuellement et littéralement comme un vocatif (on invoque quelqu'un, comme dans «Ô toi, mon amour») et visuellement et métaphoriquement comme la pupille d'un œil (le thème du regard est explicite ailleurs dans le poème), un soleil, le drain d'une fontaine, etc. Lorsqu'un même signifiant (plus exactement un même stimulus) prend deux sens différents (au sein d'une même sémiotique ou d'une sémiotique à une autre), on parle de **polysémie**.

Dans une homologation, l'un des deux termes d'une opposition donnée correspond à l'un des deux termes d'au moins une autre opposition, tandis que l'autre terme de l'opposition donnée correspond à l'autre terme de la seconde opposition et des éventuelles autres oppositions homologuées. Par exemple, soit l'opposition vie / mort et l'opposition positif / négatif, on peut dire qu'elles sont généralement homologuées,

puisque la vie est généralement associée au positif et la mort, au négatif. Comme pour ce qui est de la métaphore, l'homologation peut être intrasémiotique ou intersémiotique. Par exemple, cas d'homologation intersémiotique, au théâtre, les lumières rouge / verte (sémiotique de l'éclairage) peuvent être homologuées aux personnages mauvais / bons (sémiotique des personnages).

Relations temporelles

Distinguons le temps réel (par exemple, celui de la projection d'un film) et le temps thématisé, celui qui est inscrit dans les signifiés (par exemple, la durée de l'histoire racontée dans le film). Distinguons pour chaque phénomène temporel, la position (soit le moment où le phénomène intervient: par exemple, le 17 mai 2020, à 17h24) et la durée (soit l'étendue entre le point temporel initial et le point temporel final, par exemple, il s'écoule 1 minute entre 17h24 et 17h25). Le même principe vaut pour l'espace, pour lequel on peut donc distinguer la position et l'étendue.

Au-delà de la distinction grossière, que nous dérivons de Lessing (1729-1781), entre **sémiotiques de l'espace** (image, sculpture, décor, etc.), **sémiotiques du temps** (texte, musique, bruitage, etc.), où des unités se succèdent, et **sémiotiques spatio-temporelles** (danse, installation, théâtre, cinéma, etc.), distinguons des sémiotiques: (1) à temps et **consécution** forcés: la projection d'un film en salle n'est pas en principe interrompue, ralentie, accélérée, inversée, etc.; (2) à temps libre mais consécution forcée: un texte se lit en principe d'un mot au suivant, mais on peut prendre une pause entre deux mots, on peut revenir en arrière, devancer, lire à rebours, etc.; (3) à temps et à consécution libres: on regarde une toile pendant le temps désiré, on passe de telle de ses figures à telle autre de son choix.

Les principales relations temporelles dyadiques sont les suivantes:

1. Simultanéité (stricte);

2. Simultanéité partielle;

2.1 Simultanéité inclusive (la durée de tel phénomène est entièrement englobée dans la durée de tel autre mais dépassée par celle-ci);

2.1.1 Simultanéité inclusive avec coïncidence du point d'origine;

2.1.2 Simultanéité inclusive avec coïncidence du point terminal;

2.1.3 Simultanéité inclusive sans coïncidence du point d'origine ou terminal;

2.2 Simultanéité-succession (forme de succession partielle);

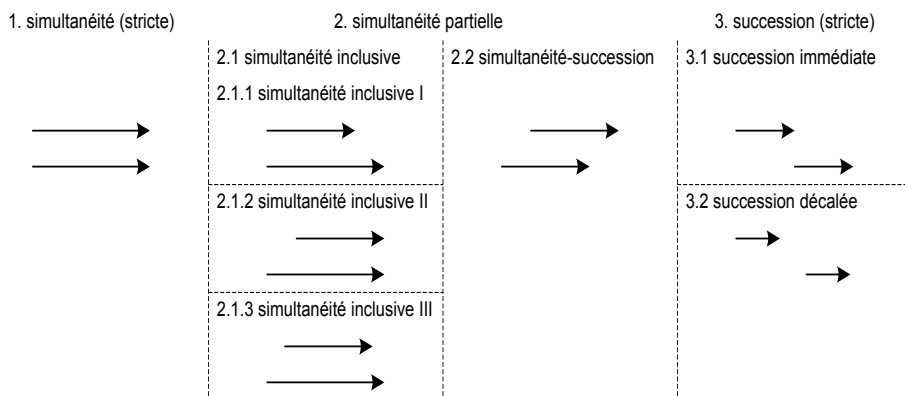
3. Succession (stricte);

3.1 Succession immédiate;

3.2 Succession décalée (ou médiate).

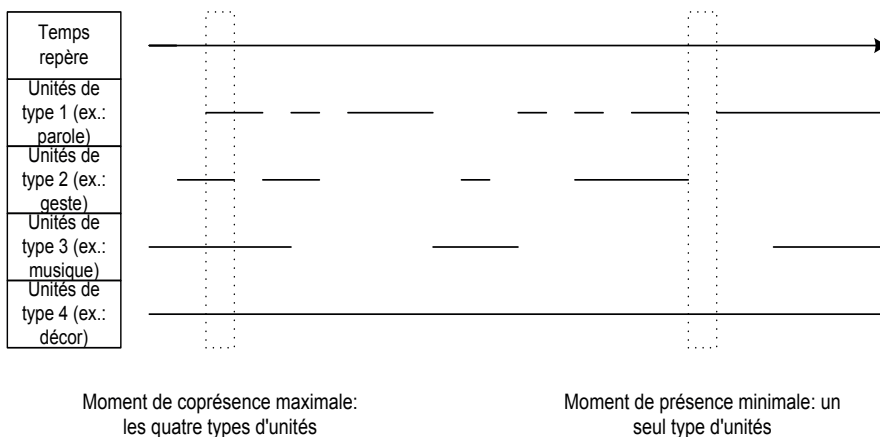
Le schéma suivant illustre ces relations temporelles.

Relations temporelles dyadiques



Le schéma qui suit représente une analyse temporelle de différentes sémiotique présentes dans une pièce de théâtre fictive.

Exemple d'analyse temporelle d'un produit polysémiotique



Le schéma ne prend en compte que l'absence/présence des signes relevant d'une sémiotique donnée. Un autre schéma, en déployant abscisse et ordonnée, pourrait représenter également l'intensité de la présence de ces signes (soit en donnant les valeurs absolues, soit en «arrondissant», par exemple, en intensités basse, moyenne, élevée). Un tel schéma permet notamment de mesurer la présence d'une sémiotique en fonction du temps qui s'écoule. Le lecteur du schéma n'a alors qu'à faire la somme

de la longueur des traits qui indiquent la présence de la sémiotique (pour produire le schéma, on aura déjà mesuré et la longueur de la pièce et la longueur de chaque apparition de chaque sémiotique). On peut rapporter cette somme sur la durée totale de la pièce (indiquée par le trait fléché). On peut comparer cette somme à celle obtenue pour une autre sémiotique de la pièce, etc.

Comme le montre le schéma, on a affaire à une **polysémiotique pluriplane**, c'est-à-dire que des signes se superposent dans le même intervalle temporel. Une polysémiotique peut être **monoplane**, en ce cas les signes des sémiotiques différentes se succèdent simplement. On trouve cette situation, par exemple, dans un livre imagé (notamment les livres pour enfants où certains mots sont remplacés par des images que l'enfant est appelé à verbaliser pour compléter l'énoncé). Un autre exemple peut être trouvé dans la langue, si on la considère comme une polysémiotique de par sa diversité interne: par exemple les signes de ponctuation (sémiotique A) ne se superposent jamais au texte proprement dit (sémiotique B). Nous n'employons pas «pluriplane» et «monoplane» au sens que donne à ces mots Hjelmslev.

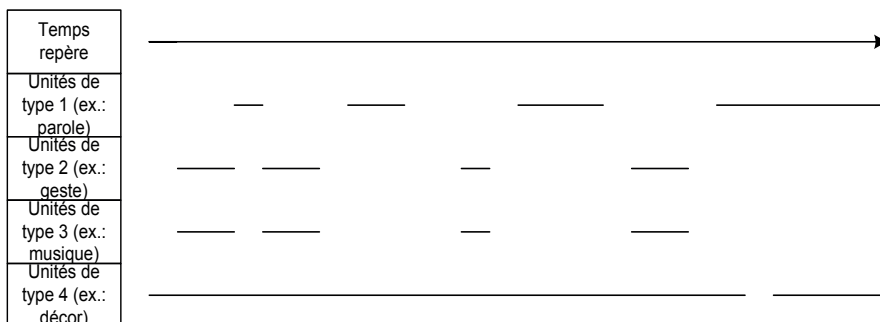
Dans le schéma, il n'y a aucun moment de silence complet, où toutes les sémiotiques se seraient tuées en même temps. Évidemment, un tel silence, relativement aux sémiotiques en cause, se produit juste avant le début de la pièce et juste après elle. La situation qui se rapproche le plus du silence total durant la pièce est celui où seul le décor est présent (voir le second rectangle en pointillés). L'opposé du silence sémiotique est le «bruit blanc sémiotique, la situation où tous les signes attendus, tous les signes de types attendus ou toutes les sémiotiques attendues se manifestent en même temps. Dans le schéma, il y a un moment où toutes les sémiotiques «parlent» en même temps (voir le premier rectangle en pointillés).

Relations présencielles

Un tel schéma permet également de dépister facilement les relations présencielles: (1) **exclusion mutuelle**: si la sémiotique A est présente, la sémiotique B est absente et si la sémiotique B est présente, la sémiotique A est absente; (2) **présupposition réciproque**: si A est présente, B l'est et si B est présente, A l'est également; (3) **présupposition simple**: si A est présente, B l'est; mais si B est présente, A ne l'est pas nécessairement (on dit alors que A présuppose B). L'exclusion peut être mutuelle et alternative: un des deux éléments doit nécessairement être présent quand l'autre est absent.

Illustrons ces relations présencielles avec ce qui se produit dans le schéma ci-dessous.

Exemple d'analyse des relations présencielles dans un produit polysémiotique



Décor et musique: présupposition simple (la musique présuppose le décor mais pas l'inverse). Décor et geste: présupposition simple (le geste présuppose le décor mais pas l'inverse). Décor et parole: il n'y a pas de relation présentielle (la parole ne présuppose pas le décor, car il y a un moment où, bien qu'il y ait parole, il n'y a pas décor). Musique et geste: présupposition réciproque. Musique et parole: exclusion mutuelle. Geste et parole: exclusion mutuelle. La relation entre parole et geste et entre parole et musique n'est pas une exclusion mutuelle et alternative, car on voit des moments où aucun des deux langages n'est présent.

Plutôt que de voir les relations présentielles comme catégorielles, on peut les voir comme graduelles. Ainsi, on pourra dire qu'il y a relation présentielle si les phénomènes recherchés se manifestent, non pas nécessairement toujours, mais au moins majoritairement. Dans ce cas, dans le schéma, la parole présuppose le décor (même s'il y a un moment où il y a parole sans décor). La perspective graduelle permet de prendre en compte les corrélations. Une **corrélation directe** ou converse se produit si en augmentant la présence de la sémiotique A, on augmente celle de la sémiotique B et qu'en augmentant la présence de la sémiotique B, on augmente celle de la sémiotique A; même chose pour les diminutions. Une **corrélation inverse** se produit si en augmentant la présence de la sémiotique A, on diminue celle de la sémiotique B et qu'en augmentant la présence de la sémiotique B, on diminue celle de la sémiotique A, etc. Nous verrons plus loin qu'en général, une relation de corrélation inverse unit une sémiotique donnée aux autres sémiotiques qui lui sont coprésentes.

Les relations présentielles ne se produisent pas que dans la relation temporelle de simultanéité. Par exemple, cas de présupposition simple fondée sur la succession: acheter présuppose avoir auparavant gagné de l'argent, mais gagner de l'argent ne veut pas dire qu'on achètera nécessairement. Dans le schéma, on peut dire que parole et geste (et parole et musique) s'excluent mutuellement (en simultanéité); mais on peut également dire que la parole est toujours précédée par le geste et donc que le geste présuppose, en succession, la parole (mais la parole n'est pas toujours suivie d'un geste, puisque la dernière parole n'est pas suivie d'un geste).

Tout comme les relations présencielles, les relations comparatives sont a priori indépendantes des relations temporelles. C'est ainsi qu'une redondance (identité ou similarité) peut se produire en simultanéité (à l'intérieur d'une même sémiotique: deux voyants indiquant une action en cours; d'une sémiotique à une autre: un signal sonore doublé d'un signal lumineux) ou en succession (à l'intérieur d'une même sémiotique: une sonnerie qui se répète; d'une sémiotique à une autre: un geste qui «répète» le mot dit plus tôt).

Effet de la coprésence des sémiotiques

La coprésence de sémiotiques différentes n'est qu'un cas particulier de la coprésence de deux éléments quelconques. L'effet ou les effets de cette coprésence peuvent être les suivants (dans tous les cas ou selon la nature particulière des éléments A et B en présence):

1. A et B restent les mêmes séparément ou ensemble (en vertu du principe de compositionnalité qui sous-tend cette conception, le tout égale la somme des parties).

2. A et B forment quelque chose différent de leur simple addition (en vertu du principe d'holisme ou de non-compositionnalité qui sous-tend cette conception, le tout est plus que la somme des parties).

Nous dirons que la première hypothèse est au pire une réduction (inconsciente), au mieux une réduction méthodologique (c'est-à-dire consciente, explicitée et pertinente).

La seconde hypothèse se ramifie, selon que:

2.1. A modifie B (mais pas l'inverse);

2.2. B modifie A (mais pas l'inverse);

2.3. A et B se modifient mutuellement (holisme au sens strict).

Considérons que, au niveau le plus fondamental, deux sémiotiques en présence se modifient mutuellement. En conséquence, par exemple, une musique (A) dans un film n'aura pas la même nature, le même sens, effet selon qu'elle est accompagnée ou non de paroles (B). De plus, ses nature, sens ou effet varieront si l'on change les paroles pour d'autres. Le principe holiste (ou de non-compositionnalité) veut que le global, le «tout» (contexte, genre, etc.), détermine le local, la «partie» (texte, occurrence du genre, etc.). En conséquence, par exemple, une «même» partition musicale n'a pas les mêmes nature, sens ou effet selon qu'elle est jouée dans une pièce de théâtre ou dans un film. Évidemment, dans ce passage d'un tout à un autre, il y a également variations au niveau des parties (ici des éléments d'une pièce de théâtre, là d'un film).

Relation d'ancrage

Cela étant, une fois reconnue cette interaction bidirectionnelle fondamentale où chaque sémiotique en coprésence modifie les autres, on peut dégager à des niveaux plus «surfaciels» des interactions unidirectionnelles. Par exemple, en principe, une légende **ancrer**, précise le sens de l'image qu'elle accompagne sans que la réciproque soit nécessairement vraie. On pourra dire également que la musique, au cinéma traditionnel, est en principe au service de l'image et non l'inverse.

Ainsi, l'**ancrage** (Barthes) est une relation de modification, généralement envisagée comme unilatérale, du sens d'une sémiotique par celui d'une autre (cas 2.1 ou 2.2). Plus précisément, une sémiotique A peut être explicite pour une sémiotique B: on dira que A *ancrer* le sens de B. L'ancrage est une relation de complément (sémantique), de complétude, fort. Il existe évidemment aussi des relations de complément marginal d'information entre deux sémiotiques. Barthes envisage, semble-t-il, uniquement l'ancrage du sens de l'image par le texte. Nous élargissons la notion à toute sémiotique. Et nous considérons qu'elle peut s'appliquer également du texte vers l'image (par exemple, une vignette explicitant une définition d'une pièce mécanique complexe dans un dictionnaire). L'ancrage peut également être réciproque et aller du texte vers l'image et réciproquement. Le sens des mots précise celui des images ou l'inverse ou les deux, par la sélection d'un sens parmi tous les sens potentiels, notamment ceux moins prévisibles et donc nécessitant un ancrage ou un ancrage plus fort. Enfin, pris au sens le plus large, l'ancrage peut être intrasémiotique: un élément d'une sémiotique ancre alors le sens d'un autre élément de la même sémiotique (par exemple, un mot et sa définition).

Autres relations informatives

Nous avons vu la redondance et l'ancrage, relations que l'on peut qualifier d'informatives, en ce qu'elles touchent l'information, c'est-à-dire le contenu des sémiotiques. Quelques autres relations entremêlent relation informative et relation temporelle. La fonction de relais (Barthes) entre sémiotiques se produit lorsqu'un contenu est exprimé d'abord dans une sémiotique donnée puis continué dans une autre sémiotique. Ce sera par exemple un geste qui termine un énoncé amorcé verbalement (par exemple, «Ça me va droit au...» suivi d'un geste pointant le cœur). Le **relais** est une fonction de complémentarité intense, en ce qu'elle est complétion, conjuguée à une relation temporelle de succession (immédiate ou décalée). Situons le relais dans une typologie de trois fonctions en généralisant une typologie des rapports geste-parole (Larthomas, présenté dans Girard et *al.*, 1995: 45): (1) prolongement (ou relais) (donc en succession): par exemple, le geste, pour compléter l'énoncé, prend le relais de la parole; (2) **remplacement** (donc en succession): par exemple, la parole

s'efface au profit du geste qui assume seul l'énoncé au complet; (3) **accompagnement** (donc en simultanéité): par exemple, le geste en même temps se joint plus ou moins à la parole. Comme le font remarquer Girard et *al.*: «L'association geste-parole appelle un rapport d'intensité (le geste n'apporte-t-il qu'un complément marginal d'information ou est-il essentiel à la compréhension de l'énoncé?) et un rapport de temporalité (les deux langages s'inscrivent-ils dans la simultanéité, ou l'un précède-t-il ou suit-il l'autre?).»

Au sein d'un produit sémiotique, deux éléments, adjacents ou non, peuvent être, dirons-nous en employant des mots métaphoriques, simplement juxtaposés ou encore coordonnés. Pour prendre un exemple métaphorique simple: les Mayas juxtaposaient les pierres, puisqu'ils n'employaient pas de mortier, tandis que nous les coordonnons, par le mortier justement. La coordination suppose la présence et la médiation d'un tiers élément (fût-il fait de la «matière» de l'un et/ou l'autre des deux éléments, comme dans un fondu enchaîné au cinéma), qui fait la transition entre les formes et les unit. Une sémiotique donnée peut avoir pour rôle notamment de servir de **transition** entre des éléments d'une autre sémiotique. Il en va ainsi de la musique au cinéma ou au théâtre, qui sert souvent à faire la transition entre les séquences, les scènes, etc. Par exemple, au cinéma, la fin d'une séquence sera appuyée par l'apparition d'une musique, qui se maintiendra dans le début de la séquence suivante puis disparaîtra. Évidemment, toutes les transitions ne sont pas opérées par une sémiotique distincte de celle des éléments unis (et nous reprenons notre exemple du fondu enchaîné au cinéma).

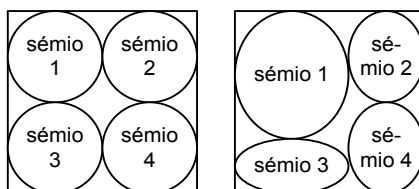
Présence graduelle des sémiotiques

Jusqu'à maintenant, nous avons surtout considéré la présence/absence des sémiotiques de manière catégorielle (la sémiotique est présente ou non, sans gradation intermédiaire) et non graduelle. Comme nous l'avons dit, le degré de présence d'une sémiotique peut être noté par une valeur absolue ou une valeur «arrondie», par des mentions comme «faible», «moyenne», «forte», etc.

Partons du principe qu'une polysémiotique est un système dynamique où les différentes sémiotiques subissent des forces et contre-forces qui en définissent le degré de présence relatif. Dit autrement, on peut augmenter, conserver ou diminuer le degré de présence d'une sémiotique au sein de la polysémiotique. D'une certaine manière, les sémiotiques sont en concurrence. Employons une métaphore. Un objet polysémiotique est un système dont les sémiotiques se comportent comme des baudruches gonflées, comprimées dans un espace fermé et qui cherchent chacune à occuper le maximum d'espace. La quantité de signes pouvant être émis étant constante (l'espace fermé ne change pas de volume), seule la pondération relative des sémiotiques peut varier (le volume qu'occupe telle baudruche par rapport aux autres). Le schéma ci-

dessous donne un exemple de variation de cette pondération relative. D'abord, on trouve quatre sémiotiques de force identique, puis intervient une modification de l'équilibre relatif par l'augmentation de la force d'une des sémiotiques (mise en saillance de la sémiotique 1) et la diminution corrélatrice de celle des autres (estompage plus ou moins grand des sémiotiques 2, 3 et 4).

Exemple de changement de l'équilibre dynamique de sémiotiques coprésentes



Cette métaphore n'est pas parfaite, pour plusieurs raisons. Même s'il y a une limite à l'assimilation des signes par les récepteurs (voir certains vidéoclips dont le montage est «trop» rapide), la force sémiotique n'est pas constante. Et il y a des œuvres avec peu de signes et de faible intensité et d'autres avec beaucoup de signes et de forte intensité, etc. L'intensité sémiotique pourra rendre vrai l'adage: «Trop d'information tue l'information» (à moins que ce «trop d'information» ne soit justement le message même, pour reprendre l'adage de McLuhan: «Le message c'est le médium»).

Quoi qu'il en soit, dans cette métaphore, si le producteur met l'accent sur telle sémiotique, il se trouve par le fait même à atténuer l'importance relative des autres sémiotiques. Il y a donc un mixage (comme on mixe les différentes pistes d'un enregistrement sonore), un **mixage sémiotique** qui définit l'intensité relative de chaque sémiotique, globalement (dans le produit en général) et localement (dans tel passage). Ce mélange est réalisé par les différents émetteurs de la polysémiotique: par exemple, pour le théâtre, l'auteur, le metteur en scène, le scénographe, l'acteur, etc. Au sein d'une même sémiotique, il y a également un mixage des différents éléments qui la constituent.

Rastier considère que tout comme il y a une perception des stimuli physiques, il existe une **perception sémiotique** (des signifiants et même des signifiés). Certains éléments de plus faible intensité mais répétitifs (par exemple, les thèmes fondamentaux d'un texte) constituent des fonds sur lesquels les formes, de plus forte intensité mais en plus faible nombre, se manifestent. Plus une forme est saillante, plus son degré de présence est fort, plus elle est à l'avant-plan perceptif. On peut distinguer trois grands degrés de présence: saillant, neutre, estompé. Et trois opérations sur le degré de présence: diminution (par exemple, de neutre à estompé), augmentation (par exemple de neutre à saillant) et conservation (par exemple, de neutre à neutre).

Donnons des exemples. Par rapport au théâtre contemporain, la tragédie classique française met en saillance le texte; par rapport au théâtre naturaliste (ou réaliste), le théâtre pauvre (Grotowsky), met en retrait l'accessoire, le décor, etc. La tragédie classique française exacerbe la parole au «détriment» des autres langages, qui demeurent exploités de manière «rudimentaire». À l'opposé, le théâtre moderne, souvent en réaction au théâtre d'auteur, diminuera la part du texte au profit d'autres langages, autrefois secondaires: «Ainsi A. Artaud mettait-il l'accent sur l'aspect non verbal du théâtre (théâtre de la cruauté), à l'opposé du classicisme français et de Goethe (à Weimar), qui privilégiaient les aspects (para)verbaux.» (van Gorp et *al.*, 2001: 476).

La forme extrême de la mise en saillance est l'exacerbation d'une sémiotique ou, «pire», la production d'un «monopole sémiotique» (la sémiotique de l'acteur chez Grotowsky). La forme extrême de l'estompage est la neutralisation (qui n'a pas le sens ici de «mise au neutre») ou, «pire», la disparition d'une sémiotique. Si la force relative des sémiotiques ne correspond pas aux attentes (relatives au genre, à l'idiolecte de l'auteur, etc.), il y a écart et création d'un effet esthétique (bon ou mauvais) puissant. Ce serait le cas, par exemple, d'un théâtre où la sémiotique principale serait le décor. En définitive, on se demandera quelle est l'importance proportionnelle de telle sémiotique présente et si cette importance est conforme aux attentes assorties au degré attendu.

En plus d'être, au point de vue de sa prégnance, principale / secondaire, une sémiotique peut être **indépendante**, subordonnante ou subordonnée. Une **sémiotique subordonnée** a pour principale fonction d'appuyer une **sémiotique subordonnante**. Ce sera, par exemple, la musique dans la cinématographie habituelle, l'image par rapport au texte dans un roman illustré (mais pas dans un roman graphique). Ainsi en va-t-il, dans cette citation, de la fonction du décor, auxiliaire relativement à la parole et aux gestes: «Le décorateur Lucien Gouttaud affirme que son rôle ne consiste pas à faire voir, mais à «repousser violemment les mots et les gestes sur les spectateurs».» (Girard et *al.*, 1995: 92). Voici un exemple d'émancipation d'une sémiotique tenue pour auxiliaire jusqu'à récemment: Girard et *al.* (1995: 79) notent que «dans le drame wagnérien l'orchestre n'est plus simple accompagnement ou soutien des voix mais traduit l'action dans son langage, dialogue avec le texte chanté, permet de suivre l'évolution des personnages soulignée par l'interférence des leitmotifs». L'ancrage unilatéral dont nous avons parlé participe d'une telle relation entre sémiotique subordonnée et sémiotique subordonnante.

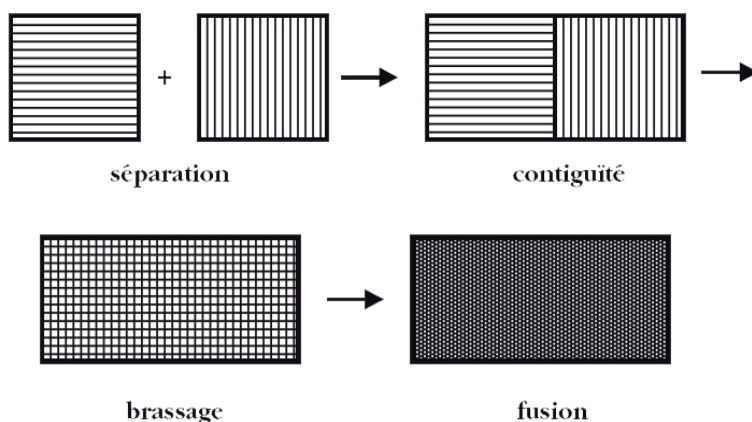
Pondération et intensité des mélanges de sémiotiques

Quand deux éléments ou plus sont mélangés, on peut caractériser deux choses: la pondération des éléments mélangés et le degré d'intensité du mélange. La **pondération**, dans le mélange à obtenir ou le mélange obtenu, des éléments mélangés peut

être décrite de différentes manières (par exemple, un peu de A, beaucoup de B; 25 % de A, 75 % de B). La pondération peut être caractérisée selon que le mélange est équilibré (50 % de A et 50 % de B) ou avec dominance de l'un des éléments mélangés (par exemple, 70 % de A et 30 % de B).

Parlons de l'intensité du mélange maintenant. D'un point de vue statique, mélange et tri (ou «démélange») connaissent quatre grands degrés: séparation, contiguïté, brassage, fusion (Zilberberg, 2000: 11). D'un point de vue dynamique, un mélange/tri est un parcours qui va d'un degré initial à un degré final (sauf s'il y a conservation, degrés initial et final sont différents): de séparation à fusion, de brassage à séparation, etc. Le schéma ci-dessous illustre naïvement les quatre **degrés du mélange/tri** (les flèches indiquent la direction des mélanges, il faut les inverser pour les tris).

Les quatre degrés de mélange/tri selon Zilberberg



Si le brassage tend à la «transparence», la fusion tend à l'«opacité» (ces termes sont généraux et ne doivent pas être pris uniquement dans leur sens visuel). Cette opacité peut prendre trois formes, selon que le produit de la fusion ressemble à l'un et/ou l'autre des deux éléments initiaux A et B (la goutte A qui se fond dans l'océan B) ou au contraire constitue un tout différent C (le tout est plus grand que la somme de ses parties: de l'hydrogène plus de l'oxygène donne de l'eau, produit aux propriétés différentes de ses deux composés).

OUVRAGES CITÉS

1. Girard, G., R. Ouellet et C. Rigault (1995) [1978], *L'univers du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France.
2. Hébert, L. (2016-), *Dictionnaire de sémiotique générale*, dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>.
3. Kowzan, T. (1992), *Spectacle et signification*, Candiac (Québec), Balzac.
4. Van Gorp et al. (2001), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion.
5. Zilberberg, C. (2000), «Les contraintes sémiotiques du métissage», *Tangence*, Rimouski (Québec), 64, automne, p. 8-24 [réédité dans Internet: <http://www.erudit.org/revue/tce/2000/v/n64/008188ar.pdf>]

PRATIQUE DE L'INTERTEXTUALITÉ L'INTERTEXTUALITÉ OU L'ALTÉRITÉ DE L'ÉCRITURE

Nisrine MALLI*

PRATIQUE DE L'INTERTEXTUALITÉ L'INTERTEXTUALITÉ OU L'ALTÉRITÉ DE L'ÉCRITURE

En nous appuyant sur l'exemple des deux textes, *les Rêveries de la Femme sauvage* d'Helene Cixous et *la Honte* d'Annie Ernaux, nous tentons d'explorer la notion d'intertextualité et les différentes modalités de son insertion dans le texte. L'analyse stylistique des œuvres citées révèle la façon dont le dialogisme s'introduit dans l'espace textuel, à travers l'usage langagier, la langue étant sans cesse en proie à l'altérité. De la sorte se manifeste un des ressorts d'une écriture qui ramène le dialogue avec l'autre à une pratique intertextuelle d'écriture, à une construction de «récit» ou une activité scripturale et langagière opérant à la manière d'une «greffe», d'une coprésence situant le texte dans un entre-deux. En introduisant le dialogisme dans l'espace textuel et notamment dans l'échange interlocutif, l'écrivain fait découvrir une nouvelle dimension de la quête de l'autre, entreprise en l'occurrence par le truchement de l'énonciation, de la parole, de la traduction. Par là, l'intertextualité dépasse sa fonction stylistique et prend une fonction politique et humaine, favorisant l'ouverture sur l'altérité notamment entre des peuples en état de discorde, comme dans le texte d'Hélène Cixous.

Mots-clés: *intertextualité, écriture, altérité, langages, dialogisme, l'entre-deux, mémoire, traduction.*

PRACTICE OF INTERTEXTUALITY INTERTEXTUALITY OR THE ALTERITY OF WRITING

With examples from the two texts, *les rêveries de la femme sauvage* by Hélène Cixous et *la honte* of Annie Ernaux, we try to explore the notion of intertextuality and the different modalities of its insertion into a text. The stylistic analysis of the cited works reveals how dialogism enters textual space, through language use, the language that is constantly plagued by otherness. Thereby, it manifests a spring of writing that draws the dialogue with the other into an intertextual practice of writing, leading to the construction of "narrative" or scriptural language activity operating in the manner of "graft" of co-locating the text in-between. By introducing dialogism in the textual space and especially in interlocutory exchange, the writer reveals a new dimension of the quest for the other, undertaken in this instance by means of enunciation, speech of the translation. In this way, the inter-textual model goes beyond its stylistic function and assumes a political and human function, favoring openness to otherness, especially between people in a state of discord, as in the text of Hélène Cixous.

Keywords : *intertextuality, writing, alterity, languages, dialogism, translation.*

«Du seul fait de l'allocation, celui qui parle (...) installe l'autre en soi et par là se saisit lui-même»,¹ écrit Benveniste, présentant ainsi l'activité interlocutive comme

* Dr., Chercheur en littérature générale et comparée
nisrinemalli@hotmail.com

un mécanisme discursif nécessaire à la construction conjointe de l'Autre et de soi. Il s'agit de considérer cet Autre comme «une présence appelante à laquelle nul ne saurait se dérober».² L'échange dialogué présuppose que l'on accepte de répondre à son interlocuteur, en construisant avec lui «des références communes», en élaborant «un discours en coopération».³ Ainsi, se définit la présence de l'Autre en tant qu'instance énonciative, un destinataire qui, par opposition ou par accord, compose avec le locuteur ou l'auteur un dialogue continu qui traverse le discours et constitue pour le texte sa tension de base. «Le sujet divisé par son écoute (...) de l'autre»⁴ brise tout monolinguisme textuel, toute voix ou tout point de vue qui font l'unanimité. Il dénie donc le monopole de la vérité et du droit qui a été toujours réservé à une voix monologique, comme dans un texte du genre «le roman à thèse» qui veut «affirmer(r) des vérités, des valeurs absolues».⁵ A l'opposé de celui-ci, les tendances modernes et postmodernes de l'écriture cherchent l'éclatement, la multiplication du sens et des voix. Comme le note Bakhtine, le texte devient pareil à «un terrain où se confrontent des instances discursives, des je-s parlant».⁶ Et le terme qui désigne cette «double appartenance du discours à un je et à l'autre»⁷ est «le dialogisme». Dans ce contexte, il paraît nécessaire de rechercher les modalités d'inscription de la parole de l'Autre dans le discours. Quel rapport entretient-elle avec celle du locuteur ? Qu'est-ce qui fait que cette altérité contribue à la dialogisation interne du texte et de l'écriture ?

Si l'on revient au propos d'Emile Benveniste, on remarque que la rencontre de «moi» et de «l'autre», en tant qu'instances énonciatives, s'y trouve décrite en termes d'installation -«installer (...) en» et inscrite sous le signe de «en» -c'est-à-dire dans ou dedans-, de l'inclusion. La convocation et la jonction de ces deux instances dérivent donc d'un processus d'enchâssement ou d'insertion -la voix ou la parole de l'une étant incluse dans celle de l'autre-.

L'Altérité langagière

Le dédoublement imaginaire du sujet, de sa voix - en «moi» et «autre» -, un état compris, selon la pensée de Bakhtine, dans la notion de «dialogisme», transparaît à travers l'usage langagier, la langue qui est sans cesse en proie à l'altérité. En effet, dans son discours, le sujet ne laisse pas entendre une langue -sa langue- mais «une partition, un concert de voix»⁸ et de langages en état d'interaction. Dans ce système de pensée, l'altérité est conçue comme extérieure au sujet parlant, à sa parole dont l'unité est entamée par un phénomène d'«interférence», permettant l'insertion du discours, de l'énoncé, voire du mot d'autrui. A partir de cela, Bakhtine envisage la «dialogisation» interne du texte, comme résultant le plus souvent de la convocation et de la coexistence d'éléments langagiers appartenant à des aires historiques, géographiques et culturelles différentes. Une telle immixtion de «données éclectiques» est caractéristique du «plurilinguisme».⁹ Le discours de l'auteur et des narrateurs,

la parole des personnages ne sont que «*les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le (texte)*».¹⁰ Les unités stylistiques et linguistiques hétérogènes que l'on rencontre permettent d'explicitier la pensée bakhtinienne, notamment son propos où il conclut : «*le style du roman (on parle plus généralement du discours), c'est un assemblage de styles, le langage (...), c'est un système de «langues»*»¹¹ qui s'éclairent mutuellement en dialoguant.

La description des rapports entre les différents énoncés et particulièrement des modalités d'intégration de la parole et de la langue d'autrui relève de l'étude spécifique du «*phénomène intertextuel*». Cette notion d'«intertextualité» a été introduite par Julia Kristeva dans sa présentation de Bakhtine, réservant l'appellation dialogique pour certains cas particuliers de l'intertextualité, tels que l'échange de répliques entre deux interlocuteurs. En parlant de cette notion, Julia Kristeva, en particulier dans *Semeiotike, Recherches pour une sémanalyse*, écrit : «*Le mot «littéraire» n'est pas un point, mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel, actuel ou antérieur*».¹² On évoque, en outre, l'interrogation de Laurent Jenny qui porte sur les mécanismes du phénomène intertextuel : «*Comment l'assimilation par un texte d'énoncés pré-existants s'opère-t-elle ? Dans quel rapport ces énoncés sont-ils avec leur état premier ?*».¹³ On se voit là amené à considérer le phénomène en question dans sa dimension stratégique, dans sa fonction poétique. Et, c'est à partir de là que l'on entreprend «le travail» de l'intertextualité qui se montre ainsi comme un mode principal de construction à la fois de sens et de style, d'une poétique particulière à l'œuvre.

«*Est intertextuel tout rapport entre deux énoncés*»¹⁴, écrit Todorov pour définir l'intertextualité, un terme qu'il emploie de préférence à la place de «dialogisme». Il explique que «*les relations*» entre le discours d'autrui et celui du je «*sont analogues (...) aux relations entre les répliques d'un dialogue*».¹⁵ On y trouve la diversité sociale des langages-«*la plénitude des langages sociaux de (l') époque*»-¹⁶, une interaction de langues et d'usages qu'on évoque, à la suite de Maingueneau, en terme d'«*interlangue*».¹⁷ Par là, on entend la relation entre cette langue et les autres, tout comme entre les variétés de la même langue. C'est à travers leurs «*diverses liaisons et corrélations*»¹⁸ que se trouve élaborée l'énonciation singulière de l'œuvre.

La référence à un intertexte est un des ressorts de l'écriture d'Hélène Cissou par exemple, et notamment dans son roman *Les Rêveries de la femme sauvage*. La traversée de l'interlangue s'y montre d'autant plus explicite qu'elle façonne profondément le canevas discursif et langagier du texte. Plusieurs langues s'y trouvent effectivement convoquées et, par un processus d'interférences lexicales, enchâssées dans le discours de la narratrice. Ainsi, y relève-t-on des mots et expressions provenant de la langue allemande, comme : «*Solch ein kukuck nochmal !*»¹⁹, «*die Eiche*»²⁰, mis en relief par

l'emploi de l'italique. D'autres mots, issus de la langue arabe, font de même saillie dans le texte - «*Mona*»²¹ et «*Kanoun*»²², des mots qui, précédés respectivement du possessif -«*leur Mona*» et «*son Kanoun*»-, introduisent l'idée d'appartenance et révèlent par là leur caractère étranger. Pourtant, cette langue autre s'avère être bien intégrée dans le texte sans aucun signe de démarcation (sans italique ni guillemets), bien adaptée à la langue qu'emploie l'écrivain dans son discours. Ces mots sont là pour témoigner de la présence de l'Autre, des Arabes, pour faire retentir leurs voix et restituer le plurilinguisme et l'hétérogénéité foncière d'une société arabe, algérienne, dominée par la langue française. L'insertion des mots des autres devient, en ce cas, une propriété discursive et langagière de l'œuvre, un mode d'inscription de la valeur du pluralisme qui «*apprécie la diversité et la considère comme féconde*».²³ Tout comme la présence des trois filles et Kader, cette langue autre traverse celle de Cixous, participe à la formation et à l'élaboration de sa subjectivité linguistique laquelle est en perpétuelle constitution dans une genèse constamment renouvelée par la langue. La langue s'avère être là fondatrice d'une nouvelle politique et de nouvelles valeurs, instauratrice d'un état de communion à la fois langagière et humaine. A partir de là, on s'aperçoit de la fonction principale de l'intertextualité qui est une transcendence de tout monolinguisme qui enferme l'être humain, et parallèlement le texte, dans une langue et une conscience solitaires. Elle favorise donc l'ouverture sur l'altérité, une circulation et un échange continus entre soi et l'Autre, entre le français et la langue arabe par exemple.

L'insertion des mots arabes dans le texte cixousien décrit, en outre, une politique d'opposition, allant contre «*un interdit particulier s'exerc(ant) (...) sur (la) langue arabe*»²⁴, et du coup constitue «*un certain mode d'appropriation aimante (...) de la langue, et à travers elle d'une parole interdictrice autant qu'interdite (...), et à travers elle de tout idiome interdit (...)*».²⁵ Cette pratique de l'écriture que Jacques Derrida appelle «*la vengeance amoureuse*» tend également à subvertir l'hégémonie de la langue dominante, le français, que «*doivent apprendre*»²⁶ les Algériens et qui devient, par conséquent, la langue de l'Autre mais déformée, contaminée par un accent étranger. Ainsi, en écrivant: «*yadibonformage*», «*yadlavachkiri*», «*yadizoeufs*», «*yadilinstlé*»²⁷, Cixous rapporte une expression nouvelle et étrangère au français. Parlée par un colporteur arabe, cette langue se montre comme transformée, défigurée par son usage particulier. Elle apparaît ainsi à la croisée de deux langues, de deux voix, ce qui inscrit le dialogisme au sein même du lexique français. On postule, en ce cas, que le langage du personnage arabe, tout comme l'expression «*chez-nous, prononcé chénous avec accent tonique sur la deuxième syllabe*»²⁸, passent pour des variétés de la même langue, traversant le discours et se greffant sur le plurilinguisme interne du français, la langue du «je», de Cixous et des autres français mais aussi celle des Algériens. Ainsi, se dévoilent les arcanes d'une langue se réinventant constamment à

partir de ses rapports aux autres langues, dans un mouvement continu et construisant à chaque fois une nouvelle altérité, incessamment retravaillée d'un usage à un autre.

Une langue autre

L'étude du phénomène intertextuel permet d'envisager l'altérité comme une réalité immanente à la langue, comme une de ses propriétés constitutives. Il s'ensuit que l'usage langagier n'est jamais identique à soi, ni homogène mais divers, pluriel, réunissant des éléments variés, provenant de différentes aires linguistiques et culturelles. Cette variété peut être d'ordre géographique (dialectes, régionalisme), *«liée à une stratification sociale (populaire, aristocratique...»*²⁹, à plusieurs niveaux de langues, etc. C'est pourquoi, dans la construction de son discours, l'écrivain se trouve confronté non seulement à la diversité des langues mais aussi à la *«pluriglossie interne»*³⁰- (Par *«pluriglossie»*, Maingueneau entend la relation des œuvres à la diversité d'une même langue)- d'une même langue. Et c'est à lui d'entreprendre une activité d'*«orchestration de plus en plus complexe du discours d'autrui»*³¹, du langage d'autrui.

Bakhtine situe le texte *«dans l'histoire et dans la société envisagées elles-mêmes comme textes»*³² et discours que l'auteur lit et dans lesquelles il pénètre en les reproduisant. La forme horizontale qui est issue de ce mode d'enclassement montre *«un croisement de surfaces textuelles»*.³³ Plusieurs textes se rencontrent effectivement pour constituer le texte de base qui apparaît ainsi comme une intertextualité, une absorption de différents langages représentatifs de différents milieux sociaux. Pour rendre concrète cette idée de croisement, on prend l'exemple de l'œuvre d'Annie Ernaux *La Honte*, là où la langue *«se stratifie»*³⁴ en dialectes sociaux, en parlers des générations, des âges, des écoles. Bien qu'elle ne soit pas entièrement réalisée dans le texte, en raison du dépaysement social et linguistique d'Ernaux, l'immixtion des données langagières se trouve pourtant soulignée par elle: *«(...) un français mélangé à du patois dans des proportions variables selon l'âge, le métier, le désir de s'élever»*.³⁵ Ce sont des usages variés se rapportant à des milieux sociaux distincts et désignant, par conséquent, l'appartenance de l'être à une classe définie. On découvre là une nouvelle propriété du langage se faisant un signe de distinction sociale, donc un outil de hiérarchisation. Tout comme les habitudes, les coutumes et le mode de vie, l'usage langagier participe de la définition et de la caractérisation d'une classe. *«(...) Parle(r) bien français»* (ibid.) ou *«(...) parle(r) mal, c'est-à-dire dans un français mélangé (...)*» permet de situer l'individu, le marquer du sceau d'une certaine région -*«du centre-ville»* ou bien du *«quartier du Clos-des-Parts»*³⁶- et d'un certain niveau social, le milieu populaire ou bien le milieu bourgeois. Et c'est à partir de ce *«mélange»* qu'Annie Ernaux réécrit le français et construit la langue de son œuvre, qui est aussi celle de ses parents. Des phrases ou expressions tirées du patois ou du

dialecte normand parsèment son texte. On cite à titre d'exemple la phrase : «*Tu vas me faire gagner malheur*»³⁷ qui s'infiltré dans le discours de l'écrivain et contribue à la constitution de son langage particulier. C'est pourquoi, elle revient souvent dans *La Honte* comme une des traces de cette altérité qui «*traverse*» Ernaux et devient inhérente à sa personne et à son mode d'expression. Elle définit aussi sa «*manière d'exister*»³⁸ dans un monde profondément dialogique, situé à la charnière du monde des lettres et de l'intelligentsia et celui de ses origines populaires. Pour elle, il s'agit de «*réactiver la mémoire ensevelie d'une langue maternelle, (...) (d'une) langue originelle refoulée et retrouvée (...)*»³⁹ et qu'elle enchâsse dans la langue scolaire, celle de la censure et de la correction. A l'école, «*on ne dit pas la «cantine» mais le «réfectoire», ni le «portemanteau» mais la «patère». «Camarades» et «maîtresse» sentent le laïc, il convient de dire «mes compagnes» et «mademoiselle», appeler la directrice «ma chère sœur*».⁴⁰

Parmi les langages constitutifs de sa conscience sociale et linguistique, Ernaux évoque, de plus, «*les mots de la religion, ceux (...) des romans qu'(elle) lisai(t) (...)*».⁴¹ Tous ces mots sont des outils d'écriture. L'écrivain s'en sert pour «*décomposer et remonter (...) le texte du monde où (elle) a eu douze ans et cru devenir folle*».⁴² Ainsi se manifeste le paradoxe d'une écriture s'opérant à partir de la dialectique : déconstruction vs reconstruction, et ce pour procéder à neuf à une réécriture de soi, de sa vie, pour réinventer le récit «*du monde*» de ses douze ans. L'analyse d'une telle écriture recoupe une réflexion sur le mode de production du texte, sa genèse et encore sur sa constitution intertextuelle. On considère, en ce cas, le récit d'Ernaux dans son rapport à d'autres textes antérieurs sur lesquels il se greffe. D'ailleurs, la consultation dans son texte des «*Archives de Rouen*»⁴³ montre d'une manière explicite le recours de l'écrivain aux documents journalistiques, c'est-à-dire son accès aux traces du passé qui portent la mémoire du monde et de son enfance, notamment de l'événement qui l'a marquée profondément toute sa vie, à savoir la scène où son père, suite à une dispute, a failli tuer sa mère. «*L'escalier*» qu'elle «*mont(e)*»⁴⁴ est, en l'occurrence, une marche à reculons vers ce passé, vers «*tous les numéros de 52*»⁴⁵, les événements et les faits divers qu'elle personnalise et associe à sa propre histoire. En consultant les Archives, elle rassemble les bribes d'un temps antérieur où elle cherche à inscrire ce moment décisif de sa vie de famille. Et c'est à partir de ces données extérieures, de la diversité des pages et des récits qu'elle reconstruit le récit de sa vie, de son passé personnel. La présence des Archives, en tant que documents et traces du passé, fait appel à la mémoire qui subsume l'activité créatrice d'Ernaux et de l'écrivain plus généralement.

Ecrire à partir de la mémoire, des documents ou des récits antérieurs, est aussi le propre du texte d'Hélène Cixous. Cet écrivain construit son texte à partir d'une mise en abyme avec un autre texte. Il s'agit, en effet, de l'incipit des *Rêveries de la femme sauvage* qui constitue la trace des quatre pages qu'elle avait rédigées et

ensuite perdues : *«Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie (...).»*⁴⁶ Cet extrait guillemeté, à la typographie particulière (une mise en italique), se termine par l'énoncé suivant : *«(...) et pour la première fois, voici que j'ai la possibilité de retourner en Algérie, donc l'obligation ...»*. On postule là que le texte des *Rêveries de la femme sauvage*, qui succède à cet extrait, est la reproduction des quatre pages, une sorte de réécriture qui actualise et rend *«possible»* ce rêve de *«retourner»* en Algérie, notamment vers une *«mémoire»* antérieure qui est celle de l'écriture. Ce texte est donc une reconstruction d'un texte passé, une tentative de reconquérir la mémoire, l'Algérie / l'écriture. On s'aperçoit d'un devoir de traduction, pareil à *«un travail de deuil»*⁴⁷, effectué à partir d'une perte, - celle des quatre pages de Cixous -, et qui, par conséquent, doit suppléer le manque, mais *«de manière non-identique»*.⁴⁸ On évoque, en l'occurrence, le propos de Jacques Derrida qui, dans sa lecture de l'essai de Walter Benjamin *La Tâche du traducteur*, souligne lui aussi cette idée de *«devoir»*, voire même de *«dette, de responsabilité. Il y va déjà d'une loi, d'une injonction dont le traducteur doit répondre. Il doit s'acquitter aussi, et de quelque chose qui implique peut-être une faille, une chute, une faute (...)»*.⁴⁹ Il parle de l'obligation de *«rendre ce qui doit avoir été donné»*.⁵⁰ Une telle tâche consiste, comme le note Benjamin, à *«faire mûrir, dans la traduction, la semence du pur langage»*⁵¹, celui de l'origine, et, ajoute-t-on, à assurer *«la survie»* du texte original.

L'enjeu étant de traduire une perte, le travail de la traduction se soumet à la même *«loi paradoxale que celui du deuil»*.⁵² Ainsi, les deux travaux seront-ils essentiellement *«impossibles»*, tous les deux se réaliseront finalement dans l'effort, dans *«l'essai»* vain d'obéir à la loi de l'identité. A ce sujet, Benjamin conclut à *«l'impossibilité de la théorie du reflet»*.⁵³ La traduction ne serait jamais possible si, dans sa visée principale, elle cherche à *«ressembler à l'original»*.⁵⁴ Dans son constant renouveau, dans ses mutations, ce dernier garde cette part d'intouchable, d'insaisissable *«qui n'est pas transmissible comme l'est, dans l'original, la parole de l'écrivain»*.⁵⁵ Le travail de la traduction, en tant que travail de deuil, se définit donc par l'inachèvement, comme ce qui reste toujours à dire, à écrire, à traduire. *«Ce devoir impossible comme dette non- acquittable»*⁵⁶ devient ici *«la force animatrice»*⁵⁷ qui fait traduire, qui produit du nouveau. Il est à entendre comme *«obligation de traduire «obliquement»»*⁵⁸, donc *«à côté de»* et *«contre la loi de l'identité»*, une définition qui rejoint, par ailleurs, celle de la *«parodie»*⁵⁹. - Dans son œuvre *Palimpsestes*, Genette définit la parodie comme suit : *««à côté» ; parôdein, d'où parôdia, ce serait (...) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechantant (...) ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc ou transposer une mélodie»*-. Toutes les deux situent pareillement les œuvres évoquées dans une zone d'entre-deux, entre le texte et l'autre, ou la trace de la mémoire. Par là, s'opère,

en outre, «*le décodage*» de l'activité de l'écriture qui s'appuie essentiellement sur le phénomène intertextuel et du coup «*promeut le lecteur en «architecte*». ⁶⁰ La lecture du texte l'invite à révéler les multiples textes qui le constituent, à affirmer que «*l'œuvre est un réseau, un assemblage*» ⁶¹ dont la cohérence dépend du seul fait de lecture.

Mémoire et miroir du texte

Ecrire un texte à partir d'autres textes suppose, pour l'écrivain, la convocation d'une certaine mémoire constitutive de son patrimoine littéraire et culturel. Sur ce, il s'appuie pour l'élaboration de son discours singulier. Dans l'exemple d'Annie Ernaux, ceci explique sa référence à des traces antérieures ayant marqué sa vie et sa perception de soi et du monde. Des prières intercalées dans son discours personnel, mêlées étroitement à sa propre parole, rendent compte du monde rituel de l'école qui est intégré dans sa vie d'élève, dans son éducation de fille. Ainsi, dans l'extrait : «*A huit heures trente, Notre Père qui êtes aux cieux, Je vous salue Marie (...), parfois Souvenez-vous ô très pieuse Vierge Marie. A treize heures trente, Notre Père et dix Je vous salue Marie*» ⁶², on souligne la juxtaposition de deux discours, celui d'Ernaux et la prière qui organise et rythme la journée scolaire. Les deux s'avèrent être joints étroitement, mais distingués typographiquement par l'emploi de l'italique. Dans un autre passage, aucun signe ne sépare les deux paroles qui se montrent, au contraire, inextricablement liées dans le même énoncé. En témoigne l'extrait suivant: «*(...) prenez et lisez car ceci est mon corps et mon sang qui sera versé pour vous*» ⁶³, là où retentissent deux voix : celle de l'écrivain et la voix de la Bible. Une irréductible altérité traverse donc le texte comme le sujet, la voix et le propos d'Ernaux. Il s'agit là d'une parodie du texte biblique. Le discours parodique «*offre la singularité d'être bivocal*» ⁶⁴, comme l'affirme Bakhtine. Tout comme le texte traduit, sa texture résulte de l'intrication de discours multiples. Ernaux reprend littéralement ce texte connu de la Bible pour lui donner une signification nouvelle, nullement religieuse, pour le placer dans un autre contexte, celui de l'écriture et du rapport au lecteur : «*Prenez et lisez (...)*». Ainsi invite-t-elle ce dernier à un travail de lecture devant porter sur un discours diversifié et intérieurement dialogique, comprenant conjointement sa voix, son intention et celles de l'Autre, de la religion qu'elle réfracte pourtant par le mot de la lecture «*lisez*». Le «*plurilinguisme et la plurivocalité qui l'embrassent et nourrissent sa conscience*» ⁶⁵, elle les présente donc comme un mode d'inscription de soi, une manière d'exister dans le texte, de se «*donner*» à lire.

Dans le même cadre d'étude du phénomène intertextuel, en tant que travail de l'écriture et de la mémoire, on évoque aussi la référence de l'écrivain à d'autres œuvres. Ceci s'effectue parfois sur le mode de l'allusion. On prend, à titre d'exemple, un énoncé tiré du texte d'Annie Ernaux : «*((...)) tout l'inconnu de la vie devant*

soi.)»⁶⁶, qui rappelle le titre d'un roman de Romain Gary *La Vie devant soi*. Aussi, le recensement des images et des objets qui participent des archives de l'année 52, invite Ernaux à une réflexion sur la mémoire : «*Proust écrit à peu près ceci que notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux du temps, l'odeur de la première flambée de l'automne, etc.*»⁶⁷, écrit-elle. Son propos tient lieu de paraphrase des idées de Proust dans son ouvrage *A la recherche du temps perdu*, une sorte de traduction de la pensée et de la parole proustiennes. Par son activité d'écriture, Ernaux cherche à rassembler les traces de cette mémoire, à élaborer un texte «à côté» d'autres textes, comme le font d'ailleurs bien d'autres écrivains, à l'exemple d'Hélène Cixous.

Dans le texte cixousien, les références sont multiples, beaucoup plus nombreuses que celles relevées par exemple dans le texte ernausien. A la différence d'Annie Ernaux, qui reste marquée par une mémoire honteuse, en raison de son origine populaire, Hélène Cixous, de son côté, ne cherche pas à effacer les traces du passé. Bien au contraire, elle poursuit des «*trace(s)*», ressuscite des «*souvenir(s)*»⁶⁸, et ce pour recouvrer ce qu'elle a perdu : les quatre pages, ses rêves d'Algérie. Ainsi, se révèle la fonction de la mémoire qui est un enjeu principal d'écriture et de réécriture de texte, notamment dans sa relation à d'autres textes. On repère, en effet, une allusion à l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, dans un extrait où elle écrit : «*(...) je m'enfonçai de mon côté dans mes rêveries solitaires*».⁶⁹ La référence à Pascal, notamment à son œuvre *Les Pensées de Pascal*, est fréquente. Elle transparaît à travers l'emploi du terme «*divertissement*» - «*Mais tout cela n'est que divertissement (...)*»⁷⁰-, un mot-clé de la pensée janséniste qui traverse l'ouvrage pascalien et marque la réflexion de son écrivain. Un autre énoncé évoque aussi cette même œuvre mais d'une manière plus explicite, citant le titre «*Pensées de Pascal*».⁷¹ Dans le même passage, Cixous énumère d'autres œuvres constituant son patrimoine littéraire et intellectuel. Elle cite : «*Pensées de la comtesse de Ségur (...), L'Idiot, Hercule Poirot, Crime et châtiment (...)*».⁷² Ces divers ouvrages construisent la bibliothèque variée de l'écrivain, comprenant des textes de différentes époques et de différentes langues et cultures, française, russe mais aussi anglaise. En témoigne aussi l'évocation des «*(...) chevaux fous de Macbeth (...)*»⁷³, donc une référence à *La Tragédie de Macbeth* de Shakespeare. A cela s'ajoute, de plus, une référence à la mythologie grecque, ou l'exemple de «*l'Erinye*»⁷⁴, ou les déesses de la vengeance.

A partir de cette étude, on s'aperçoit que la littérature porte en elle sa propre mémoire et «*se fait (elle-même) mémoire*».⁷⁵ Les différents mécanismes intertextuels de traduction, de parodie et des références littéraires sont autant de modalités d'inscription des textes dans un entre-deux ou à côté de textes. Ils produisent non plus une écriture de la mémoire mais plutôt «*une mémoire de l'écriture*», revenant sur son propre passé, sur ses traces. La littérature «*montre ainsi sa capacité à (...) suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même*»⁷⁶, à devenir «*hypermnémonique*». Elle recèle

la diversité des œuvres, une sorte de bibliothèque incommensurable, caractéristique d'une «littérature-monde» (terme emprunté à Edouard Glissant, dans *Pour une «littérature-monde» en français*, in *Le Monde*, vendredi 16 mars 2007). Celle-ci constitue un monde en soi, le «*Tout-monde*» de Glissant, «une autre région» assimilant «cette totalité réalisée des lieux et (...) cette diversité rassemblée des âges (...)»⁷⁷, et, ajoute-t-on, des cultures et des langues. Elle décrit ainsi le lieu du plurilinguisme et du multiculturalisme, l'absence des frontières. Pour une femme-écrivain comme Cixous, elle favorise la restitution d'une langue d'origine, une langue contenant «l'élan des langues»⁷⁸, incluant donc la présence de l'altérité. Ceci répond au rêve de l'auteur de reconstruire «la tour de Babel» sur la base du plurilinguisme, avec cette langue qui comprend la force du divers et du dialogue, donc avec «un des axes de la Relation (...) un des axes du métissage culturel»⁷⁹. Les langues en relation, les cultures en relation, réduisent «la confusion» qui s'est instaurée depuis «Babel»⁸⁰, (Verbe hébreu babal, qui veut dire confondre, malentendre) le tohu-bohu du cloisonnement des langages et des nations. Ce mode de rapport vise à racheter «un système en déconstruction»⁸¹, déconstruction «de la tour comme de la langue universelle».⁸²

La littérature, en tant qu'espace de circulation et de passage, favorisant l'accès aux «voies du monde»⁸³, s'apparente ainsi à l'endroit de la traduction qui, situé entre deux textes, deux mondes, fait coexister le sujet et l'Autre, l'identité et l'altérité. Elle caractérise aussi «le lieu promis et interdit où les langues se réconcilieront et s'accompliront».⁸⁴ Un tel métissage est inséparable d'une expérience de voyage, voire de migration, plaçant l'écrivain à la charnière des continents, des cultures et des langues et qui lui permet de faire œuvre à partir du constat de sa position ambiguë et mouvante et de son identité plurielle.

NOTES

- 1 Boustani, Carmen, *Aux Frontières des deux genres*, Karthala, Paris, 2003, p. 243
- 2 Boblet, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Editions Champion, Paris, 2003, p. 19
- 3 Ibid.
- 4 Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoevski*, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, Seuil, Paris, 1970, p. 17
- 5 Suleiman, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Paris, 1983, p. 18
- 6 Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoevski*, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, op. cit., p. 13
- 7 Ibid.
- 8 Boblet, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, op. cit., p. 327
- 9 Maingueneau, Dominique, *L'Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hatte, 1991, p. 143
- 10 Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987, p. 89
- 11 Ibid., p. 88

- 12 Boblet, Marie-Hélène, *Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, op. cit., p. 370
- 13 Jenny, Laurent, «La stratégie de la forme», in *Poétique*, 27, ENSF, Paris, 1976, p. 271
- 14 Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi des écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981, p. 95
- 15 Ibid.
- 16 Rabau, Sophie, *L'Intertextualité*, Flammarion, Paris, 2003, p. 78
- 17 Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993, p. 104
- 18 Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987, p. 89
- 19 Cixous, Hélène, *Les Réveries de la femme sauvage*, Galilée, Paris, 2000, p. 31
- 20 Ibid., p. 33
- 21 Ibid., p. 105
- 22 Ibid., p. 140
- 23 Sartori, Giovanni, *Pluralisme, Multiculturalisme et étrangers*, trad. de l'italien par Julien Gayard, éd. Des Syrtes, Genève, 2003, p. 52
- 24 Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée, Paris, 1995, p. 65
- 25 Ibid., p. 59
- 26 Ibid., p. 56
- 27 Cixous, Hélène, *Les Réveries de la femme sauvage*, op.cit., p. 113-114
- 28 Ibid., p. 91
- 29 Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993, p. 104
- 30 Ibid., p. 108
- 31 Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 17
- 32 Kristeva, Julia, *Sémeiotiké-recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 144
- 33 Ibid.
- 34 Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 88
- 35 Ernaux, Annie, *La Honte*, Gallimard, Paris, 1997, p. 57
- 36 Ibid.
- 37 Ibid., p. 15, 33 et 74
- 38 Ibid., l'exergue
- 39 Mauger, Gérard, Annie Ernaux, «*Ethnologue organique*» de la migration de classe, in *Une Œuvre de l'entre-deux, études réunies par Fabrice Thumerel*, Artois Presses Université, Paris, 2004, p. 179
- 40 Ernaux, Annie, *La Honte*, Gallimard, Paris, 1997, p. 85
- 41 Ibid., p. 33
- 42 Ibid.
- 43 Ibid.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid.
- 46 Cixous, Hélène, *Les Réveries de la femme sauvage*, op. cit., p. 9
- 47 Gomez- Moriana, Antonio (direc.), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive* de Gomez-Moriana, Le Préambule, Montréal, 1985, p. 560
- 48 Ibid.
- 49 Derrida, Jacques, «*Des Tours de Babel*», in *Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, p. 211

- 50 Benjamin, Walter, «*La Tâche du traducteur*», in *Œuvres*, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p. 255
- 51 Ibid., 249
- 52 Gomez- Moriana, Antonio (direc.), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive, op. cit.*, p. 560
- 53 Benjamin, Walter, «*La Tâche du traducteur*», in *Œuvres*, Tome 1, op. cit., p. 249
- 54 Ibid.
- 55 Ibid., p. 252
- 56 Gomez- Moriana, Antonio (direc.), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive, op. cit.*, p. 561
- 57 Ibid.
- 58 Ibid.
- 59 Genette, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 17
- 60 Piegay-Cros, Nathalie, *Le Lecteur*, Flammarion, Paris, 2002, p. 18
- 61 Ibid.
- 62 Ernaux, Annie, *La Honte, op.cit.*, p. 81
- 63 Ibid., p. 41
- 64 Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 144
- 65 Ibid., p. 146-147
- 66 Ernaux, Annie, *La Honte, op. cit.*, p. 54
- 67 Ibid., p. 102
- 68 Cixous, Hélène, *Les Réveries de la femme sauvage, op. cit.*, p. 167
- 69 Ibid., p. 53
- 70 Ibid., p. 133
- 71 Ibid., p. 82
- 72 Ibid., p. 83
- 73 Ibid., p. 50
- 74 Ibid., p. 73
- 75 Chénétier, Marc, «*Du palais à l'hypertexte : les avatars de Mnémosyne*», in *Le Temps des savoirs, La Mémoire*, revue interdisciplinaire de l'Institut universitaire de France, n.6, Odile Jacob, 2003, p. 115
- 76 Samoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001, p. 33
- 77 Glissant, Glissant, Edouard, *Une nouvelle région du monde. Esthétique I*, Gallimard, Paris, 2006, p. 76
- 78 Boustani, Carmen (direc.), *Aux Frontières des deux genres*, Karthala, Paris, 2003, p. 244
- 79 Glissant, Edouard, *Le Discours antillais*, Folio, Paris, 1997, p. 616
- 80 Gomez- Moriana, Antonio (direc.), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive, op. cit.*, p. 556
- 81 Derrida, Jacques, «*Des Tours de Babel*», in *Psyché. Inventions de l'autre*, p. 204
- 82 Ibid., p. 207
- 83 «*Pour une «littérature-monde» en français*», in *Le Monde*, vendredi 16 mars 2007
- 84 Benjamin, Walter, «*La Tâche du traducteur*», in *Œuvres*, Tome 1, op. cit., p. 252

BIBLIOGRAPHIE

Livres

1. Boustani, Carmen (direc.), *Aux Frontières des deux genres*, Karthala, Paris, 2003
2. Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoevski*, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, Seuil, Paris, 1970
3. Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987.
4. Boblet, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Editions Champion, Paris, 2003.
5. Cixous, Hélène, *Les Rêveries de la femme sauvage*, Galilée, Paris, 2000.
6. Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée, Paris, 1995.
7. Ernaux, Annie, *La Honte*, Gallimard, Paris, 1997.
8. Genette, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
9. Glissant, Edouard, *Le Discours antillais*, Folio, Paris, 1997.
10. Glissant, Edouard, *Une nouvelle région du monde. Esthétique I*, Gallimard, Paris, 2006.
11. Gomez-Moriana, Antonio (direc.), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive* de Gomez-Moriana, Le Préambule, Montréal, 1985.
12. Kristeva, Julia, *Sémiotiké-recherches pour une sémalyse*, Seuil, Paris, 1969.
13. Maingueneau, Dominique, *L'Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.
14. Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993.
15. Piegay-Cros, Nathalie, *Le Lecteur*, Flammarion, Paris, 2002.
16. Rabau, Sophie, *L'Intertextualité*, Flammarion, Paris, 2003.
17. Samoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001.
18. Sartori, Giovanni, *Pluralisme, Multiculturalisme et étrangers*, trad. de l'italien par Julien Gayard, éd. Des Syrtes, Genève, 2003.
19. Suleiman, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Paris, 1983.
20. Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi des écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981

Articles

21. Benjamin, Walter, «*La Tâche du traducteur*», in *Œuvres*, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.
22. Chénétier, Marc «*Du palais à l'hypertexte : les avatars de Mnemosyne*», in *Le Temps des savoirs, La Mémoire*, revue interdisciplinaire de l'Institut universitaire de France, n.6, Odile Jacob, 2003.
23. Derrida, Jacques, «*Des Tours de Babel*», in *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987.
24. Jenny, Laurent, «*La stratégie de la forme*», in *Poétique*, 27, ENSF, Paris, 1976.
25. Mauger, Gérard, Annie Ernaux, «*Ethnologue organique*» de la migration de classe, in *Une Œuvre de l'entre-deux*, études réunies par Fabrice Thumerel, Artois Presses Université, Paris, 2004.
26. «*Pour une «littérature-monde» en français*», in *Le Monde*, vendredi 16 mars 2007.

ANALYSE INTERTEXTUELLE ET HYPERTEXTUELLE DU GOLEM DANS *LE KABBALISTE DE PRAGUE* DE MAREK HALTER

Paweł KAMINSKI*

ANALYSE INTERTEXTUELLE ET HYPERTEXTUELLE DU GOLEM DANS *LE KABBALISTE DE PRAGUE* DE MAREK HALTER

Le présent article se propose d'analyser le personnage du Golem à l'exemple du roman *Le Kabbaliste de Prague* de Marek Halter. Son objectif principal est de répondre à la question quels éléments ont été empruntés à deux autres textes en prose, à savoir *Le Golem* d'Élie Wiesel et *Le Golem* d'Isaac Bashevis Singer. Pour y parvenir, l'auteur prend en considération non seulement l'analyse intertextuelle, mais aussi hypertextuelle, ce qui lui permet de se référer aux sources mêmes de la légende juive. Ainsi essaie-t-il de repérer les modifications que subit le texte de Halter par rapport à la version populaire du mythe. L'étude de ces éléments montre que le texte contemporain sur le Golem est plutôt fidèle à la version traditionnelle et s'inspire, en plus, des textes publiés précédemment.

Mots-clés: *Isaac Bashevis Singer; Élie Wiesel; Marek Halter; intertextualité, ouvrages en prose, Golem, tradition juive, ésotérisme.*

AN INTERTEXTUAL AND HYPERTEXTUAL ANALYSIS OF THE GOLEM IN *THE KABBALIST OF PRAGUE* BY MAREK HALTER

The present article seeks to analyze the Golem in the novel *The Kabbalist of Prague* by Marek Halter. Its main goal is to answer the question which elements have been taken from two other works: *The Golem* by Élie Wiesel and *The Golem* by Isaac Bashevis Singer. The author takes into account not only an intertextual analysis but also a hypertextual one, which allows him to refer to the very sources of the Jewish legend. He tries then to point out the major differences between Halter's novel and the popular version of the myth. The study of those elements shows that the contemporary text related to the Golem is rather faithful to the traditional version and, what is more, draws inspiration from some previous works.

Keywords: *Isaac Bashevis Singer; Élie Wiesel; Marek Halter; intertextuality, prose works, Golem, Jewish tradition, esotericism.*

Que l'origine du Golem remonte à la tradition juive, la chose est flagrante. Comme le constate Mikołaj Krawczyk: «L'idée du Golem est l'une des plus passionnantes conceptions qu'a forgée la pensée juive». ¹ Cette légende demi-religieuse demi-occulte, dont les éléments constitutifs sont nombreux, ne cesse d'inspirer un grand

* Doctorant à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction de l'Université de Silésie à Katowice, Pologne
kaminski.us@wp.pl

nombre d'artistes (écrivains, poètes, compositeurs, peintres, sculpteurs ou cinéastes) qui continuent à diriger leur attention sur ce personnage mythique auquel, dans la tradition pré- et post-talmudique, on a consacré beaucoup de contes. Un tel état de choses est visible avant tout au Moyen Âge où les persécutions des Juifs deviennent de plus en plus fréquentes; afin de se protéger contre ceux qui les menacent, les Juifs se sentent obligés de créer un être artificiel gratifié d'un pouvoir lui permettant d'anéantir les ennemis.

L'idée d'un golem revenant défendre le peuple juif est toujours présente en filigrane, mais si le thème porte en lui l'angoisse de cet antisémitisme qui traverse les âges et trouve son apogée au XX^e siècle, il développe également une idée de ghetto, d'enfermement sur soi et de transgression des lois divines. En cela, le golem détient l'espoir d'une libération, mais aussi la menace d'une destruction massive.²

Pour ce qui est du terme «Golem» (en hébreu: גולם), il signifie «embryon» ou «masse informe» et renvoie allusivement à deux extraits du Tanakh.³ Le premier évoque les idoles façonnées par les nations qui y sont décrites de manière suivante: «Elles ont une bouche, mais ne parlent pas, elles ont des yeux, mais ne voient pas, elles ont des oreilles, mais n'entendent pas, elles n'ont pas de souffle dans leur bouche».⁴ S'agissant du second extrait, il est à noter que c'est le seul où apparaisse le mot «golem»;⁵ le voici:

*C'est toi qui as formé mes reins, qui m'as tissé dans le ventre de ma mère. Je te loue de ce que je suis une créature si merveilleuse. Tes œuvres sont admirables, et je le reconnais bien. Mon corps n'était pas caché devant toi lorsque j'ai été fait dans le secret, tissé dans les profondeurs de la terre. Je n'étais encore qu'une **masse informe** [c'est nous qui soulignons], mais tes yeux me voyaient, et sur ton livre étaient inscrits tous les jours qui m'étaient destinés avant qu'un seul d'entre eux n'existe.⁶*

Ceci posé, on réussit à saisir la nature du Golem et les procédés particuliers auxquels il doit être soumis lors de sa création. Or, afin de former sa silhouette humanoïde, il faut une substance non animée qui soit flexible; il s'agit surtout de l'argile ou de la boue. Il est à souligner que le Golem n'est pas muni de *neshamah* (litt. «souffle de vie» ou une âme responsable du côté intellectuel), ce qui occasionne son mutisme et fait de lui l'esclave de son maître. En l'occurrence, selon la tradition talmudique, Adam, avant que Dieu lui ait insufflé la *neshamah* dans ses narines, est considéré comme un *golem*. Ajoutons que l'enseignement judaïque (avant tout les néo-platoniciens Juifs) distingue trois types d'âmes: *nêfesh* (נפש), *ru'ah* (רוח) et *neshamah* (נשמה). Toujours est-il que les kabbalistes en ajoutent encore deux et, par conséquent, les «cinq noms de l'âme, sont, dans un ordre ascendant: la *nêfesh* (esprit), le *ru'ah* (souffle, anima), la *neshamah* (âme, spiritus), la *hayyah* (vie), et la *yehidah* (union).»⁷

Il importe de noter que la formation du Golem est strictement liée à la répétition du procédé de la Création divine. Dans le dessein de créer et animer un golem, on s'évertue, depuis l'époque médiévale, à imiter cet acte en étudiant le *Sefer Yetsirah* (ספר יצירה),⁸ «Livre de la Formation» ou «de la Création», à savoir le plus ancien traité de mystique juive dont la datation exacte est quelque peu problématique.⁹ Étant donné que dans «la Kabbale, le monde *Yétširah* est un monde intermédiaire où la parole est créatrice et où la pensée peut tout former»¹⁰, on attribue aux lettres de l'alphabet hébreu une puissance génératrice. Ainsi estime-t-on que, dans une expérience extatique et grâce à l'usage d'une permutation rituelle de diverses lettres hébraïques, l'homme est capable de réitérer (mais, bien entendu, d'une façon inadéquate à celle qu'a appliquée Dieu lui-même) le processus de la Création du monde – effectuée à partir de l'émanation des dix lumières ou puissances divines appelées *Séfiroth* (ספירות) et de vingt-deux lettres hébraïques – et de le transposer ensuite sur la formation d'un être artificiel à forme humaine. Conçu par les mortels, le Golem est alors une créature imparfaite, mais capable d'accomplir docilement les tâches lui assignées par son créateur, faisant fonction de son maître unique.

Attendu qu'il est impossible d'expliquer sa parution de manière logique et rationnelle, et – ce qui est le plus important – que son activité inspire la peur parmi les goïm qu'il agresse, cette entité mystérieuse est volontiers adoptée par le fantastique, le genre où le prodige «devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables.»¹¹ En plus, l'intervention du surnaturel (comme c'est le cas du Golem) y «manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel.»¹² Il est donc légitime de remarquer que le facteur qui a décidé de l'adoption du Golem par le fantastique est la crainte que provoquent son existence énigmatique ainsi que son activité destructrice. Il n'est guère surprenant qu'avec le passage du temps, c'est-à-dire au fur et à mesure que le genre fantastique évoluait, le personnage provenant de la mystique juive ait revêtu un nouvel aspect en s'écartant de sa structure primitive marquée par une dimension à fond religieuse.

Quels que soient la mutation et l'évolution du mythe, ou encore son impact sur d'autres motifs fantastiques, il nous paraît intéressant de déceler, dans trois ouvrages littéraires, les éléments d'ordre thématique qui restent en rapport d'interdépendances. Ici, il importe d'élucider que deux d'entre eux – qui constituent le point de repère de notre examen – ont été rédigés par les auteurs d'origine juive résidant aux États-Unis, à savoir *Le Golem* d'Élie Wiesel et *Le Golem* d'Isaac Bashevis Singer. En ce qui concerne le troisième, *Le Kabbaliste de Prague* de Marek Halter, c'est le texte de base que nous soumettons à l'analyse. Encore que Singer et Wiesel soient des auteurs américains, leur origine juive est un facteur justifiant la corrélation étroite avec notre corpus analytique. Qui plus est, la publication du nobélisé et celle de

Wiesel (parues respectivement en 1969 et en 1983) sont antérieures par rapport au roman de Halter, éditée en 2010. Une telle perspective nous permettra de mettre en exergue les solutions narratives résultant de l'inspiration que Halter aurait pu puiser dans les textes précédents.

Pour analyser cette question, nous faisons appel à la théorie de Gérard Genette concernant la transtextualité. Ce critique et théoricien de la littérature propose dans *Palimpsestes: La Littérature au second degré* la division de la notion de transtextualité en cinq termes: intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité. D'après lui, le premier peut revêtir la forme de la citation, du plagiat ou bien de l'allusion. Dans le cas des textes mentionnés ci-dessus, nous avons affaire uniquement à l'intertextualité qui repose sur l'allusion, c'est-à-dire sur un «énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable».¹³ On ne peut pas cependant se taire sur la nature «génétique» du texte consacré au monstre anthropomorphe. Il est hors de doute que la structure narrative du *Kabbaliste de Prague* est influencée par un *hypotexte*, à savoir la légende elle-même. Cela nous incite à examiner le Golem sous l'angle de l'hypertextualité qui se traduit par la «transposition d'une source littéraire antérieure ou d'un mythe».¹⁴

Il existe quelques légendes concernant la création du Golem, dont la plus fameuse associée à Rabbi Yeouda Loew ben Bezalel, connu aussi sous le surnom de Maharal (il s'agit de l'abréviation de *Morenou HaRav Loew*, signifiant: «notre enseignant, le rabbin Loew»). Afin de protéger la communauté juive de Prague contre les attaques antisémites et les pogroms, le rabbin prend la décision de construire un golem à base de glaise provenant des bords de la Vltava. Après avoir formé le corps du monstre, il parvient à lui donner la vie en écrivant sur son front le mot '*emet*' (אמת, signifiant «la vérité») et en introduisant dans sa bouche¹⁵ un parchemin sur lequel est inscrit soit le nom imprononçable de Dieu (c'est-à-dire le *Schem-hamephorash*, en hébreu המפורש שם), soit une formule magique. Le Golem lui-même porte le nom de Joseph ou Yossel. Comme nous avons mentionné plus haut, une telle créature est dépourvue de libre arbitre et de capacité de parler, mais elle exécute avec obéissance tous les ordres que lui dicte son maître. Cependant, avec le passage du temps, le Golem grandit et son pouvoir surpasse celui du rabbin Yehoudah Levaï. De telles conjonctures astreignent le Maharal à pulvériser le défenseur des Juifs vivant dans le ghetto pragoise. Dans le dessein de lui ôter la vie, il efface la première lettre de l'inscription se trouvant sur son front, ce qui donne le mot *met* (מת, signifiant «la mort»)¹⁶ et le géant meurt. Ajoutons que les raisons pour lesquelles le Maharal se décide à immoler le Golem varient selon la légende. On dit qu'après avoir défendu les Juifs contre les persécutions des Gentils, la créature d'argile tombe en fureur et se met à tuer ceux auxquels il servait. Suivant une autre version, le Golem – ayant rempli sa tâche – devient inutile; le rabbin Loew

sort donc de sa bouche le parchemin, et le corps immobile de la créature est déposé au grenier de la Synagogue de Prague, à l'endroit de *genizah*.¹⁷

Indépendamment de tous ces détails, le procédé de la création de l'être artificiel à base d'une substance non animée se renferme dans le soi-disant «cycle golémien» se composant des six étapes suivantes:¹⁸

- ramassage et modelage de matière première (argile, boue);
- transmutations de 231 (parfois 221) combinaisons de 22 lettres de l'alphabet hébraïque (formules magiques);
- incantation des permutations des phonèmes du nom ineffable JHWH (nom merveilleux);
- insufflation de la nêfesh (âme élémentaire) dans le corps de la statue d'argile en écrivant sur son front le mot 'emet;
- expansion spatiale de l'anthropoïde (vu le mutisme du Golem, son expansion intellectuelle est exclue);
- rétablissement de l'état initial par le renversement du processus (suppression de la lettre 'aleph).

Dans le roman de Marek Halter, la raison pour laquelle le Golem a été créé est tout à fait conforme à la tradition du mythe: la communauté juive ressent un immense besoin d'un être surnaturel qui soit capable de la protéger contre les persécutions des Gentils; mais l'initiatrice directe de l'idée concernant la création du Golem est Éva, petite-fille du Maharal. Ayant hésité au début, le rabbin de Prague consent au bout du compte à la proposition du peuple et entame son procédé créateur.

Les habitants du ghetto juif se mettent à creuser dans la berge de la Vltava pour en extraire de la glaise consistante et la transporter au centre de la place d'hôtel où est posté le Maharal. Voici comment le rabbi entame la formation du monstre:

Ses mains nues plongèrent dans la terre molle, la pétrirent et la roulèrent. Lentement, deux colonnes de boue massive apparurent. Une sorte de jambes. Puis les hanches et la taille.

Afin que cela tienne, il fallut encore épaissir les jambes et allonger les pieds.

Pour sculpter la poitrine, et bien que notre Maître fût de très haute taille, on apporta une carriole. Il y monta et poursuivit son incroyable modelage. [...] Le thorax prit une apparence meilleure et plus humaine que les jambes, quoiqu'il possédât la taille d'une double barrique.

Les bras nécessitèrent un travail lent et difficile. [...]

Étrangement, le cou et la tête furent les plus aisés à réaliser. [...]

Encore il façonna un nez. Un nez puissant, droit.¹⁹

Juste après avoir modelé la silhouette du Golem, il procède au susurrement des paroles inaudibles, que l'on peut considérer comme une sorte d'incantation des permutations des phonèmes du nom ineffable de Dieu. Le procédé concernant la prière se déroule dans une concentration complète et nécessite de lui une énergie fabuleuse.

Puis, Rabbi Löw confère au Golem *la nêfesh* (âme élémentaire) en enfonçant dans la glaise de son front «quatre plaquettes de bois larges de quatre paumes. Chacune était recouverte d'une lettre écrite au pinceau dans une encre noire et épaisse».²⁰ Le mot que forment ces objets est bel et bien ÉMET, signifiant: «vérité».

Avant de passer aux deux dernières composantes dudit «cycle golémien», il est loisible de remarquer que la deuxième démarche, c'est-à-dire la combinaison des 22 lettres de l'alphabet hébraïque est négligée par l'auteur. On peut seulement se douter que le Maharal a bien effectué le procédé de transmutation juste avant de dessiner les quatre caractères alphabétiques, mais, hélas, ce n'est pas explicitement signalé dans le texte.

L'avant-dernière unité du cycle est la plus vaste, ce qui se traduit par le fait qu'il concerne l'activité même du Golem exécutant les ordres de son créateur. À cette étape nous pouvons détecter quelques analogies formelles entre le texte de Halter et ceux de Singer et Wiesel.

Dans tous les ouvrages, ainsi que dans la variante traditionnelle de la légende, le colosse obéit uniquement à son créateur parce qu'il «est la volonté de celui par qui il vient dans le monde des hommes. [...] Personne d'autre. [...] Sinon l'Éternel Lui-même»²¹. De surcroît, dans la première étape de son existence, il reste complètement immobile si Rabbi n'est pas proche de lui: c'est sa présence qui l'anime. Dans les moments où le rabbin est éloigné, le géant «n'était qu'une énormité de boue terne qui n'impressionnait que par sa laideur.»²² On peut observer le même paradigme chez Élie Wiesel où nul «autre que le Maharal ne pouvait lui donner d'ordres ou faire usage de ses services.»²³

Cet aspect nous permet de passer à un autre élément unissant les trois textes, c'est-à-dire aux travaux qu'exerce le Golem. Dans l'ouvrage de Halter, à la demande du bourgmestre Maisel, le Maharal dicte au géant de «construire des digues magnifiques contre les crues redoutées de la Vltava, des pontons et des havres de transbordement que pourraient atteindre les charrois les plus lourds sans s'enliser.»²⁴ Cette activité du Golem consiste à rendre service aux Juifs voulant profiter de sa force. La même exploitation est observable dans le texte de Singer où Genedel, la femme de Rabbi Leib (créateur de l'entité anthropomorphe), supplie son mari de faire usage du Golem en lui disant d'enlever un immense rocher se situant dans leur jardin. «Une légende courait à propos de ce rocher: un vaste trésor de pièces d'or était censé être enterré

dessous.»²⁵ Attendu que Genedel est impliquée dans différentes œuvres de charité, elle désire «déterrée l'or pour venir en aide aux pauvres du ghetto ainsi qu'aux kabbalistes en Terre sainte.»²⁶ Quant à l'opuscule de Wiesel, les Juifs du ghetto pragois bénéficient de la présence du Golem en lui assignant des tâches variées, mais sous la condition qu'elles servent au «bien de la communauté.»²⁷ Si ce principe n'est pas respecté et l'on exploite le géant à ses propres fins, en passant de cette façon outre les consignes du rabbin (comme c'est le cas de l'épouse du Maharal), le soutien du Golem, au lieu de procurer des bienfaits, cause plutôt des ennuis.

Il n'est pas surprenant que la présence du monstre en argile fasse peur aux non-Juifs. Toutefois, aussi bien dans *Le Kabbaliste de Prague* que dans *Le Golem* de Singer, le colosse commence à déranger les Juifs. Chez Halter, les va-et-vient du goliath «s'avéraient souvent dangereux et inutiles. Plus d'une fois une femme ou un enfant avait manqué d'être écrasé par sa masse. Ici ou là, il avait détruit des murettes, renversé des étales.»²⁸ Des épisodes pareils sont observables chez Singer:

*Lorsque quelque chose l'irritait, il sombrait dans une horrible colère. [...] Il pouvait soulever un cheval et s'enfuir avec. Une fois, passant près d'un monument – un roi de bronze l'épée à la main, chevauchant un étalon –, le Golem était tellement agité qu'il arracha le monument de sa base et s'enfuit avec. [...] Il se mit à courir dans les rues de Prague, et tous ceux qui le croisaient étaient pris d'effroi. Le Golem marcha sur un panier de fruits et renversa les étales des marchands de légumes. Il renversa les tonneaux et les cagettes.*²⁹

Le Golem devient également l'objet de la risée des Juifs qui soit l'attaquent (comme c'est dans le cas du roman de Marek Halter)³⁰, soit le tourne en dérision: «Une fois, un insensé le regarda fixement et se mit à rire bruyamment. Le Golem enfonça sa tête entre ses épaules jusqu'à ce qu'elle n'apparaisse plus.»³¹

À la suite de tels comportements, l'anthropoïde tombe dans un abattement profond et s'éloigne de la communauté. L'isolement accroît sa tristesse et fait naître en lui un sentiment de culpabilité et de solitude. Il n'est donc point étonnant que le géant se replie sur soi-même et évite tout contact avec les autres. Dans *Le Kabbaliste de Prague*, il bâtit un enclos au bord de la Vltava qui désormais fait office de son refuge. Chez Singer, le Golem commence à se rendre compte de sa situation: il se sent esseulé et incompris. Il ne veut plus être ce qu'il est, car son aspect physique et son comportement gèrent l'angoisse parmi les gens normaux. Cependant, chez Wiesel, il a l'impression d'être inutile et rejeté en marge de toute la communauté juive. «Il passait son temps à dormir et à rêver dans son recoin du Tribunal Rabbinique.»³² Apercevant son amertume, le Maharal le visitait souvent. «Le Golem lui adressait un regard triste et haussait les épaules comme pour signifier sa frustration.»³³

Aussi bien dans *Le Golem* de Singer que dans le roman de Halter, la créature humanoïde doit être immolée pour la raison qu'elle ne remplit plus le rôle que lui a été octroyé avant la création. Le géant, au lieu d'être un instrument de justice et de paix assurant la sécurité des Juifs, risque de devenir l'esclave de l'homme qui désire tout le temps l'exploiter. Révolté, il est susceptible de devenir un instrument de guerre et d'entraîner la mort de plusieurs êtres humains. Si cet aspect est légèrement signalé dans le texte de Singer par le fait que Rodolph II intime que le géant soit enrôlé dans l'armée et devienne un soldat valeureux luttant contre les ennemis de l'Empire, dans *Le Kabbaliste de Prague* son activité destructrice est nettement exposée dans la scène où le colosse en argile est envahi par une rage effrénée et se met à détruire son enclos bâti au bord de la Vltava. En jetant les rondins en tous sens, il démolit un grand nombre de maisons qui se trouvent dans les parages. Les victimes ensevelies sous les décombres des bâtiments effondrés sont nombreuses. Par places, les rondins de bois «s'empilaient dans un désordre monstrueux d'où surgissaient, ici et là, des membres et des visages d'enfants. Des garçons d'à peine dix ans. [...] Il n'y avait que du sang, des corps hachés, de la mort et de la douleur.»³⁴

À ce stade, il nous faut mentionner le dernier parallélisme que l'on peut déceler dans le texte de Halter et celui de Singer. Il s'agit des personnages féminins (Éva et Miriam) qui prennent de l'affection pour le Golem et qui assistent en personne à son agonie. Toutes les deux femmes souffrent après sa mort et, au bout du compte, quittent le ghetto pragois. Si dans le cas de Miriam (le texte de Singer) les Juifs répandent la rumeur sur son suicide éventuel³⁵, dans celui d'Éva (le texte de Halter), son décès est évident, car elle est assassinée à Salonique par les Turcs qui «avaient tranché toutes les gorges qu'ils trouvaient sous leurs sabres.»³⁶

La sixième étape, la dernière, du «cycle golémien» porte sur le rétablissement de l'état initial par la suppression de la lettre 'aleph. Il ne surprend pas, étant donné l'action créatrice effectuée par le rabbin, que le même procédé d'anéantissement de l'anthropoïde est appliqué dans le roman de Halter. Or, d'un geste simple, le Maharal «retira la première des lettres incrustées dans le front de Golem»³⁷ et de cette manière, sur le front du monstre en argile apparaît le mot MET, signifiant: «mort». En définitive, la « boue de Golem se répandit sur la berge. Il ne restait plus rien de visible de sa forme.»³⁸ Finalement, tout comme dans la version du mythe et dans les textes de Singer et Wiesel, le «cadavre» du Golem est déposé dans le grenier de la synagogue se trouvant à l'intérieur du ghetto pragois.

Il est permis de dire, pour clore le propos, que *Le Kabbaliste de Prague* démontre certains parallèles patents avec la version traditionnelle du mythe ainsi qu'avec les deux ouvrages antérieurs: *Le Golem* d'Isaac Bashevis Singer et *Le Golem* d'Élie Wiesel. Étant donné que la légende golémienne ne cesse d'influencer l'imagination de maints artistes, il est exclu que toutes ces analogies soient accidentelles. Or, force

est de noter que Marek Halter, durant la création de son propre texte, a puisé dans les sources susmentionnées qui jouissent d'une popularité sur le marché des lecteurs depuis quelques décennies et qui, par la suite, sont accessibles à un large éventail de récepteurs. L'écrivain reconstitue presque fidèlement le «cycle golémien» (il passe en quelque sorte sous silence le deuxième chaînon du schéma) et trouve l'inspiration, ce que certifie notre examen, dans d'autres sources littéraires exploitant le thème lié à la mystique juive.

En plus, l'interaction textuelle dénotée dans l'ouvrage correspond parfaitement à la définition de l'intertextualité proposée par Julia Kristeva qui définit cette interaction comme celle permettant de considérer «les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de *transforms* de séquences (codes) prises à d'autres textes».³⁹

Il n'est d'ailleurs point étonnant que la circulation de différents textes trouve son reflet dans d'autres productions littéraires. Toujours est-il que dans le cas échéant cette intercommunication s'opère dans le milieu des auteurs issus de la tradition juive, donc celle qui a inventé le Golem.

NOTES

- ¹ M. Krawczyk: «Golem. Analiza korzeni nowożytnej legendy żydowskiej. In: *Studia Religioznika*, 40. Kraków 2007, Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, p. 119. [C'est nous qui traduisons]
- ² G. Millet et D. Labbe: *Le Fantastique*. Paris 2005, Éditions Belin, p. 160.
- ³ Le Tanakh, Bible juive, constitue l'Ancien Testament dans le christianisme.
- ⁴ *Bible*, Psaumes 135 : 16, 17.
- ⁵ Plus précisément, il s'agit de la forme «גלמי» (*galmi*) signifiant «ma masse informe».
- ⁶ *Bible*, Psaumes, 139 :13-16.
- ⁷ G. Scholem : *La kabbale*. Paris 1974, Gallimard, p. 255.
- ⁸ Cf. D. Brylla : «*Sefer Jecira*. Rys historyczny i bibliograficzny.» In : Poznańskie Studia Teologiczne, v. XXV. Poznań 2011, UAM, pp. 7-36.
- ⁹ Cf. G. Lahy : *Le Sépher Yétzirah*. Roquevaire 2007, Éditions Lahy, p. 5-6.
- ¹⁰ Ibid. p. 95.
- ¹¹ R. Caillois : «De la féerie à la science-fiction.» In : Idem, *Obliques*, Paris 1975, Stock, p. 15.
- ¹² Ibid. p. 14.
- ¹³ G. Genette : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1992, Éditions du Seuil, p. 8.
- ¹⁴ B. Valette : *Le roman*. Paris 2011, Armand Colin, p. 11.
- ¹⁵ Suivant différentes versions de la légende, le Golem est dépourvu de bouche.
- ¹⁶ Selon d'autres légendes, il s'agit du mot *Adam* (אדם, signifiant «l'homme»), ce qui après la suppression de la première lettre donne le mot *dam* (דם), signifiant «le sang».
- ¹⁷ Cf. G. Scholem : *La kabbale*...
- ¹⁸ Cf. M. Krawczyk : *Golem. Analiza korzeni*..., p. 120.
- ¹⁹ M. Halter : *Le Kabbaliste de Prague*. Paris 2010, Robert Laffont, pp. 200-201.
- ²⁰ M. Halter : *Le Kabbaliste*..., p. 201.

- 21 Ibid. p. 225.
- 22 Ibid. p. 231.
- 23 E. Wiesel: *Le Golem*. Paris 2001, Pocket, p. 63.
- 24 M. Halter : *Le Kabbaliste...*, p. 236.
- 25 I. B. Singer : *Le Golem*. Paris 2016, École des loisirs, p. 59.
- 26 Ibid. p. 61.
- 27 E. Wiesel : *Le Golem...*, p. 64.
- 28 M. Halter : *Le Kabbaliste...*, p. 234.
- 29 I. B. Singer : *Le Golem...*, pp. 66-72.
- 30 «Ils ne peuvent pas se retenir de lui lancer des pierres pour voir s'il se réveille.» (M. Halter: *Le Kabbaliste...*, p. 258).
- 31 E. Wiesel : *Le Golem...*, p. 65.
- 32 Ibid. 99.
- 33 Ibid.
- 34 M. Halter : *Le Kabbaliste...*, pp. 262-263.
- 35 «D'autres croyaient que le Golem l'attendait dans l'obscurité pour l'emmener dans un endroit où les esprits qui s'aiment se retrouvent.» (I. B. Singer : *Le Golem...*, p. 84).
- 36 M. Halter : *Le Kabbaliste...*, p. 270.
- 37 Ibid. p. 265.
- 38 Ibid. p. 265.
- 39 J. Kristeva : «Discours et texte. Le texte comme pratique signifiante». In: *Linguistique et littérature: Colloque de Chuny*, Paris 1969, La nouvelle critique, p. 61.

MAUDIT SOIT DOSTOÏEVSKI OU À LA RECHERCHE DE CRIME ET CHÂTIMENT

Gabriella KÖRÖMI*

MAUDIT SOIT DOSTOÏEVSKI OU À LA RECHERCHE DE CRIME ET CHÂTIMENT

Maudit soit Dostoïevski est le second roman écrit directement en français d'Atiq Rahimi, écrivain d'origine afghane. Par le titre, Rahimi annonce ouvertement que son roman en appelle au géant de la littérature russe et se hâte de nous faire savoir que le roman dostoïevskien dans lequel il puise son inspiration est *Crime et Châtiment*. Celui-ci est partout présent dans le roman français, implicitement aussi bien qu'explicitement. La présente étude cherche à examiner la manière dont le roman *Maudit soit Dostoïevski* offre des résonances avec l'univers dostoïevskien.

Mots-clés: culpabilité, Dostoïevski, humour, intertextualité, mutisme, pastiche, Rahimi, écrire en français.

CURSE ON DOSTOEVSKY OR IN SEARCH OF CRIME AND PUNISHMENT

A Curse on Dostoevsky is the second novel written directly in French by Atiq Rahimi, Afghan-born writer and filmmaker. As this title suggests, Rahimi draws his inspiration from the giant of Russian literature, specifically from his famous novel *Crime and Punishment*. The Russian novel is manifest in the French novel in two ways: implicitly by the moral reflections on the divine justice and the human justice, and explicitly by many elements of the text (title, epigraph, paratexts, quotations, paraphrases etc.). What are the similarities and the fundamental differences between the character of Rassoul, main character of Rahimi, and that of Raskolnikov, protagonist of Dostoevsky? The aim of this study is to trace the parallelisms, explicit or implicit, between the two books, in terms of action, structure, ideas and characters.

Keywords: culpability, Dostoevsky, humor, intertextuality, mutism, pastiche, Rahimi, writing in French.

«Aujourd'hui, la littérature française est défendue par des métèques. » (<http://www.lemonde.fr>) C'est avec ces mots que Tahar Ben Jelloun a salué l'attribution du Prix Goncourt 2008 à Atiq Rahimi, écrivain d'origine afghane, pour son roman intitulé *Syngué Sabour. Pierre de patience*. Même si cette phrase paraît être exagérée, il n'en reste pas moins vrai que les œuvres des auteurs allophones constituent une part de plus en plus importante de la littérature française. Il s'agit des écrivains dont la langue maternelle n'est pas le français, mais qui – pour diverses raisons – l'ont choisi pour écrire.

Le phénomène n'est certes pas nouveau – il suffit de penser à Samuel Beckett ou à Eugène Ionesco –, mais depuis les années quatre-vingt-dix, il a pris de plus en plus

* Maître de conférences, Université Károly Eszterházy, Faculté des lettres et des sciences humaines, Département de littérature, chargée de cours en littérature française et littérature mondiale, Hongrie
koromi.gabriella@uni-eszterhazy.hu

d'ampleur, ce dont témoignent les distinctions et les prix décernés à de nombreux auteurs allophones écrivant en français. Si les lecteurs et les chercheurs portent un intérêt particulier à leurs livres, c'est parce qu'ils s'inspirent des faits inter- et transculturels.

Bien que leurs œuvres soient très hétérogènes, ces auteurs ont certaines stratégies communes : ils doivent prendre en considération qu'ils écrivent l'ailleurs au public français qui ne connaît pas la civilisation dont ils sont issus, et qu'en adoptant la langue de Molière, ils doivent tenir compte de la tradition littéraire française. Une lecture approfondie des romans d'Atiq Rahimi permet de constater que l'écrivain afghan use de ces stratégies, lui aussi. En opérant «*un métissage entre Occident et Orient*» (Rey Mimoso-Ruiz, 2009 : 103.) et en recourant à une «*langue décharnée*» (Quiriny, 2008 : 25.), Rahimi a apporté un nouveau souffle à la littérature française, en en faisant une source d'expérimentation et d'inventivité.

Le romancier afghan a écrit ses premiers livres dans sa langue maternelle, en persan. C'est en 2007 qu'il a changé de langue pour écrire son roman *Syngué Sabour. Pierre de patience* qui est devenu pour lui le passeport vers la reconnaissance et le succès international.

À la lumière de sa biographie¹, nous pouvons comprendre que le français s'impose tout naturellement comme langue d'écriture pour Rahimi : langue apprise au lycée, langue de la culture à laquelle il voue une profonde admiration, langue parlée à l'exil. Cependant, quand les journalistes l'interrogent sur les raisons de son choix linguistique, l'écrivain semble négliger ces motifs d'ordre personnel. Par contre, il accentue sans cesse d'autres motifs d'ordre artistique ou identitaire. Pareillement à de nombreux auteurs issus d'espaces non francophones mais écrivant en français, Rahimi insiste, lui aussi, sur la liberté que lui donne la langue adoptée. Comme il dit, il aurait été incapable d'écrire *Syngué Sabour* dans sa langue maternelle, parce qu'elle l'empêche de transgresser le tabou du corps, suprême tabou dans la civilisation afghane et sujet principal du roman.

Outre cette raison d'ordre artistique, Rahimi mentionne deux autres motifs de son choix de langue, cette fois inconscients. Le premier d'entre eux paraît être d'ordre identitaire. Avant *Syngué Sabour*, Rahimi a écrit en persan parce que c'était le seul lien avec sa patrie et sa culture. Son premier retour en Afghanistan a eu une conséquence inattendue : désormais, il ne pouvait plus écrire en persan. Le romancier interprète ce phénomène comme une sorte de blocage. Tandis que l'exil était une réalité contraignante pour lui, Rahimi écrivait par nostalgie, par conséquent il se tenait à écrire dans sa langue maternelle. Dès qu'il a cessé d'être exilé, l'écrivain s'est créé un exil symbolique, incarné dans la distance langagière.

Le deuxième motif mentionné par Rahimi est plutôt d'ordre artistique et l'écrivain en a pris conscience lorsqu'il écrivait son roman *Maudit soit Dostoïevski* :

Maudit soit Dostoïevski je l'avais d'abord écrit en persan, et ça ne fonctionnait pas. Je l'ai laissé de côté. C'est avec le livre Syngué Sabour, Pierre de Patience que j'ai commencé à écrire en français. La première phrase est sortie dans cette langue. J'ai continué à écrire en français. [...] J'ai ensuite repris Maudit soit Dostoïevski, en persan, pour le retravailler; et j'ai ressenti que c'était le français qui se prêtait à cette œuvre. Mais les raisons étaient différentes de celles de Syngué Sabour. J'adore l'innocence de l'écriture. À chaque fois, quand j'écris, j'aime avoir cette sensation d'écrire pour la première fois. Il y a quelque chose d'excitant. C'est comme aimer pour la première fois, faire l'amour pour la première fois. En persan, je n'avais plus ce goût-là, ce plaisir de toucher à cette innocence de l'écriture. J'aime quand j'écris en français et que d'un seul coup, je dois chercher un mot dans le dictionnaire, jouer avec des mots... En persan je me sentais trop à l'aise. (<http://aujourdhuilaturquie.com/fr>)

Cette citation nous semble très importante parce qu'elle met en relief la caractéristique inhérente à l'écriture de Rahimi : bien qu'il aborde des sujets graves et sérieux – guerre fratricide, liberté individuelle, prise de conscience, question d'identité, condition féminine, justice humaine et divine –, le jeu avec les mots reste sa préoccupation constante, dans tous ses livres.

Maudit soit Dostoïevski est le premier roman qu'Atiq Rahimi a publié après le Goncourt et son second roman écrit directement en français. Le titre est une véritable trouvaille. La malédiction proférée contre Dostoïevski frappe les lecteurs même s'ils ne peuvent pas décider s'il s'agit vraiment d'une imprécation ou plutôt d'un clin d'œil ironique au public. Le titre ne permet pas de connaître l'histoire, certes, mais il donne une idée assez claire de ce que peut être le roman : Atiq Rahimi annonce ouvertement que son livre en appelle au géant de la littérature russe. En nommant Dostoïevski, le titre détermine d'emblée l'horizon d'attente des lecteurs qui se demandent quelle correspondance peut exister entre l'écrivain russe et Afghanistan, décor éternel des livres de Rahimi. La référence littéraire explicite du titre n'est que renforcée par la deuxième épigraphe du roman, citation de Frédéric Boyer, laquelle fonctionne comme un commentaire du texte : «*Mais l'existence comme l'écriture ne tient qu'à la répétition d'une phrase volée à un autre.* » (Rahimi, 2011 : 11.)

Rahimi ne tarde pas à lever le voile sur l'identité du roman dostoïevskien qui marque de son empreinte *Maudit soit Dostoïevski*. Le livre s'ouvre par les phrases suivantes : «*À peine Rassoul a-t-il levé la hache pour l'abattre sur la tête de la vieille dame que l'histoire de Crime et Châtiment lui traverse l'esprit. Elle le foudroie. Ses bras tressaillent ; ses jambes vacillent. Et la hache lui échappe des mains. Elle fend le crâne de la femme, et s'y enfonce.* » (Rahimi, 2011 : 13.)²

Dès ces premières lignes, il devient clair que le roman de Rahimi sera centré sur la problématique du crime et de sa punition – question éternelle de toute civilisation

humaine depuis la nuit des temps –, laquelle est au cœur du roman de Dostoïevski. C'est pour cela que les lecteurs avertis attendent soit la genèse d'une rédemption, soit un pastiche du roman russe. Celui-ci se manifeste dans le roman de Rahimi de deux façons : implicitement par les réflexions morales sur la justice divine et la justice humaine, et explicitement par de nombreux éléments du texte (paratextes, citations, paraphrases, ressemblances entre les deux intrigues, etc.).

Au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture, nous nous rendons compte que Rahimi n'utilise pas le roman *Crime et Châtiment* comme un simple tremplin à son propre roman ; celui-ci y est partout présent. En effet, l'intertextualité fait du roman français une sorte de dialogue avec le roman de Dostoïevski sur le mode de la réécriture des réflexions et de la reformulation des questions développées dans l'œuvre de ce dernier. Comme Rahimi l'a constaté : «Maudit soit Dostoïevski *est précisément un livre sur la littérature depuis son titre qui rend hommage à l'auteur russe jusqu'aux questions de conscience qu'il est, je l'espère, susceptible de soulever.* » (<https://jmdinh.net/objet>)

Tandis que *Crime et Châtiment* débute par la présentation du personnage principal qui ne fait que projeter l'assassinat, *Maudit soit Dostoïevski*, comme nous avons vu ci-dessus, commence *in medias res*, par le meurtre. L'incipit du livre met en scène le meurtrier qui, à partir du meurtre, sera hanté par le crime commis et par le(s) crime(s) non commis. Car, en se rappelant l'histoire de Raskolnikov, Rassoul ne tue pas la femme mystérieuse au tchadari bleu qui a failli le prendre en flagrant délit. Il décide de s'enfuir du lieu du crime sans emporter l'argent et les bijoux de la victime, ce qui était son but original. En fin de compte, c'est la leçon du roman russe qui détourne Rassoul de ses intentions, qui fait changer le cours des événements qu'il a prémédité. Comme le constate Thomas Stélandre : «*Car le fait est là : Rassoul connaît l'original, ses détours et ses pièges.* » (<http://www.tv5monde.com>)

À partir de ce moment-là, Rassoul se considère comme un criminel raté, pire encore, comme un pasticheur raté.

Il [Dostoïevski] m'a défendu de suivre le destin de son héros, Raskolnikov : tuer une deuxième femme – innocente celle-ci ; emporter l'argent et les bijoux qui m'auraient rappelé mon crime... devenir la proie de mes remords, sombrer dans un abîme de culpabilité, finir au bagne... Et alors ? Ça serait mieux que de fuir comme un pauvre con, un criminel idiot. Du sang sur les mains, mais rien dans les poches. Quelle absurdité ! Qu'il soit maudit, Dostoïevski ! (Rahimi, 2011 : 17.)

C'est tout au début du roman que la malédiction proférée contre l'écrivain russe apparaît pour la première fois dans le texte, mais dès ce moment-là, le mot «maudit», telle une épithète homérique, s'ajoute presque toujours au nom de Dostoïevski.

La question que ne manquent pas de se poser les lecteurs et à laquelle ils ne reçoivent la réponse que plus tard est de savoir pour quelles raisons le roman russe hante l'esprit de l'assassin au moment où il tue. En fait, Rassoul est obsédé de *Crime et Châtiment*. C'est à Leningrad – où il était envoyé par son père communiste pour faire des études supérieures – qu'un spécialiste de Dostoïevski lui a offert le roman. Il l'a lu et le livre a bouleversé sa vie. Contrairement à ses professeurs russes, Rassoul est persuadé que le meilleur de Dostoïevski n'est pas sa fameuse analyse psychologique, mais sa morale mystique. Certes, l'idée dostoïevskienne, selon laquelle l'ultime vérité de l'homme est un principe éthique, le sentiment vivant de Dieu, s'accorde avec l'âme orientale : «*Ce livre est à lire en Afghanistan, un pays autrefois mystique, qui a perdu le sentiment de responsabilité. Rassoul est convaincu que si on l'enseignait ici il n'y aurait autant de crimes !*» (Rahimi, 2011 : 59.)

L'intrigue du roman français présente des similitudes frappantes avec celle du roman russe, dont la plus significative est la mise en scène d'un meurtre étrange : au crime de Raskolnikov qui tue une vieille usurière fait écho l'assassinat d'une usurière-maquereille dans le roman de Rahimi. Mais tandis que Raskolnikov tue sans raison apparente et commet donc un acte gratuit, Rassoul tue la vieille femme pour venger sa fiancée que celle-là prostitue.

L'acte gratuit de Raskolnikov n'est que l'affirmation de sa liberté individuelle et de sa prétendue supériorité. Il a développé une théorie selon laquelle il existe une race d'hommes extraordinaires qui sont au-dessus de la masse obéissante des gens ordinaires et qui ont le droit de commettre des crimes et même de prendre la vie d'autrui pour le bien de l'humanité. Afin de se prouver qu'il fait partie de cette classe privilégiée, Raskolnikov décide de tuer une vieille usurière. Il tue donc sans motivations réelles :

J'ai voulu avoir l'audace et j'ai tué... c'est juste avoir l'audace que j'ai voulu, Sonia, voilà toute la raison ! [...] J'ai voulu, Sonia, tuer sans casuistique, tuer pour moi, pour moi tout seul ! En ça, je ne voulais pas me mentir à moi-même ! Ce n'est pas pour aider ma mère que j'ai tué – du vent ! Je n'ai pas tué pour avoir les moyens, le pouvoir, pour devenir un bienfaiteur de l'humanité. Du vent ! J'ai simplement tué ; j'ai tué pour moi, pour moi tout seul. (Dostoïevski, 1996 : 250.)

Bien que Rassoul vole la bourse de la victime, il la cache immédiatement sous une pierre, sans y jeter un coup d'œil, sans rien prendre. Lors du procès, personne ne croira qu'il ne l'avait pas ouverte et même le juge se demande pourquoi l'accusé ment sur ce seul point, tandis qu'il a avoué tout le reste volontairement et correctement : ce que personne ne peut comprendre, c'est qu'une fois l'acte accompli, il en a perdu le sens. Après avoir commis le meurtre, Raskolnikov réalise avec effroi qu'il n'a pas

réussi à franchir la ligne de démarcation qui sépare les hommes ordinaires des hommes supérieurs, par conséquent, il ne peut pas être surhomme. Il comprend peu à peu que son crime l'a coupé des hommes et que pour pouvoir renouer avec la vie, il doit souffrir dans un lent processus de rédemption et de renoncement à soi. Selon Dostoïevski, c'est uniquement la rédemption intérieure qui pourrait apporter le salut aux coupables.

Contrairement à Raskolnikov, Rassoul tue sans se créer une théorie quelconque, apparemment par vengeance : « *Aujourd'hui, j'ai tué nana Alia. Je l'ai tuée pour toi, Souphia.* » - écrit-il à sa fiancée. (Rahimi, 2011 : 122.)

Pourtant, il finit par comprendre – en partie grâce à son obsession de Dostoïevski –, que le meurtre commis est, pareillement à celui de Raskolnikov, l'affirmation de la volonté de puissance : « *Parfois je pense que j'ai voulu assassiner cette vieille uniquement pour savoir si j'étais capable de tuer, comme les autres...* » (Rahimi : 2011, 232.)

Ce dont le jeune homme souffre, c'est la vanité de son crime, lequel, faute de cadavre, paraît ne pas exister du tout. Car, contrairement au roman russe, l'assassin de Rahimi n'est pas recherché par les autorités qui n'ont même pas pris connaissance de l'assassinat. Si Rassoul se rend à la justice, c'est pour donner un sens à son crime : « *Je veux que la justice me fasse un procès. Je veux être sacrifié. [...] Avec ce procès, j'en finirai avec ma souffrance... Il me donnera l'occasion d'exposer mon âme à tous ceux qui, comme moi, ont commis des meurtres... [...] Je veux que mon procès, mon jugement témoignent de ces temps d'injustice, de mensonge, d'hypocrisie...* » (Rahimi, 2011 : 234-235.)

La question que ne manquent pas de poser ces propos est de savoir si l'on peut donner un sens à un crime qui ne l'est ni selon la justice humaine, ni selon la justice divine, mais qui ne cesse de tourmenter la conscience du personnage.

Nous pouvons affirmer que malgré les importantes différences temporelle, géographique, culturelle, morale et religieuse qui séparent les deux romans, il existe un fonds commun entre eux, notamment le sentiment de culpabilité des deux assassins, lequel suit leur prise de conscience d'avoir transgressé les lois de Dieu.

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, Rahimi ne se contente pas de faire du *Crime et Châtiment* le point de départ de son roman. Tout en transposant l'histoire originale du Saint-Petersbourg de 1865 au Kaboul des années 1990, Rahimi reste essentiellement fidèle aux détails du meurtre conçu par Dostoïevski, et par là, il rend hommage à l'écrivain russe, maître incontestable de l'analyse psychologique romanesque.

L'idée de tuer une créature néfaste vient à l'esprit de nos deux héros dans des circonstances pareilles. Au moment où les problèmes financiers les rongent le plus,

ils surprennent – Raskolnikov dans une taverne, Rassoul dans un salon de thé – deux hommes parler d’une usurière que nos personnages connaissent déjà. L’un des étudiants écoutés par Raskolnikov compare celle-là à un cafard qui ne vaut rien, mais dont la mort et la fortune pourraient servir le bien de l’humanité. Rassoul apprend de la conversation des miliciens que la vieille usurière prostitue les jeunes filles travaillant dans son ménage, parmi lesquelles figure la fiancée de Rassoul également. Le recours à un tiers impartial permet aux écrivains de nuancer le caractère de leurs meurtriers qui peuvent ainsi se déculpabiliser à l’avance : les femmes qu’ils décident de tuer sont vraiment des êtres méchants et nuisibles.

Regardons maintenant de plus près l’état d’âme des deux meurtriers après le crime commis. Bien que l’analyse psychologique de Rahimi soit moins minutieuse que celle de Dostoïevski, des analogies frappantes se dessinent entre les deux livres dans ce domaine aussi. Les deux textes nous suggèrent que tout ce qui se passe dans les profondeurs de l’âme des deux héros est parfaitement irrationnel.

Dans *Maudit soit Dostoïevski*, le récit de l’assassinat et des jours qui suivent le meurtre respecte rigoureusement les faits psychologiques décrits par *Crime et Châtiment*. L’état physique et mental de Rassoul après l’assassinat sanglant est pareil à celui de Raskolnikov. Frappés d’égarement, envahis d’une torpeur, tous les deux sont pris de nausée. Ce malaise physique est loin d’être inintéressant, car c’est le premier indice du sentiment de culpabilité naissant. Ce sentiment ne fait que se renforcer avec le temps, il marque de son sceau les assassins dont l’extérieur finit par refléter la culpabilité qui les ronge et qui affecte leur santé : ils ont une mine si misérable, voire malade, que les passants dans la rue les prennent pour des mendiants et leur jettent même de l’argent.

Le tourment intolérable qui mine les deux coupables fait naître en eux le désir invincible de retourner sur le lieu du crime. En s’y rendant, tous les deux semblent portés par une force extérieure qui dirige leurs pas vers le lieu du crime. Bien que leurs motivations soient différentes, la logique psychologique ou plutôt psychopathologique qui se cache derrière ce désir irrésistible est la même : ils retournent sur le lieu du meurtre pour revivre les mêmes sensations qu’ils ont éprouvées lors de l’assassinat. Porfiri Pétrovitch, le juge d’instruction du roman de Dostoïevski compare ces sensations à la fièvre qui pousse l’homme à se jeter d’une fenêtre ou d’un clocher.

La scène du retour sur le lieu du crime semble particulièrement frappante dans les deux romans. Raskolnikov retourne dans l’appartement de sa victime et sonne d’une façon maniaque à la porte pour revivre le même frisson dans le dos qu’il a ressenti le jour du meurtre, caché derrière la même porte. Porfiri Pétrovitch, en bon psychologue, interprète cette scène comme l’aveu de culpabilité inconscient de Raskolnikov. Rassoul, en franchissant le seuil de l’appartement de sa victime, se sent

tombé dans un trou noir sans fin et sans issue, ce qui lui permet de revivre le meurtre. C'est alors que Rahimi raconte ce qui s'est passé juste avant l'assassinat. Jusqu'à ce moment-là, nous n'avons connu que le crime et les événements qui l'ont suivi. Pour mettre en relief cette scène significative, Rahimi recourt à la répétition : il insère dans le texte les premiers paragraphes de la scène d'ouverture, citée plus haut. À l'aide de la répétition l'écrivain insiste sur l'obsession de Rassoul, et en même temps, il reconstruit la chronologie du meurtre.

Les deux romans soulignent que l'acte homicide brise l'harmonie du sujet et du monde extérieur : il creuse un abîme infranchissable entre les héros et leur entourage. Ceux-là ont de plus en plus nettement conscience d'être séparés à jamais des leurs aussi bien que de la société. Ils n'appartiennent plus à leurs propres mondes, ainsi ils se comportent, agissent et réfléchissent comme des étrangers dans un monde inconnu. Raskolnikov trouve que rien ne lui répond de nulle part et que le monde est devenu vide et mort, mais pour lui seul. Rassoul s'aperçoit avec effroi que tout se détache de lui et que les objets le rejettent. Incapables de supporter le poids de leur crime – d'après ce que nous venons de dire, il est évident que le mot ne doit pas être compris dans le sens moral –, ils pensent que le suicide pourrait être la seule issue possible de leur vie intenable. Raskolnikov envisage le suicide en se jetant dans la Neva. Ce qui le retient dans la vie, c'est sa fierté, il trouve que le suicide est une fin stupide et honteuse pour un prétendu grand homme. Rassoul, qui s'empare d'un pistolet, finit par repousser l'idée du suicide pour des raisons tout à fait différentes :

D'abord, pour se suicider, il faut croire à la vie, à sa valeur. Il faut que la mort mérite la vie. Ici, dans ce pays, aujourd'hui, la vie n'a aucune valeur et, du coup, le suicide non plus. Ensuite le suicide est considéré comme une rébellion ingrate contre la volonté d'Allah. C'est pour lui dire : «Tiens, je te la rends avant que tu me la demandes, cette saleté d'âme que tu as introduite dans mon corps innocent !» C'est lui prouver que l'on a plus de pouvoir que lui, que l'on n'accepte pas d'être son esclave [...] (Rahimi, 2011 : 156.)

En renonçant au suicide, les deux coupables se résignent à vivre, c'est-à-dire à continuer à souffrir seuls, coupés des autres, incompris de tous. L'isolement et l'enfermement des deux personnages culminent dans leur désir de ne pas communiquer avec les autres.

Après le meurtre, Raskolnikov parle de moins en moins : la conversation le fatigue, de plus, il arrive souvent que les propos qu'il est obligé d'écouter lui causent une douleur physique, comme le ferait un couteau retourné dans la plaie. Puisque dire l'indicible lui semble impossible, il préfère garder le silence, ce qui exprime son refus de partager ses pensées et ses sentiments avec les siens. À la fin du roman, quand il arrive à la police pour faire des aveux, ce refus de parler revêt la forme d'un

mutisme : il baragouine d'une façon inintelligible et ne peut que prononcer quelques sons dénués de sens.

Contrairement à son précurseur russe, Rahimi attribue une plus grande importance aux rôles que peut jouer le silence gardé par l'assassin. Dans le roman, Rassoul est frappé de mutisme peu après le crime commis : *«Mais il éprouve une étrange sensation de vide dans sa gorge. Aucun son n'en sort. Il tousse. Une toux vide. Sèche. Sans bruit. Sans matière. Il respire profondément, et tousse de nouveau. Encore, rien. Inquiet, il tente d'émettre un cri, un seul, n'importe. Et toujours rien n'émane, sauf un souffle étouffé, risible. Qu'est-ce que j'ai ? »* (Rahimi, 2011 : 32.)

Les lecteurs peuvent interpréter l'aphonie du héros en tant que le premier symptôme de la culpabilité, mais aussi comme une sorte de châtement infligé au meurtrier. La deuxième interprétation est fondée sur le cauchemar que Rassoul fait. Dans ce cauchemar, il revoit la mystérieuse femme au tchadari bleu qui lui tend le coffret de la victime – c'est le coffret que Rassoul n'a pas pu voler –, dans lequel il y a une boule translucide et vivante, la pomme d'Adam de Rassoul. Il est notoire que dans l'imaginaire commun, la pomme d'Adam est un attribut masculin, un signe de la virilité. Vu cette connotation de l'image, nous pouvons supposer à juste titre qu'il s'agit là d'une castration symbolique : en volant la pomme d'Adam de Rassoul, la femme l'a mutilé. La castration verbale de l'homme revêt une importance particulière dans le contexte socioculturel du roman, puisque dans la civilisation afghane, c'est la femme qui est vouée au silence.

Notons aussi que Rassoul devient muet non seulement au sens propre du mot, mais au sens figuré également. Dans ce pays, sombré dans une guerre fratricide sans fin, où *«tuer est l'acte le plus insignifiant qui puisse exister»* (Rahimi, 2011 : 203.), dans cette civilisation où *«le meurtre est un crime quand la victime est innocente»* (Rahimi, 2011 : 230.), Rassoul ne trouve personne qui puisse écouter et prendre au sérieux ses aveux.

L'ironie veut que l'assassin soit muet au moment où – se croyant à tort accusé du meurtre – il veut nier sa culpabilité, et qu'il ne soit écouté de personne lorsqu'en retrouvant sa voix perdue, il se rend à la justice pour se dénoncer. Finalement, il parvient à se faire condamner à la pendaison, mais – quelle ironie amère ! – pour des crimes dont il est innocent. Rassoul décide d'oublier le monde qui le dépouille et de redevenir muet. Désormais, il ne parle qu'au greffier et au commandant qui écoutent ce qu'il dit.

Les lecteurs avertis de Rahimi savent que tous ses livres sont parsemés de contes et de vers persans qui leur confèrent d'une part, une pincée de dépaysement, d'autre part, une portée métaphysique. Les poèmes insérés dans *Maudit soit Dostoïevski* renvoient tous au silence. Le vers de Shams, mystique persan du XIII^e siècle, que

Rassoul grave sur les murs de sa cellule avec les ongles, tel un *memento mori*, peut être perçu comme le résumé du roman :

*Nous ne sommes pas aptes à parler,
Si nous pouvions seulement écouter !
Il faut tout dire !
Et écouter tout !
Mais
Nos oreilles sont scellées,
Nos lèvres sont scellées,
Nos cœurs sont scellés. (Rahimi, 2011 : 251.)³*

Par ce poème Rahimi, sans faire la morale, nous suggère la portée généralisante que peut développer le mutisme de Rassoul : celui-ci reflète le mutisme de tout un peuple.

Toutes ces remarques tendent à démontrer que Rahimi – contrairement à Dostoïevski qui ne fait qu’effleurer le sujet –, dégage soigneusement toutes les possibilités offertes par le silence du criminel, au niveau concret, psychologique, symbolique, social et métaphysique également.

Si nous nous sommes attardés assez longuement sur les circonstances du crime et les impacts qu’il a sur la conscience des deux personnages, c’est parce que Rahimi puise beaucoup dans la psychologie du crime dostoïevskienne. C’est dans ce domaine-là que nous pouvons révéler le plus de parallélismes entre les deux histoires, lesquels nous suggèrent que l’analyse psychologique de Raskolnikov entre en résonance avec celle de Rassoul, et qu’en fin de compte, celle-ci peut être complétée et approfondie par celle-là.

L’influence directe du roman russe peut être aisément saisie dans la dénomination des personnages de *Maudit soit Dostoïevski* également. Rahimi ne se contente pas de créer les homologues des personnages principaux du roman russe, mais il se plaît à leur assigner des noms pareils, afghanisés. C’est ainsi qu’Aliona Ivanovna devient nana Alia. La sœur du héros russe s’appelle Dounia, celle du héros afghan est Donia. Razoumikhine, l’ami de Raskolnikov est transformé en le cousin de Rassoul, appelé Razmodin. Sonia, qui s’est sacrifiée pour sa famille en se prostituant, prête son nom à Souphia, la fiancée de Rassoul, devenue prostituée pour la même raison. En ce qui concerne les deux héros, leurs noms ont les mêmes résonances, eux aussi. Tous les deux sont d’ailleurs des noms parlant. Le nom Raskolnikov vient du mot «*раскол* » qui signifie en français «*coupure, schisme*». Par ce nom, Dostoïevski désigne un personnage qui, par son crime, s’est coupé du monde et de lui-même. Le nom de Rassoul veut dire «*messager, envoyé*». Dans le roman de Rahimi, plusieurs personnages l’appellent le «*Saint Messager*». Envoyé par Dieu ou par ce maudit

Dostoïevski, Rassoul est porteur d'un message que personne ne comprend dans sa patrie. Personne, sauf le commandant des miliciens :

Le cas de ce jeune homme, qui s'est livré lui-même à la justice afin d'être jugé dans le cadre d'un procès public, me semble exemplaire. C'est une leçon fulgurante. Si, aujourd'hui, chacun de nous, à l'instar de cet homme, remettait en question ses actes, nous pourrions vaincre le chaos fratricide qui règne aujourd'hui dans le pays. [...] Non seulement il n'est pas fou, mais il est bel et bien lucide, conscient, même conscient de ses illusions. C'est nous qui sommes fous, nous qui n'avons aucune conscience de nos crimes ! (Rahimi, 2011 : 259.)

Il n'est pas surprenant que Rassoul, placé dans la position du pasticheur raté, présente d'importantes similitudes de caractère avec Raskolnikov. En dépit des différences manifestes dues à leurs époques, cultures et religions, Rassoul paraît être le pendant de son ancêtre littéraire. Tous les deux sont intellectuels, généreux, mais orgueilleux, psychologiquement instables. Renfermés, ils le sont un peu différemment : tandis que Raskolnikov réfléchit trop, Rassoul lit trop de Dostoïevski.

Pour compléter notre analyse, il faut noter que la structure narrative du roman de Rahimi s'inspire de celle du roman de Dostoïevski, elle aussi. Selon Bakhtine, la particularité constitutive des romans de Dostoïevski est la polyphonie : les personnages sont mis en scène comme autant de consciences indépendantes étant en interrelation et interconnexion. Bakhtine affirme : «*Il [le discours du personnage] possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot (discours) de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original.* » (Bakhtine, 1963 : 33.)

Dans *Maudit soit Dostoïevski*, le discours narratif (récit extradiégétique à la troisième personne du singulier) s'entremêle avec le monologue intérieur du personnage principal (récit autodiégétique à la première personne du singulier) et les paroles du narrateur extradiégétique adressées directement au personnage (à la deuxième personne du singulier). Pour illustrer ce procédé-là, citons un passage qui raconte ce qui se passe après le meurtre :

Et après ?

Rien. Tu dors.

Non, je m'évanouis.

Bon, tu t'évanouis, si tu veux, peu importe ; et cela jusqu'au matin. Au matin, lorsque tu te réveilleras, tu t'apercevras que tout cela n'était qu'un cauchemar.

Ah non, je ne peux pas tout oublier si facilement.

Mais si. Regarde, tu n'as rien sur toi qui fasse penser au meurtre. Ni argent, ni bijoux, ni hache, ni...

Du sang !

Il s'arrête subitement. Paniqué, il vérifie ses mains, rien ; ses manches, rien ; son gilet, rien ; mais en bas de sa chemise, il y a une grosse tache ! Pourquoi à cet endroit ? Non, ce n'est pas le sang de nana Alia. C'est celui de la jeune fille que tu as sauvée.

Cette confusion le trouble. (Rahimi, 2011 : 28-29.)

L'extrait cité nous montre ce va-et-vient constant entre les différents niveaux narratifs. Nous pouvons constater également que la ponctuation n'aide pas à distinguer les différents types de narration, elle non plus. Nous avons d'ailleurs toutes les raisons de supposer que Rahimi fait tout pour brouiller les pistes : il ne se contente pas de changer subitement les niveaux narratifs, mais il aime mêler la réalité de la fiction avec les rêves, les cauchemars et les hallucinations de Rassoul, ou parfois même avec le texte dostoïevskien que celui-ci lit. Ce procédé peut produire une confusion. Il arrive même que les lecteurs ne peuvent pas décider à première lecture s'ils lisent encore le texte de Rahimi, ou déjà celui de Dostoïevski, lu par Rassoul.

Nous pourrions énumérer encore une multitude de correspondances entre les deux romans, ce qui n'est pas du tout surprenant vu que Rahimi se plaît à rappeler son intertexte de mille et une façons. Les correspondances et les résonances avec l'intertexte suscitent une connivence entre l'auteur et ses lecteurs, en plus, elles demandent un décodage de la part de ces derniers.

En dépit de la gravité des problèmes traités dans son roman, Atiq Rahimi n'oublie pas que l'intertextualité est avant tout un jeu littéraire, par conséquent, il exploite le potentiel ludique qui s'y cache. C'est pourquoi notre analyse ne saurait ignorer le caractère ludique et humoristique du livre. Car, comme nous allons le voir, la passion de Rassoul pour Dostoïevski – tournée à l'obsession après le crime commis – est parfois dépeinte non sans une pointe d'humour et d'ironie. Rassoul a tant parlé de Dostoïevski, que les miliciens, pour s'amuser de lui, l'appellent «*le lecteur de Dostoïevski*» (Rahimi, 2011 : 107.), ou «*Rassoulovski*» (Rahimi, 2011 : 106.). Le résumé que le greffier donne de l'histoire de Rassoul est également teinté d'ironie : «*Arrête avec ton Dosto... machin ! Tu n'as pas tué parce que tu l'avais lu. Tu l'as lu parce que tu voulais tuer. C'est tout. S'il était vivant, il t'aurait accusé de plagiat !*» (Rahimi, 2011 : 272.)

Les propos du greffier traduisent sur un ton ironique la même idée qu'a exprimée l'épigraphe citée au début de la présente étude : tout texte littéraire serait la réécriture d'un texte antérieur. Mais en même temps, ils font allusion de façon humoristique aux débats littéraires menés sur les rapports de l'intertextualité et du plagiat.

L'humour peut être aisément saisi non seulement dans les paroles des personnages, mais dans le discours du narrateur également : «*Son pied trébuche contre une grosse pierre. Sa douleur à la cheville lui arrache un rictus. Un instant, il s'arrête. Il s'arrête non seulement de marcher, mais aussi de rabâcher le discours de Raskolnikov. Dieu (ou pierre) soit loué(e) !*» (Rahimi, 2011 : 31.)

À la lecture de telles phrases, nous avons l'impression que Rahimi tourne en dérision l'intertextualité en général, et sa propre technique intertextuelle en particulier. Notons aussi que l'humour, aussi bien que l'ironie, peut alléger l'horreur ou l'absurdité du monde de la fiction et des graves réflexions psychologiques ou morales qui y sont traitées. Nous devons toujours garder à l'esprit cette dualité du roman de Rahimi.

Pour finir l'analyse des procédés par lesquels *Maudit soit Dostoïevski* s'approprie le texte dostoïevskien, il nous reste à démontrer comment la clôture du celui-là fait écho à celle de *Crime et Châtiment*. Malgré les différences frappantes entre la moralité finale des livres, Rahimi clôt son roman en écho évident à l'œuvre de Dostoïevski. La fin de *Crime et Châtiment* est une fin ouverte dans la mesure où elle s'ouvre sur l'avenir. La renaissance morale et spirituelle de Raskolnikov nous est annoncée, mais nullement présentée :

Mais là commence une nouvelle histoire, l'histoire du renouvellement progressif d'un homme, l'histoire de sa progressive régénérescence, de son passage progressif d'un monde à l'autre, celle de son entrée dans une réalité nouvelle et jusqu'alors entièrement insoupçonnée. Cela pourrait faire le thème d'un nouveau récit, mais notre récit présent touche à sa fin. (Dostoïevski : 1996, 475.)

Dans *Maudit soit Dostoïevski*, ce sont les paroles du greffier qui closent le roman. Chargé de faire le dossier du condamné, il s'adresse à Rassoul :

En tout cas, j'ai déjà commencé à rédiger quelques lignes. Je lis, s'il y a un problème tu me le signales : À peine Rassoul a-t-il levé la hache pour l'abattre sur la tête de la vieille dame que l'histoire de Crime et Châtiment lui traverse l'esprit. Elle le foudroie. Ses bras tressaillent ; ses jambes vacillent. Et la hache lui échappe des mains. Elle fend le crâne de la femme, et s'y enfonce. (Rahimi, 2011: 272.)

Les lecteurs lisent avec stupéfaction le passage bien connu : c'est la citation textuelle du récit du meurtre par lequel le livre s'ouvre. Les deux phrases qui l'introduisent à la fin du roman incitent les lecteurs à repenser tout ce qu'ils ont cru savoir de la structure narrative du roman. Dans cette scène de clôture, Rahimi recourt à la mise en abîme : il nous suggère que l'ouvrage que nous venons de lire n'est rien d'autre que le dossier de Rassoul, rédigé par le greffier.

Pareillement à la fin du roman russe, cette fin est également ouverte, mais contrairement à celle-là, elle ne dit rien sur ce qui peut venir. Les lecteurs ne savent pas si Rassoul sera pendu ou non, s'il recevra le salut ou non. Conformément à la tradition des contes persans qui n'ont ni fin ni morale, l'écrivain ne donne aucune réponse concrète ou précise à ces questions cruciales pour les lecteurs, il interrompt son récit et le laisse en suspens.

Le passage est complété par une seule phrase qui ne figure pas dans le texte de la scène d'ouverture du roman. C'est la question incompréhensive du greffier qui clôt le roman : «*Au fait, pourquoi n'as-tu pas pris l'argent ?*» (Rahimi, 2011 : 274.)

À la fin de son livre, Atiq Rahimi adresse un dernier clin d'œil ironique aux lecteurs.⁴

NOTES

- ¹ Atiq Rahimi, réalisateur et écrivain afghan, est né en 1962, dans une famille intellectuelle aisée. Il a fait ses études au prestigieux lycée franco-afghan de Kaboul. En 1984, après avoir vu arrêter son père, Rahimi s'est décidé à fuir sa patrie, sombrée dans la guerre afghano-soviétique. Il s'est réfugié au Pakistan, puis en France où il a demandé et obtenu l'asile politique. C'est en France qu'il a fait ses études universitaires, a obtenu son doctorat et, parallèlement à sa carrière cinématographique, a entamé une carrière littéraire. Rahimi a écrit ses trois premiers livres en persan : traduits immédiatement en français, ils ont rencontré un certain succès, mais sont restés inaperçus du grand public. Il s'agit de deux romans (*Terre et Cendres*, 2000 et *Les Mille Maisons du rêve et de la terreur*, 2002), traduits par Sabrina Nouri, et du livre intitulé *Le retour imaginaire* (2002) qui est un mélange de textes et de photographies prises par Rahimi lors de son premier voyage en Afghanistan après dix-huit ans d'exil. Car, c'est seulement en 2002, après la chute des talibans en Afghanistan, qu'il a pu rentrer pour la première fois. Depuis, il partage sa vie entre son pays d'adoption et son pays natal où il a créé un atelier d'écriture de scénarios et a réalisé un soap opera qui traite ouvertement des sujets tabous dans la civilisation musulmane. C'est en 2008 que Rahimi a publié *Syngué Sabour. Pierre de patience*, son premier roman écrit directement en français. Depuis, il écrit en français : *Maudit soit Dostoïevski* (2011) et *La Ballade du calame. Portrait intime* (2015).
- ² Ce passage revient quatre fois dans le texte du roman, ce qui prouve bel et bien l'importance qu'il y joue.
- ³ Selon Rahimi, ce poème est plus actuel que jamais, il le cite souvent : «*Ce cri résonne depuis dix siècles encore comme pour dénoncer la censure permanente et implacable, insufflée au tréfonds de nos écrivains, aussi bien en Iran qu'en Afghanistan – mon pays d'origine –, ou ailleurs où les mots défient la tyrannie*». (<http://www.ouest-france.fr>)
- ⁴ La présente étude a été réalisée dans le cadre du projet EFOP-3.6.1-16-2016-00001.

BIBLIOGRAPHIE

1. Bakhtine, Mihaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 2^e édition, (trad. par Isabelle Kolitcheff), Paris, 1970.
2. Canistro, Amandine, «Atiq Rahimi : «J'adore l'innocence de l'écriture »», 27/10/2014, <http://aujourdhuilaturquie.com/fr/atiq-rahimi-jadore-linnocence-lecriture>

3. Dinh, Jean-Marie, «Entretien avec Atiq Rahimi : «Le vide, je suis en plein dedans »», 04/04/2011, <https://jmdinh.net/objet/maudit-soit-dostoievski>
4. Dostoïevski, Fédor Mikhaïlovitch, *Crime et Châtiment*, (trad. par André Markowicz), Actes Sud, 1996.
5. Rahimi, Atiq, «La littérature se doit-elle d'être politique ? », 20/05/2013, <http://www.ouest-france.fr/bretagne/saint-malo-35400/saint-malo-texte-datiq-rahimi-la-litterature-se-doit-elle-detre-politique-247117>
6. Rahimi, Atiq, *Maudit soit Dostoïevski*, P.O.L., Paris, 2011.
7. Rey Mimoso-Ruiz, Bernadette, «Silence du cyan et cri d'écarlate. Syngué sabour. La Pierre de de patience (Atiq Rahimi, 2008) ». Logosphère, N°5, 2009, 89-103.
8. Stélandre, Thomas, «Maudit soit Dostoïevski : Atiq Rahimi», <http://www.tv5monde.com/cms/chaine-francophone>
9. Quiriny, Bernard, «Les raisons d'un succès, Pierre précieuse», *Le Magazine Littéraire*, N° 481, 25.
10. «Les prix littéraires de la rentrée 2008 », 12/12/2008, http://www.lemonde.fr/livres/article_interactif/2008/09/12/les-prix-litteraires-de-la-rentree-2008_1094791_3260.html

À L'OMBRE DE JULES MICHELET ET GEORGES SAND

Mouad ADHAM*

À L'OMBRE DE JULES MICHELET ET GEORGES SAND

Marcel Proust, comme d'autres grands écrivains, offre une parfaite illustration du rôle des anciens écrivains à forger le style personnel d'un nouveau romancier et d'en faire des modèles à suivre. Pastiche les grands peut donner naissance à une intertextualité qui aide le lecteur par la suite à décrypter ce qui est incompréhensible et énigmatique. La lecture d'*À la Recherche du temps perdu* nous permet de déceler une pratique de l'intertextualité puisque ce roman septénaire concrétise le style de Georges Sand et celui de Jules Michelet. La manifestation de ces deux derniers écrivains est implicite puisque l'auteur de la Recherche ne recourt à ces modèles que par le biais des analogies figurées qui se rapportent au règne animal. Cette technique en filigrane permet au lecteur de dévoiler non seulement une intertextualité mais aussi le désir inconscient de Proust.

Mots-clés: intertextualité, analogie, figure, sens figuré, sens propre, animal, inconscient, implicite.

IN THE SHADOW OF JULES MICHELET AND GEORGES SAND

Marcel Proust, like other great writers, gives a perfect illustration of the role of ancient writers to shape the personal style of a new novelist and to set them as role models. A pastiche of the great can give birth to an intertextuality which helps the reader subsequently decrypt what is incomprehensible and enigmatic. Reading *In search of lost time* allows us to detect a practice of intertextuality since this septenary novel embodies the style of George Sand and Jules Michelet. The manifestation of the latter two is implicit since the author of the Search only uses these models through figurative analogies that relate to the animal kingdom. This watermarked technique allows the reader to reveal not only an intertextuality but also what Proust unconsciously desires.

Keywords: *intertextuality, the analogy, the figure, the figurative sense, the literal sense, the animal, unconscious, the implicit.*

Introduction

Marcel Proust est l'un des grands auteurs du 20^{ème} siècle qui reconnaît l'importance des anciens écrivains et leur rôle dans l'élaboration du style personnel. En fait, l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*¹ était à la recherche de l'écriture parfaite en retravaillant tout le temps ses manuscrits et en essayant de donner à la texture de son récit la meilleure construction possible. Cette démarche méticuleuse dévoile la formation littéraire de l'écrivain et son ambition de créer son propre style. *Pastiches*,

* Docteur, Université HASSAN II Mohammedia-Casablanca, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines- FLSH, Mohammedia, Maroc, Centre d'Etudes Doctorales Espaces, Sociétés et Cultures, Laboratoire de Recherche en Sémantique et Rhétorique des Textes
mouad1449@gmail.com.

texte publié dans *Le Figaro* en 1908 et réédité sous le titre *Pastiches et mélanges* en 1919, était la marque de la formation solidement rhétorique qui forge l'écriture proustienne. Ce texte se compose de neuf parties dont huit sont des pastiches des grands écrivains : Balzac, Gustave Flaubert, Ernest Renan, les Goncourt, Emile Fauguet, Sainte-Beuve, Henri de Régnier et Michelet. La maîtrise des techniques de l'écriture se concrétise donc dans la tradition rhétorique par le fait de pasticher les grands écrivains qui offrent «des modèles à imiter»².

Au-delà de pasticher, le roman proustien qui se compose de sept volumes - *Du côté de chez Swann* (C.S), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (J.F), *Le côté des Guermantes* (C.G), *Sodome et Gomorrhe* (S.G), *La Prisonnière*(Pr), *Albertine disparue* (A.D) et *Le temps retrouvé* (T.R)- utilise des métaphores et des comparaisons pour rendre son texte attractif ; ce procédé stylistique permet au lecteur attentif de sentir la présence d'un autre écrivain et d'un deuxième texte en filigrane. En effet, quelques analogies figurées ne sont à vrai dire que des images propres aux écrivains modèles et permettent de construire la trame narrative du texte proustien. Par conséquent, l'intertextualité dans la Recherche peut se détecter à travers le sens figuré que crée les analogies et les entités des comparants. Dans ce travail, nous allons essayer de décoder les empreintes de deux auteurs hautement apprécié par Proust, Jules Michelet et Georges Sand, à travers les figures qui se réfèrent au règne animal.

1. Du Côte De Chez Sand

La musique produite par les créatures ailées est une expérience sensorielle qui rapporte le repos et la tranquillité dans le texte proustien.

(1) *D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. Est-ce un oiseau, est-ce l'âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée, invisible et gémissant, dont le piano ensuite redisait tendrement la plainte ? Ses cris étaient si soudains que le violoniste devait se précipiter sur son archet pour les recueillir. Merveilleux oiseau! le violoniste semblait vouloir le charmer, l'apprivoiser, le capter.* (C.S., p. 282.)³

(2) *Grand repos, mystérieuse rénovation pour Swann – pour lui dont les yeux, quoique délicats amateurs de peinture, dont l'esprit, quoique fin observateur des mœurs portaient à jamais la trace indélébile de la sécheresse de sa vie – de se sentir transformé en une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, presque une fantastique licorne, une créature chimérique ne percevant le monde que par l'ouïe.* (C.S., p. 195.)

(3) (...) *il n'y a pas de si vieux rossignol qui ne me plaise.* (C.G., p. 1122.)

Dans l'énoncé 1, la musique de Vinteuil devient une pure production naturelle et le piano se métamorphose en un 'merveilleux oiseau' ; la douceur des ondes musicales et leur harmonie rappellent à M. Swann son amour pour Odette de Crécy et ses moments de bonheur extrême auprès de sa Zéphora. Le goût artistique de cet amant et son amour pour la sonate de Vinteuil ne trouvent l'équivalent du dialogue fictif des instruments musicaux que dans le règne des oiseaux qui lui rappelle la tranquillité et le repos du « commencement du monde ». Le pouvoir magique de la musique et de son soulagement visent implicitement le sens de l'ouïe et sa fragilité et rappellent à ceux qui ne supportent pas le vacarme et le bruit fort un monde fantastique où la perception par le sens auditif était exacerbée. Ce constat est explicite avec l'énoncé 2 qui nous montre les effets apaisants de la musique sur ce sens : en écoutant la sonate de Vinteuil, M. Swann devient une 'licorne' et ne garde que le sens de l'ouïe comme unique moyen de percevoir et de communiquer avec le monde extérieur. Il est à noter que le symbolisme de virginité qui accompagne cette « créature chimérique » corrobore le monde primitif et sans bruit où se projette la douce et sublime musique de Vinteuil. Même pour M. de Guermantes, la musique « d'Auber, de Boieldieu, même de Beethoven »⁴ passe par la figure d'oiseau pour marquer sa douceur sur une ouïe sensible. Dans l'énoncé 3, le duc avoue à la princesse de Parme l'effet reposant de ces compositeurs classiques préférés en les identifiant à un 'vieux rossignol' pour illustrer implicitement la suprématie des chants d'oiseaux comme source incontestable du soulagement et du bien-être corporel dans le texte proustien.

(4) *Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé, de tout ce que j'eusse jamais pu imaginer, à la fois ineffable et criard, non plus un roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais déchirant l'air, aussi vif que la nuance écarlate dans laquelle le début était noyé, quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable, mais suraigu, de l'éternel matin.* (Pr., p. 1791.)

(5) *Saint-Loup me parlait-il d'une mélodie de Schumann, il n'en donnait le titre qu'en allemand et ne prenait aucune circonlocution pour me dire que quand, à l'aube, il avait entendu un premier **gazouillement** à la lisière d'une forêt, il avait été enivré comme si lui avait parlé l'oiseau de ce 'sublime Siegfried' qu'il espérait bien entendre après la guerre.* (T.R., p. 2176.)

A son tour le narrateur associe inconsciemment la sonate de Vinteuil aux chants d'oiseaux dans l'énoncé 4. En effet, l'apparition de la célèbre phrase musicale sous une nouvelle forme surprend le narrateur qui croyait « qu'on commençait par des œuvres d'autres musiciens que Vinteuil »⁵. La douceur magique et le soulagement bénéfique rapportés par cette musique transportent virtuellement l'admirateur de Vinteuil dans les cieux et métamorphosent sa perception des choses: le son de l'instrument de Morel devient carrément un 'chant' et le lecteur perçoit facilement le

violon comme un ‘coq’. Le choix de ce dernier est dicté par la nuance *fortissimo* du violon qui se distingue par rapport au degré de *mezzo forte* des autres instruments ; l’emploi des termes «criard», «déchirant» et «vif» est justifié d’une part par la différence des deux tonalités des instruments qui produisent la sonate, et d’autre part pour marquer l’effet fort et jubilatoire du violon sur l’ouïe sensible du narrateur. La correspondance entre l’art musical et les oiseaux est presque une constante dans la Recherche et prouve que le son doux et musical occupe une position centrale pour la sensibilité sensorielle exprimée dans l’œuvre. En fait, même d’une manière inverse, un chant d’oiseau au sens propre devient une mélodie musicale. C’est le cas dans l’énoncé 5 : le ‘gazouillement’ perçu un beau matin par l’ouïe sensible de Saint-Loup se métamorphose en une voix tendre du soprano de l’opéra de Wagner, *Siegfried*. Du coup, un oiseau dans la nature qui rappelle un autre dans un opéra musical est une façon d’illustrer le rôle central que tisse inconsciemment cette créature ailée avec une ouïe sensible à la beauté du chant d’oiseau.

(6) «Leurs intonations commandaient à cette voix : ‘Sois douce, chante **comme un rossignol**, caresse’ ». (C.G., p. 781.)

Néanmoins, la règle générale reste l’occupation du pôle figuré par l’oiseau qui dévoile l’envie cachée dans le texte proustien, à savoir l’aisance par rapport aux sons mélodieux et doux. En assistant au jeu des acteurs dans la pièce *Phèdre*, le narrateur analyse le degré de maîtrise qu’ont ces artistes de leur voix afin de donner une meilleure interprétation et une fidèle incarnation aux rôles «d’Aricie, d’Ismène et d’Hippolyte».⁶ Le monologue imaginé par le narrateur entre l’artiste et sa voix laisse apparaître encore une fois le lien implicite entre la douceur d’un bruit et le chant d’un oiseau : pour être conforme aux exigences artistiques du rôle, l’acteur commande à sa voix d’être ‘douce’. Cette dernière qualité ne peut voir le jour qu’en émanant du ‘rossignol’ qui incarne par excellence la beauté d’un chant capable de transporter fictivement son auditeur dans un univers apaisant et calme. La tendresse qui accompagne souvent la douceur du bruit dans l’imaginaire proustien est explicite par l’emploi synesthésique du verbe «caresse» qui donne au chant d’oiseau les gestes douillets d’une mère et d’une femme clémente.

«L’oiseau est chanteur, il est beau, il a la grâce, la souplesse, la vivacité, l’attachement, la morale, et c’est bien à tort qu’on en a fait souvent le type de l’inconstance (...) Qu’on ne parle donc pas légèrement des oiseaux. Il s’en faut de fort peu qu’ils ne nous valent; et comme musiciens et poètes, ils sont naturellement mieux doués que nous. L’homme-oiseau, c’est l’artiste»⁷.

Le mystère de l’assimilation de l’oiseau à un artiste dans la Recherche se décode quand on est connaisseur des auteurs préférés de Proust. En effet, Georges Sand a attribué à cette créature volante des qualités humaines en l’élevant au rang de

«l'artiste». Cette sacralisation est compréhensible dans la vie de l'auteur de *François le Champi* et le lecteur déduit facilement l'intertextualité et l'influence de la notion originale de l'oiseau-artiste sur la genèse de la Recherche.

Si le son des créatures volantes comme la forme du bruit la plus clémente sur une ouïe sensible paraît une forme de douceur et de beauté, les mêmes animaux ailés apportent inconsciemment un autre type de soulagement et de bien-être corporels dans la Recherche.

(7) (...) *chambres d'été où l'on aime être uni à la nuit tiède, où le clair de lune appuyé aux volets entr'ouverts, jette jusqu'au pied du lit son échelle enchantée, où on dort presque en plein air, comme la mésange balancée par la brise à la pointe d'un rayon.* (C.S., p. 16.)

Dans l'une des plus longues phrases de la Recherche, le narrateur se rappelle des différences qui caractérisent les multiples chambres qu'il avait habitées et donne dans l'énoncé 7 les propriétés de celles de l'été. Ces dernières ne forcent pas le narrateur à chercher la chaleur et la tiédeur nécessaires pour se coucher et lui offrent une formidable atmosphère ambiante qui le pousse à avouer l'un de ses désirs les plus chers. En effet, le narrateur s'identifie à une 'mésange' pour insinuer son soulagement et sa satisfaction corporelle d'être en contact direct avec l'air. Ce contact direct avec l'élément naturel est rendu possible grâce à l'ouverture de l'espace où s'installe le narrateur et procure à ce dernier une aisance instantanée. Du coup, le narrateur trouve dans les créatures ailées un moyen d'exprimer ce qui est jubilatoire et désiré inconsciemment par le corps.

(8) (...) *je faisais pendre ma jambe contre la sienne [celle d'Albertine], comme une rame qu'on laisse traîner et à laquelle on imprime de temps à autre une oscillation légère, pareille au battement intermittent de l'aile qu'ont les oiseaux qui dorment en l'air.* (Pr., p. 1656.)

Le balancement d'un corps dans les airs s'avère par la suite un schème qui se répète dans plusieurs figures animales et désigne implicitement dans le texte proustien un soulagement. En fait, le point commun entre ces figures est leur appartenance aux créatures possédant des ailes et notamment aux oiseaux. Dans l'énoncé 8, le narrateur n'hésite pas à recourir automatiquement au schème de flottement dans les airs lorsqu'il dort collé au corps de son amante Albertine et ressent un certain bonheur dû à la légèreté. Ce bonheur trouve le moyen de s'exprimer par le bais de deux figures : la première s'exprime dans le thème maritime et identifie la jambe du narrateur à une 'rame', puis la deuxième dans le thème aérien qui assimile la même jambe à une 'aile'. L'intérêt de la deuxième figure réside d'abord dans sa capacité de dessiner le schème du flottement aérien et ensuite dans l'identification du narrateur à un oiseau capable de rester en contact avec l'air grâce «au battement intermittent

de l'aile». Du coup, le soulagement que procure le contact aérien n'aurait dû être que grâce à l'aile qui s'attache inconsciemment dans le texte proustien à vouloir surmonter un handicap et de rapporter la satisfaction et le soulagement.

Il [Clopinet] ne peut pas voir sans crier le tailleur qui vient faire nos habits, parce qu'il est bossu (dit le père Doucy en riant). Un chien qui grogne, une vache qui le regarde, une pomme qui tombe, le voilà qui s'envole. On peut bien dire que c'en est un qui est venu au monde avec **les ailes de la peur** attachées aux épaules.

– Ça passera, ça passera, répondit l'oncle Laquille – c'était le nom du marin ; quand on est enfant, on a des ailes de peur ; plus tard, il vous en pousse d'autres.

Ces paroles étonnèrent beaucoup le petit Clopinet.

– Je n'ai point d'ailes, dit-il, mon papa se moque ; mais peut-être qu'il m'en pousserait, si j'allais sur la mer !

– Alors, reprit le père Doucy, ton oncle devrait en avoir ? Dis-lui donc de te les montrer !

– J'en ai quand il en faut, reprit le marin d'un air modeste ; mais ce sont **des ailes de courage** pour voler au danger.

Clopinet trouva ces paroles très belles, et ne les oublia jamais.⁸

Surmonter un handicap par le soutien des ailes pointe du doigt une autre intertextualité et une autre référence de l'œuvre de Georges Sand et nous prouve encore une fois l'influence de cette écrivaine sur l'écriture proustienne. En effet, Clopinet est un enfant boiteux qui veut devenir comme son oncle Laquille et prouver à son père Doucy sa capacité à surmonter son handicap grâce à sa forte détermination. Cette dernière est désignée par une métaphore dans le cadre déterminatif qui donne au 'courage' la forme des 'ailes' et offre par la suite au personnage principal de ce conte le pouvoir virtuel de se confirmer aux yeux de son père et de surmonter les entraves de la vie. Le pouvoir magique de l'aile à travers les figures animales s'inspire aussi d'un autre auteur modèle pour Proust et nous permet de cerner une autre source de l'intertextualité dans la Recherche.

2. Du Côte De Chez Michelet

La souffrance connotée inconsciemment par les créatures ailées dans la Recherche est souvent basée sur une incapacité de voler et d'être en contact avec l'air. Cette inaptitude est due aux dysfonctionnement des ailes.

(9) (...) **tout le ridicule des moignons de l'oison qui n'a pas résolu le problème des ailes** et cependant est travaillé du désir de planer (...). Ces amateurs velléitaires et stériles doivent nous toucher comme ces premiers **appareils** qui ne purent quitter la terre mais où résidait, non encore le moyen secret et qui restait à découvrir, mais **le désir du vol**. (T.R., p. 2282.)

Dans l'énoncé 9, le narrateur se moque des aristocrates qui ont une connaissance superficielle des arts et cachent leur ignorance «en hurlant à se casser la voix : 'Bravo, bravo' après l'exécution d'une œuvre qu'ils aiment»⁹. L'incapacité d'une personne de la haute société de déguster une œuvre artistique est vue par le narrateur comme une souffrance morale et l'aristocrate est identifié par la suite à un 'oison' incapable de 'planer'. En fait, être cloué au sol, c'est-à-dire ne pas avoir un esprit artistique, est dû au 'problème des ailes' qui ne permet pas au «célibataire de l'art»¹⁰ de voler dans les cieux de la sensibilité artistique; ce célibataire ne possède pas des ailes comme celles du narrateur, mais plutôt des 'moignons' sans grande utilité pour respirer les airs des sommets de l'art. La relation entre l'absence des 'ailes' et l'incapacité de déguster l'art est plus explicite quand le narrateur identifie les célibataires de l'art à ces premiers 'appareils' conçus par l'homme à travers l'histoire afin de cristalliser et satisfaire son vieux rêve, voler comme un oiseau. Du coup, la moquerie du narrateur est très sévère envers «ces amateurs velléitaires et stériles» qui ne peuvent pas voler et qui n'éprouvent avec leur connaissance rudimentaire de l'art que le «désir de voler» sans pouvoir le réaliser.

(10) (...) *parce que le vent de la mer ne gonflait plus ses vêtements ; parce que, surtout, je lui [Albertine] avais **coupé les ailes**, qu'elle avait cessé d'être une Victoire, qu'elle était une pesante esclave dont j'aurais voulu me débarrasser.* (Pr., p. 1882.)

Sous une forme lexicalisée, l'aile est accompagnée de souffrance et de chagrin dans l'énoncé 10. Privée de sa liberté, Albertine après son séjour dans l'appartement de son amant ne possède plus son apparence et sa gaieté habituelles aux yeux du narrateur. Ce dernier découvre que sa jalousie et la peur de la perdre ont rendu cette amante presque une autre personne et qu'elle n'incarne plus l'être indépendant et insaisissable, mais plutôt une créature sans importance, une «esclave», dont on cherche à se «débarrasser». Le fardeau que représente Albertine sans sa liberté est à l'image d'un oiseau à qui on a «coupé les ailes» et qui est dans l'impossibilité de reprendre son envol pour regagner les airs. Du coup, les ailes coupées sont la cause principale du handicap qui affecte Albertine et un facteur implicite de sa souffrance auprès du narrateur qui la considère comme un être déchu et sans valeur.

(11) **Des ailes, un autre appareil respiratoire**, et qui nous permettent de traverser l'immensité, ne nous serviraient à rien, car, si nous allions dans Mars et dans Vénus en gardant les mêmes sens, ils revêtiraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir (Pr., p. 1797)

En donnant sa propre définition du voyage, le narrateur démontre que même le déplacement vers des lieux extraterrestres ne pourrait apporter le dépaysement escompté et que seule la possibilité «d'avoir d'autres yeux»¹¹ peut permettre «le

seul véritable voyage». ¹² En effet, la concrétisation de ce projet est possible à travers l'art qui nous permet de voir l'optique d'un artiste afin de saisir un regard différent du nôtre et de réaliser un déplacement exceptionnel. Pour montrer l'originalité de sa conception, le narrateur octroie à la forme du voyage traditionnel les meilleurs moyens qui peuvent exister et prouve qu'ils sont incomparables devant le pouvoir magique de l'art. Ces moyens ne sont rien d'autres que des 'ailes' pour désigner leur rapidité et leur capacité d'aller le plus loin possible. Néanmoins, ces organes volant sont accompagnés d'une figure appositive qui nous permet de découvrir ce qui caché inconsciemment par le narrateur et ce qui est tellement désiré et jubilatoire pour son corps souffrant. La figure nominale donne une autre définition des organes volant et dévoile la relation secrète qui se tisse entre le trio air, aile et soulagement: les 'ailes' permettent une ascension vers les cieux et un contact direct avec une grande quantité d'air afin de guérir un problème respiratoire. Du coup, les 'ailes' sont des autres poumons pour dépasser l'insuffisance et le manque d'air, c'est-à-dire un 'autre appareil respiratoire'.

La conception proustienne des ailes ne passe pas sans nous rappeler celle de Michelet. En fait, l'historien ne cache pas son admiration envers les créatures volantes et précisément de leurs 'ailes' qui leur permettent de fréquenter les cieux, de réaliser des ascensions sublimes pour être en contact avec l'air.

Mais cette faculté, ce jeu rapide de prendre ou chasser l'air, de nager sous un lest variable à volonté, à quoi cela même tient-il? à une puissance unique, inouïe, de respiration. L'homme qui recevrait autant d'air à la fois serait tout d'abord étouffé. Le poumon de l'oiseau, élastique et puissant, s'en empreint, s'en emplit, s'en enivre avec force et délice, le verse à flots aux os, aux cellules aériennes. Aspiration, rénovation de rapidité foudroyante de seconde en seconde. ¹³

Le vol majestueux que possèdent les oiseaux et leur flexibilité surprenante sont minutieusement observés par Michelet qui arrive à trouver le secret derrière une telle performance aérienne. Vu la grande quantité d'air qui caractérise les hauteurs et la vitesse avec laquelle se déplace l'animal volant, la «puissance unique, inouïe, de respiration» que possède l'oiseau est le secret qui fonde ce qui fascine l'être humain en contemplant les créatures volantes. En fait, la contemplation de ce spectacle aérien par le narrateur proustien dévoile ce qui est refoulé et montre que l'aile et les créatures ailées en général incarnent «des conflits psychologiques» ¹⁴ et une projection d'un soulagement hautement recherché. L'incapacité de respirer normalement à cause d'un asthme par exemple apparaît dans l'envie de posséder les qualités physiques ou psychiques de l'animal qui représente un idéal de la respiration et un modèle pour celui qui souffre d'un manque d'air. Du coup, l'intérêt que suscite l'aile dans le texte proustien est à l'image d'un mythe qui satisfait un besoin caché et intérieur chez le narrateur et nous permet de lire en filigrane l'asthme de Proust.

Si l'envie de fréquenter les airs et de respirer est implicitement connotée par l'aile, l'univers sous-marin nous permet de découvrir une souffrance. En effet, la sensation de la souffrance tisse une étroite relation avec les créatures maritimes puisque cette dernière ne tarde pas à nous révéler un fort degré du malaise dans le texte proustien. La 'pieuvre', le délégué de toutes les créatures habitant les fonds des océans, est utilisée deux fois dans l'ensemble de la Recherche mais toujours pour transmettre une torture.

(12) *Sa jalousie, comme une pieuvre qui jette une première, puis une seconde, puis une troisième amarre, s'attacha solidement à ce moment de cinq heures du soir, puis à un autre, puis à un autre encore. Mais Swann ne savait pas inventer ses souffrances. Elles n'étaient que le souvenir, la perpétuation d'une souffrance qui lui était venue du dehors*. (C.S., p. 230.)

Dans l'énoncé 12, la relation secrète du comte de Forcheville avec Odette de Crécy dévoilée par une correspondance constitue un aliment pour les doutes et la 'jalousie' de M. Swann. Les soupçons de ce dernier autour de la place qu'occupe Forcheville dans le cœur d'Odette condamne l'amoureux jaloux à rester enfermé et prisonnier à toutes sortes d'interprétations qui rendent les actes et les déplacements de son amante comme de pures infidélités et montre que «la jalousie est plus profonde que l'amour».¹⁵ En fait, l'incapacité de se libérer de ces illusions et l'attachement persistant et profond de la pensée du jaloux à tous ce qui pourraient justifier n'importe quel acte constituent un schème commun avec l'accrochement de la 'pieuvre' aux rochers pour se déplacer au fond de l'océan. La cristallisation de cette image s'est basée aussi sur une projection fantastique de la forme du comparant et celle du comparé : la tête de la création aquatique constitue le cerveau de l'homme jaloux, tandis que les idées et les illusions de ce dernier forment les 'amarres' et les tentacules du céphalopode. Par conséquent, la douleur de M. Swann est ressentie par le lecteur qui arrive facilement à imaginer la dureté de la 'jalousie' en figurant la force et le nombre des tentacules garnis de ventouses.

(13) *Je remontai et trouvai ma grand'mère plus souffrante. Depuis quelque temps, sans trop savoir ce qu'elle avait, elle se plaignait de sa santé. C'est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls, mais enchaînés à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre: notre corps. Quelque brigand que nous rencontrions sur une route, peut-être pourrions-nous arriver à le rendre sensible à son intérêt personnel sinon à notre malheur. Mais demander pitié à notre corps, c'est discourir devant une pieuvre, pour qui nos paroles ne peuvent pas avoir plus de sens que le bruit de l'eau, et avec laquelle nous serions épouvantés d'être condamnés à vivre.* (C.G., p. 974.)

La deuxième occurrence de l'utilisation de la 'pieuvre' comme image de la souffrance se trouve dans une scène d'agonie. La grand-mère perd ses énergies et sa mort devient de plus en plus certaine pour un narrateur affligé par la disparition prochaine de celle qui l'a initié à l'art de la peinture et à la lecture ; son état de chagrin le pousse à repenser la relation qu'entretient le corps avec la maladie. En effet, cette méditation recourt automatiquement aux créatures du monde sous-marin pour refléter une souffrance extrême : quand le corps est malade, il n'est plus une propriété personnelle, il devient un élément étranger qu'on ne peut plus sentir et avec lequel on ne peut plus communiquer. L'absence d'un échange entre le corps et son propriétaire motive l'image d'une communication «devant une pieuvre» qui ressemble à un dialogue de sourds. L'absurdité et l'inutilité de l'image de 'discourir' devant la bête est médiatisée par un récit figuratif qui prépare le lecteur à comprendre la bizarrerie de la figure animale : déclencher la pitié d'un 'brigand' au moment d'un pillage semble aussi sans grande utilité. Dans leur contexte, 'brigand' et 'pieuvre' refusent d'écouter leur interlocuteur et constituent ainsi un schème commun capable de refléter la souffrance de la grand-mère devant son corps malade.

Le suceur du monde mou, gélatineux, l'est lui-même. (...) Car ce n'est pas pour se nourrir uniquement qu'il guerroie. Il a besoin de détruire. Même rassasié, crevant, il détruit encore. Manquant d'armure défensive, sous son ronflement menaçant, il n'en est pas moins inquiet ; sa sûreté, c'est d'attaquer. Il regarde toute créature comme un ennemi possible. Il lui lance à tout hasard ses longs bras, ou plutôt ses fouets armés de ventouses. Il lui lance, avant tout combat, ses effluves *paralysantes, engourdissantes, un magnétisme qui dispense du combat.*

*Double force. A la puissance mécanique de ses bras-ventouses qui enlacent, immobilisent, ajoutez la force magique de cette foudre mystérieuse ; ajoutez l'ouïe très fine, l'œil perçant. Vous êtes effrayés.*¹⁶

L'image terrifiante de la pieuvre fait écho avec la description de Michelet. En fait, le poulpe, autre nomination de la pieuvre, est considéré comme «le monstre des monstres»¹⁷ du monde aquatique par ses multiples qualités de prédateur. Il est clair que cette conception monstrueuse propre aux récits fabuleux des voyageurs marins alimente inconsciemment la représentation de la 'pieuvre' dans le texte proustien et lui donne la figure de la souffrance et de la mort. Ainsi, le décryptage de l'image de la souffrance que dégage la Recherche est basé sur une piste interprétative offerte par une intertextualité entre les écrits de Michelet et de Proust.

Conclusion

Par le biais des analogies figurées, nous avons pu déceler l'influence de l'écriture de Michelet et celle de Sand sur la Recherche ; l'impact de ces deux écrivains sur

Proust nous a permis aussi de déduire que l'intertextualité était un moyen de trouver une interprétation sémantique à des images du bien-être et du malaise implicites dans le texte et qui sont peut-être une manifestation latente de ce qui est désiré et refoulé par l'auteur de la Recherche.

NOTES

- ¹ La forme abrégée «la Recherche» sera utilisée tout au long de ce travail pour évoquer le titre *A la recherche du temps perdu*.
- ² Gérard Genette, *Figures II*, Edition Seuil, collection Points Essais, Paris, 1979, p. 26.
- ³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Editions Gallimard, Collection Quarto, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, 2408 p. (Sous la direction de Jean-Yves Tadié). Nous travaillons avec la collection «Quarto» (1999) en 1 seul volume publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, édition originale puisqu'elle reprend le texte de la «Pléiade» publiée en 1954 en 3 volumes par Pierre Clarac et André Ferré. Pour garder la dimension septénaire de la Recherche, nous signalerons le titre de chaque partie du roman avec la pagination qui correspond :
 - Du côté de chez Swann (C.S)* : de la page 3 à la page 342
 - A l'ombre des jeunes filles en fleurs (J.F)* : de la page 347 à la page 745
 - Le côté des Guermantes (C.G)* : de la page 753 à la page 1203
 - Sodome et Gomorrhe (S.G)* : de la page 1209 à la page 1605
 - La Prisonnière (Pr)* : de la page 1609 à la page 1914
 - Albertine disparue (A.D)* : de la page 1919 à la page 2128
 - Le Temps retrouvé (T.R)* : de la page 2131 à la page
- ⁴ M. Proust, op.cit., p. 1122.
- ⁵ Ibid., p 1790.
- ⁶ M. Proust, op.cit., p. 781
- ⁷ Georges Sand, *Histoire de ma vie*, Michel Lévy frères, Libraires-éditeurs, Paris, 1856, pp. 22-23
- ⁸ Georges Sand, *Les ailes de courage*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection à tous les vents, pp. 9-10.
- ⁹ Marcel Proust, op. cit., p. 2282.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibid., p. 1797.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ Jules Michelet, *L'oiseau*, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1858, pp. 28-29.
- ¹⁴ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Editions Gallimard, Folio Essais, numéro 56, 1938, p. 27.
- ¹⁵ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, collection 'Quadrige', Paris, août 1998, p. 16.
- ¹⁶ Jules Michelet, *La mer*, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1861, pp. 201-202.
- ¹⁷ Ibid. p. 203.

BIBLIOGRAPHIE

1. Caillois (Roger), *Le mythe et l'homme*, Editions Gallimard, Folio Essais, numéro 56, 1938, 192 p.
2. Deleuze (Gilles), *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, collection 'Quadrige', Paris, août 1998, 224 p.
3. Genette (Gérard), *Figures II*, Edition Seuil, collection Points Essais, Paris, 1979, 293 p.
4. Michelet (Jules), *La mer*, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1861, 428 p.
5. Michelet (Jules), *L'oiseau*, Librairie de L. Hachette et Cie, Paris, 1858, 332 p.
6. Sand (Georges), *Histoire de ma vie*, Michel Lévy frères, Libraires-éditeurs, Paris, 1856, 269 p.
7. Sand (Georges), *Les ailes de courage*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection à tous les vents, 161 p.
8. Proust (Marcel), *A la recherche du temps perdu*, Editions Gallimard, Collection Quarto, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, 2408 p. (Sous la direction de Jean-Yves Tadié).

UNE CRITIQUE GÉNÉREUSE

Lelia TROCAN*

UNE CRITIQUE GÉNÉREUSE

De l'oeuvre de Barthes, le lecteur ne tire pas une leçon immédiate. C'est l'intérêt qu'il a prêté à la littérature, sa curiosité face au phénomène littéraire, la variété des méthodes utilisées et la «générosité» de laisser libre chemin à l'imagination qui encouragent le lecteur dans une nouvelle approche du texte. Selon sa leçon, on pourrait tenter une analyse thématique, sociologique, structuraliste, psychanalytique ou sémiologique d'un texte ou toutes ces analyses dans une «lecture plurielle».

Mots-clés: *lecteur, littérature, analyse, générosité, imagination, approche textuelle, lecture plurielle.*

A GENEROUS CRITICISM

In Barthes's work, the reader does not draw an immediate lesson. It is about the interest he lent to literature, his curiosity about the literary phenomenon, the variety of methods used and the "generosity" to give free-way to imagination that encourages the reader to embrace a new textual approach. According to his lesson, we could try a thematic, sociological, structuralist, psychoanalytic or semiotic analysis of a text or all of these analyzes in a "plural reading."

Keywords : *reader, literature, analyze, generosity, imagination, textual approach, plural reading.*

De l'oeuvre de Barthes, le lecteur ne tire pas une leçon immédiate. C'est l'intérêt qu'il a prêté à la littérature, sa curiosité face au phénomène littéraire, la variété des méthodes utilisées et la «générosité» de laisser libre chemin à l'imagination qui encouragent le lecteur dans une nouvelle approche du texte. Selon sa leçon, on pourrait tenter une analyse thématique, sociologique, structuraliste, psychanalytique ou sémiologique d'un texte ou toutes ces analyses dans une «lecture plurielle». Toujours selon son modèle, on pourrait se laisser au «plaisir» de confondre ces analyses dans une sorte d'essai «à plusieurs voix». Ce qui est important, c'est de saisir l'essentiel du texte, de réussir à susciter l'intérêt des lecteurs pour l'idée proposée, de les diriger par des méthodes appropriées à la situation de découvrir tout seuls ce qu'on veut leur enseigner, de cultiver leur créativité. Le lecteur doit être préparé pour une éducation permanente, c'est pourquoi il doit «apprendre à apprendre».

L'oeuvre littéraire est douée d'une forte motivation. S'ouvrant progressivement à des sphères plus englobantes, le discours littéraire affronte le réel extra-littéraire, le texte du monde, auquel mille liens l'attachent. Les relations extrinsèques par

* Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Craiova, Roumanie
dnalrl@yahoo.fr

lesquelles la littérature entre en dialogue avec les autres séries discursives (sociales, psychologiques, épistémologiques, culturelles ou idéologiques) se sont avérées transcriptibles pour l'essentiel, en rapport d'analogie, de détermination, de contiguïté, et, plus récemment, à la lumière des théories modernes, en relation d'intertextualité. La référence à la réalité revêt le sens non pas d'une copie mais celui d'un choix d'inférence. Selon Roland Barthes, l'oeuvre perçoit préférentiellement le réel sous forme soit d'«effets» (mode physique), soit de «fonctions» (mode social), soit de «fantasmes» (mode culturel).¹ Dans ce même contexte, la vérité plus ou moins totale à laquelle aspire la littérature dans sa confrontation au réel, se donne à lire comme «illusion référentielle», dont il importe de déchiffrer les mécanismes spécifiques de génération: «effets de réel», «connotateurs de mimesis», ainsi que tous les procédés concourant à assurer la cohérence globale de l'énoncé. Une aussi forte motivation en appelle au moins une autre: celle de son étude attentive et passionnée.

Il est peut-être le moment de faire observer que, si prétentieuses qu'elles soient, et si compliquées qu'elles paraissent, les méthodes critiques modernes ne sont pas totalement neuves et une analyse textuelle moderne change surtout de terminologie que de buts.

Bien guidée, une telle méthode conduira vers le savoir de découvrir ce que Barthes avait nommé l'«isotopie» du texte – la brèche capable de donner vie au plaisir du texte ou à la jouissance: «Si vous enfoncez un clou dans le bois, le bois résiste différemment selon l'endroit où vous l'attaquez: on dit que le bois n'est pas isotrope. Le texte non plus n'est pas isotrope: les bords, les failles sont imprévisibles».²

On prendra pour échantillon d'analyse un fragment de la pièce *L'Alouette* de Jean Anouilh. Tenant compte du fait qu'il n'y a pas de critique «innocente», on suit, en vue d'une interprétation textuelle avisée, les aspects suivants: la présentation de l'auteur, celle de l'oeuvre d'où l'on a extrait le fragment, la présentation du «texte» historique dont la pièce est l'intertexte et l'analyse «barthésienne» du texte choisi.

«Je n'ai pas de biographie et j'en suis très content», a dit Barthes à un journaliste. «Je suis né le 23 juin 1910 à Bordeaux, je suis venu jeune à Paris». On sait qu'il a étudié le droit un an ou deux et qu'il est resté deux ans dans une maison de publicité. Secrétaire du célèbre homme de théâtre Louis Jouvet, il commence à écrire lui-même des pièces de théâtre, dont les plus importantes sont: *L'Hermine* – son premier succès, *Becket ou l'honneur de Dieu*, son chef-d'oeuvre, *La Sauvage*, *Antigone*, *L'Invitation au château*, *Roméo et Jeannette*, *L'Alouette*.

Anouilh a divisé lui-même son oeuvre en pièces roses, pièces noires, pièces grinçantes, pièces brillantes, pièces costumées. Division déroutante et un peu artificielle, car ses pièces «roses» ne le sont que très peu: si le climat s'annonce reposant, il a vite fait de devenir grinçant; au milieu d'une pièce «noire», la dérision

change de tonalité, le grinçant s'y ajoute. Chez Anouilh, le grincement des dents est présent partout, il accompagne l'humour et la drôlerie, comme le tragique le plus noir. Ce qui se relève à travers son oeuvre si riche et si variée c'est le portrait de l'homme qu'il brosse, de l'homme contemporain face à sa condition.

Toute l'oeuvre d'Anouilh est traversée par la nostalgie de l'enfance éloignée qu'on ne retrouvera plus. Ses jeunes héros aspirent à la pureté de l'enfance, désolés d'avoir connu et d'avoir à faire face aux compromis de l'existence. Son oeuvre se présente comme une révolte contre tout ce qui porte atteinte à la pureté des êtres, à leur innocence. Les évasions d'Anouilh dans la fantaisie, la mythologie ou l'histoire ne visent pas à ressusciter des héros ou des époques, en quête d'un air plus pur. Il reprend le même thème: mourir pour rester fidèle à soi-même, pour ne pas accepter une existence médiocre. La mort de ses héros est le triomphe de leur pureté. Cependant, son théâtre n'est pas tragique.

D'une pièce à l'autre, d'une manière à l'autre, Anouilh souligne qu'il faut tenter de se faire une vie qui ressemble le plus possible à l'idéal commun: faire son métier, fonder une famille et ne plus s'embarrasser des chimères qui empêchent d'être heureux. Son idéal est celui d'une vie simple qu'il faut accepter et embellir. L'existence est absurde mais il ne tient qu'à l'homme de la rendre acceptable.

Dans ses pièces, Jean Anouilh démythifie ses héros. Ainsi, Jeanne d'Arc, l'une des plus lumineuses figures de l'histoire de France, petite paysanne sauvage, têtue et débrouillarde, perd son mystère sans que sa personnalité en soit amoindrie. L'héroïne est enveloppée par la chaleur d'une sympathie totale, éveillée par la pureté d'une jeune fille dont l'innocence est aux prises avec les ambitions politiques. Jeanne était un personnage légendaire même de son vivant. Apparue pendant la Guerre de Cent Ans, entre l'Angleterre et la France (1337–1453), guerre qui d'ailleurs a duré 116 ans, Jeanne d'Arc devient le symbole même de la lutte de libération nationale des Français. Née à Domrémy, dans une famille de paysans, Jeanne reçoit de sa mère une éducation profondément religieuse, de sorte qu'à 16 ans elle affirme être appelée par «des voix» sauver la France. Elle réussit à convaincre le roi Charles à lui accorder le commandement de son armée. La jeune fille s'avère un bon chef militaire, qui sait enthousiasmer les soldats, tout en remportant d'importantes victoires contre les Anglais. Tombée à Compiègne entre les mains de ses ennemis, Jeanne est trahie par les politiciens mécontents par le fait que son rôle estompât le leur. Ils s'en étaient servis à un moment désespéré de la guerre mais dès que la cause n'en avait plus besoin, elle devait être écartée et ses victoires, moralement, annulées. Par un pacifisme mal entendu, les juges français, conduits par l'évêque Cauchon, recteur de l'Université de Paris, acceptent d'intenter à Jeanne un procès de «sorcellerie». Mais ce procès constitue l'un des moments majeurs de la gloire de cette héroïne. Par son attitude durant les débats, elle se montre d'une simplicité tout à fait humaine mais

d'une force morale digne de ses victoires. Déclarée hérétique, elle fût brûlée vive, le 30 mai 1431, à Rouen.

Les épisodes pathétiques de sa vie, tellement «extraordinaire», ont inspiré tour à tour Christine de Pisan, Shakespeare, Voltaire, Schiller, Anatole France, Bernard Shaw, Berthold Brecht, Paul Claudel.

Personnage romantique déchiré par de grands sentiments contradictoires chez Schiller (*La Pucelle d'Orléans*), cible de l'anticléricalisme de Voltaire (*La Pucelle ou la France délivrée*), apôtre du nationalisme chez Bernard Shaw (*Sainte Jeanne*), victime de ses propres hésitations entre le réformisme et le communisme chez Brecht (*Sainte Jeanne des Abattoirs*), Jeanne d'Arc apparaît dans la littérature avec une fréquence qui prouve la fascination qu'elle a exercée durant toutes les époques.

Chez Anouilh, «le moment Jeanne» est l'un des plus émouvants de l'histoire de France, symbole de la perfection, de la pureté. L'héroïne est une fille courageuse et téméraire qui poursuit sans défaillance son chemin vers la vérité et la liberté.

Dans le déroulement de la pièce, l'auteur ne respecte pas la chronologie des faits. Devant les spectateurs, l'héroïne revit avec d'inattendus anticipations et retours (comme dans le cinéma) le calvaire de son procès, son chemin vers la mort et l'apothéose. Tour à tour, elle est la fille simple du pays, accablée par une mission difficile («la France sur le dos») qui lui fait peur mais qu'elle ne peut esquiver; c'est l'âme de la résistance française devant l'ennemi; c'est son porte-drapeau, un habile diplomate et subtile psychologue qui, avant de faire confirmer Charles roi à Reims, l'investit du sentiment de sa responsabilité historique; c'est la prisonnière qui oppose son bon sens populaire aux pièges de la rhétorique des théologues.

Anouilh refuse le mythe religieux, en conférant à Jeanne des dimensions humaines. Elle n'est ni visionnaire, ni mystique mais un personnage terrestre qui exalte les valeurs de la vie simple, naturelle. Le secret de son pouvoir prend ses sources dans sa force morale, doublée d'une grande certitude, et non pas dans les «voix» mystiques. Dans la conception d'Anouilh, Jeanne c'est l'homme pur et courageux qui aime la vie et la lutte, l'homme doué d'une intelligence supérieure, qui connaît ses propres craintes et limites, qui a la faculté héroïque de les affronter et de les vaincre au nom de son idéal qui se confond à l'idéal de son peuple. C'est pourquoi, durant les débats du tribunal ecclésiastique, et c'est là le noyau conflictuel du drame, on ne rencontre pas la «sorcière» Jeanne mais l'homme simple, lucide, prêt à aller jusqu'au bout du chemin qu'il a choisi, animé par le bon orgueil de ses faits.

Celui qui entend mieux au nom de qui parle Jeanne c'est l'inquisiteur. Il reconnaît dans cette fille, fragile mais inflexible, l'être dangereux pour le dogme, pour l'autorité oppressive et non pas «la possédée» que les prêtres bornés voient en elle.

Jeanne a un moment de faiblesse, tout à fait humaine, et abjure. Mais quand la solitude devient totale, lorsque ses camarades d'armes la quittent, lorsque ce roi, tellement faible, renie et la foule l'oublie, le moment de la crise suprême devient le moment de la suprême option. Jeanne repousse la vie avec sa médiocrité, ses trahisons et choisit définitivement la jeunesse éternelle de la vérité, la liberté de la conscience, la dignité, en équivalant par son acte la mort à l'immortalité.

Par son choix, Jeanne s'élève, pure comme le chant d'une alouette, au-dessus de la lâcheté, du compromis, du fanatisme. En choisissant la mort, elle définit sa destinée individuelle et exécute, en même temps, le dernier acte de la mission patriotique qu'elle s'était assumée. Car, en revenant sur son abjuration, elle authentifie implicitement les victoires que ses ennemis voulaient annuler du point de vue moral. En optant pour la mort, Jeanne remporte sa dernière victoire. C'est pourquoi la fin de la pièce ne se consomme pas sur le bûcher. Dans la lumière d'apothéose de la cathédrale de Reims, au son des cloches et des orgues, au milieu des colombes qui s'envolent, Jeanne entre dans la légende des grands esprits libres qui ont triomphé de la force injuste: «Le cortège se met en marche vers l'autel. Seule Jeanne est tout droite, appuyée sur son étendard, souriant au ciel, comme sur les images... Le rideau tombe lentement sur cette belle image de livre de prix.»³

Le drame abonde en anachronismes intentionnés: l'analyse de la guerre que Jeanne fait pour convaincre Baudricourt montre un point de vue beaucoup plus moderne que celui de l'époque, les discours de Warwick ou le type «Renaissance» de Jeanne, héroïne du Moyen Âge. Le lecteur avisé peut trouver dans la pièce, exposées par d'autres personnages, presque toutes les interprétations que la postérité avait données à Jeanne d'Arc.

Certes, *L'Alouette* représente la figure grandiose et touchante d'une héroïne nationale martyrisée mais elle est plus que cela; c'est une héroïne qui aime son peuple, qui est assoiffée d'absolu et qui conteste, jusqu'aux dernières conséquences, la force brutale et proclame le droit de l'homme à la liberté spirituelle, à la dignité. C'est un exemple vif de patriotisme et sa résonance a dépassé les frontières de la France non seulement par la voie littéraire.

Verdi en a fait un opéra de jeunesse, *Jeanne d'Arc*, dont aujourd'hui il ne survit que l'ouverture, et qui a été interprété à Paris par la célèbre Adelina Patti.

Tchaïkovsky en a fait *La Pucelle d'Orléans*, fastueuse machine théâtrale luxueusement montée au Grand Théâtre de Sankt-Pétersbourg.

À l'écran, le personnage de Jeanne d'Arc a été interprété tour à tour par Ingrid Bergman, Michèle Morgan, Jean Seberg.

Mais la plus émouvante réincarnation de Jeanne d'Arc a été Ecaterina Teodoroiu (1984–1917), l'héroïne nationale roumaine qui, telle Jeanne d'Arc, habillée en

homme, l'arme à la main, a participé directement à la guerre. À 22 ans, elle s'est engagée comme infirmière et n'a pas hésité d'aller dans les tranchées pour soigner les blessés. Insatisfaite de sa contribution à la lutte, elle a obtenu la permission de participer directement au combat. Elle s'est remarquée dans diverses actions et a reçu le rang de sous-lieutenant. Son élan, son courage, sa bravoure, sa bonne humeur, sa pureté morale étaient exemplaires. Pour ses actes de bravoure, elle a été décorée de la médaille de guerre "Virtutea Militară" («La Vertu Militaire»). Son héroïsme simple et naturel, sans emphase, se confondait avec la lutte même. Elle n'évitait pas le feu le plus dur, affrontait la mort se donnant toujours pour exemple. C'est ainsi qu'elle est tombée dans la lutte. La nouvelle de sa mort a bouleversé pour beaucoup de temps les soldats qui l'avaient tellement admirée, respectée et aimée comme une soeur. Le Grand état-major lui a accordé l'honneur qu'elle méritait et sa figure est entrée dans la légende. Elle est devenue source d'inspiration de nos artistes (poésies, chansons, statues, tableaux, une pièce de Nicolae Tăutu et un film qui porte son nom). Les données y présentées illustrent et renforcent l'affirmation de Barthes, selon laquelle, il n'y a pas de lecture structurale «innocente», «pure», de même qu'il n'y a pas de critique innocente. Une première lecture «globale» s'impose. Elle fournit toute une série de suggestions, thématiques, symboliques ou idéologiques, qui seront éclaircies lors de l'analyse des codes qui sont «disséminés» dans le texte. Ainsi, on n'arrive pas à la vérité du texte mais à sa pluralité. La lecture plurielle se réalise par la technique du découpage, qui favorise l'avancée, «pas à pas», la digression, le commentaire progressif, plutôt que la dissertation. Selon le modèle de *S/Z* de Barthes, on peut découper le texte en *lexies*. Chaque unité peut correspondre à une phrase mais elle peut aussi la dépasser ou la rompre. Durant l'analyse, il faut déceler les *dénnotations* (les significations de base, qui se rapprochent le plus du système réel) et les *connotations* (les significations supplémentaires, mythiques ou idéologiques). On «pulvérise» le texte et on n'en cherche pas la structure mais la *structuration*, l'activité par laquelle le texte se structure, pour découvrir ce que Julia Kristeva appelle une *productivité*.

Comme l'on a déjà remarqué lors de la première lecture de la pièce d'Anouilh, *L'Alouette* est faite de retours et d'anticipations, c'est une pièce «scriptible». Elle ne se soumet pas à la contrainte du code logico-temporel classique, en tant que «lisible». Les cinq codes qui, selon Barthes, déterminent la production d'un texte classique n'ont pas le même poids dans un texte moderne. Pour la nouvelle *Sarrazine*, le code des actions et le code herméneutique sont dominants parce qu'ils déterminent le déroulement de la narration dans le temps et dans l'espace, leur logique étant essentiellement irréversible. Bien au contraire, les autres codes, sémantique, culturel (gnomique et symbolique), sont réversibles et supposent une logique particulière. Ils se constituent des particules de sens dont le texte est parsemé et possèdent une énergie qui fait «exploser» le texte, lui conférant l'attribut de «modernité».

Durant l'analyse, une *lexie* peut être rattachée à plusieurs codes par cette «indécidabilité des codes» qui permet la pluralité de la lecture. Le texte sera donc «écrasé», «rompu», l'explication et la parenthèse pouvant surgir à tout pas, illustrant l'affirmation de Barthes que «dans le texte, ce n'est que le lecteur qui parle».⁴ Le lecteur dialogue, s'entretient avec le texte.

Le titre de la pièce, *L'Alouette*, renvoie au petit oiseau brunâtre, très commun en France. «La Mauviette» c'est le nom commercial de l'alouette grasse, considérée du point de vue culinaire. C'est le code symbolique qui déchiffre le titre. Et le symbole de l'alouette a deux acceptions.

La première est précisée par les mots de Warwick: «c'est *l'impondérable... petite alouette chantant dans le ciel de France... Ces deux notes claires, ce chant joyeux et absurde d'une petite alouette immobile dans le soleil* pendant qu'on lui tire dessus».

Selon Bachelard, l'alouette est l'oiseau typiquement désincarné, qui «vit dans le ciel», c'est «l'image purement spirituelle, qui ne retrouve son existence que dans l'imagination aérienne comme centre des métaphores de l'air et de l'ascension».⁵ Elle est un «exemple éclatant» d'image littéraire pure. C'est un cas particulier du réalisme de la métaphore, car elle ne peut exister chez le peintre mais seulement chez le poète. Son vol très haut, sa petite taille et sa vitesse l'empêchent d'être «vue» et de devenir une image picturale. Elle devient le symbole de la transparence de la matière, de l'ascension, de la sublimation. Michelet a fait de l'alouette un symbole moral et politique: «la joie d'un invisible esprit qui voudrait consoler la terre».

La marque du vol c'est l'«aile» qui permet l'ascension, la verticalité, c'est le symbole de la purification spirituelle. D'où, paradoxalement, il en résulte que l'oiseau n'est presque jamais considéré un animal mais simple accessoire de l'aile. «On ne vole pas pour avoir des ailes, observe Bachelard, mais on croit avoir des ailes pour avoir volé».⁶ Par le vol, on peut accéder à la pureté céleste, synonyme de la pureté morale. La pureté du ciel c'est la caractéristique morale du départ en vol, de même que la souillure morale était une caractéristique de la chute. Pour les psychanalystes, toute représentation psychique de l'image du vol c'est une invitation à la vertu morale et à l'élévation spirituelle en même temps. L'aile, l'élévation, la flèche, la pureté et la lumière sont (selon Bachelard) intimement liées. Souvent, l'image de la flèche prend la place du symbole naturel de l'aile. La verticalité suscite plus qu'une élévation, elle suscite aussi un essor amplifié par l'aile et par la flèche aussi. Mais cet essor est réversible et la flèche correspond au rayon qui, dans sa descente, sait garder la vitesse et la direction droite. Assimilée au rayon, la flèche unit le symbole de la pureté à celui de la lumière; le caractère rectiligne et la rapidité vont de pair avec l'illumination. Le héros-archer émérite prend la place de l'homme-oiseau.

De cette manière, le symbole fragile de l'alouette est complété par les attributs de l'élévation et de la lumière. Selon Bachelard et Mircea Eliade, «l'élévation et le pouvoir sont en effet des synonymes». ⁷ Prenant conscience de sa force ascensionnelle, l'être humain prend conscience de toute sa destinée. Il sait qu'il est une matière d'espérance, une «substance espérante». L'espérance est sa destinée droite. La hauteur est «physiquement morale» et la force morale est la plus redoutable force humaine.

La phrase «*Petite alouette immobile dans le soleil pendant qu'on lui tire dessus*» souligne le pouvoir gagné par sa force spirituelle et morale, sa pureté que rien ne peut atteindre. Elle reste intangible, inattaquable, figée dans sa position, tout comme la vérité et la justice devant les forces maléfiques.

Il y a un isomorphisme entre les signes de la verticalité et tous les signes qui se réunissent autour de la notion de «pouvoir». Dans toutes les images traditionnelles, Jeanne est représentée une épée à la main. Comme l'on sait, le sceptre et l'épée sont les signes du pouvoir: pouvoir social et pouvoir justicière. Selon Gilbert Durand, l'épée c'est le symbole du pouvoir auquel l'on ajoute la virilité du Destin (à l'encontre de la féminité éphémère). C'est pourquoi Roland Barthes a affirmé que les héros de Michelet, parmi lesquels Jeanne d'Arc, combinent des traits masculins et féminins: «Sans Femme, pas de génie masculin, mais sans un peu d'étincelle mâle, point d'héroïne. La définition du génie c'est d'être homme et femme». ⁸ Tel l'androgyne mythologique.

Masculine par la force et féminine par la fragilité, Jeanne devient un être parfait. Cette «*petite alouette chantant dans le ciel de France... ses notes claires... son chant joyeux et absurde*» est marquée par des signes qui renvoient à la sensibilité féminine, à la douceur, à la suavité, à l'agréable, au doux, au gracieux. Chant joyeux ou triste, mélancolique ou gai, mélodie, hymne, romance, complainte, cantilène, berceuse sont les «produits» de la sensibilité. «*Son chant absurde*» «ne correspond pas à la logique, à la raison, à ce qu'attend le sens commun, comme d'ailleurs le comportement de Jeanne.

«C'est *l'impondérable*» qu'on ne peut pas peser, l'alouette étant l'oiseau désincarné, fait de chant et de vol. C'est l'imperceptible, difficile à saisir, subtil, «ce que les états-majors ne prévoient jamais».

De toutes ces connotations naît la figure complexe de Jeanne, la première acception du symbole contenu par le titre-même de la pièce.

La deuxième acception du symbole de l'alouette se rapporte strictement au code culturel et historique de la France. Selon Bachelard, cet oiseau semble n'avoir tenu qu'une place restreinte dans la mythologie des Celtes insulaires. Une des trois batailles de l'Île de Bretagne, dans la tradition galloise, est celle d'Aldéryde; elle a

été livrée à cause d'un nid d'alouette. En revanche, l'alouette a été un oiseau sacré par les Gaulois, si l'on juge par les traces que le nom ancien a laissées en français et les souvenirs du folklore. La première légion romaine recrutée en Gaule portait le nom de l'oiseau, *alauda*.

Les mots de Warwick font allusion à cette acception du symbole: «Personnellement, Monseigneur, j'aime beaucoup *la France*. C'est pourquoi je ne me consolerais jamais si nous la perdions. Ces deux notes claires, ce chant joyeux et absurde d'une petite *alouette* immobile dans le soleil pendant qu'on tire dessus, c'est tout *elle*... Enfin, *ce qu'elle a de mieux en elle*... Car *elle* a aussi sa bonne mesure d'imbéciles, d'incapables et de crapules; mais de temps en temps, il y a une *alouette* dans son ciel qui les efface. J'aime bien *la France*.» Il identifie la France à l'alouette pour se raviser. L'alouette c'est ce que la France a de meilleur en elle, c'est l'idéal, l'absolu, le rêve, la perfection. C'est ce qui rachète les défauts qui se rattachent surtout au manque d'esprit et à l'absence de toute valeur morale. *Imbéciles* – stupidité, sottise, bêtise, inintelligence, idiotie, crétinisme, ineptie. *Incapables* – incompetence, inaptitude, maladresse, insuffisance, impuissance. *Crapules* – vauriens, canailles, gredins, fripouilles, scélérats, bandits, ribauds.

Par son pouvoir d'effacer tant de péchés, l'alouette gagne plus de force et la France aussi. Avec tant de vices, elle reste tout de même enviable, cible de la convoitise des ennemis qui l'«aiment» et veulent la posséder.

La France c'est l'alouette qui est en France. C'est une «mise en abîme», technique, qui révèle l'un des aspects de la modernité de la pièce d'Anouilh.

Après la lecture du titre et de ses significations, on fait la connaissance du texte à travers le décor: «Un *décor neutre*, des *bancs* pour le *tribunal*, un *tabouret* pour Jeanne, un *trône* pour le *roi*, des *fagots*. La scène est d'abord vide, puis les personnages entrent par petits groupes. En entrant, les personnages s'installent sur les *bancs dont ils rectifient l'ordonnance*.»

La simplicité est la marque du théâtre moderne, qui refuse le décor «trompe l'oeil», ne donne pas des indications sur le temps, sur l'espace et invite par cela le spectateur à participer directement, activement à la création artistique, à s'imaginer le décor, sinon à prêter une attention particulière au texte de la pièce. Les *bancs* supposent l'idée d'un certain ordre mais le fait que les personnages en rectifient ultérieurement l'ordonnance prouve qu'il n'y a pas de structure figée, que la pièce «se structure» lors de son déroulement. Le *tabouret* de Jeanne, petit siège, généralement à quatre pieds, sans dossier et sans bras. Elle n'a pas sur «quoi» s'appuyer. Elle peut être «attaquée» de tous les côtés, étant sans protection. Le *trône* indique la présence probable d'un roi. Les *fagots*, code symbolique, laissent prévoir, suggèrent un feu; code herméneutique: il y aura un feu ou non ? *Tribunal* renvoie au procès. *Jeanne*

est un prénom féminin très commun en France. Aucune indication sur l'âge et la condition sociale du personnage.

«Entrent l'*Archevêque* et *La Trémouille*.» *Archevêque* – évêque d'une province ecclésiastique qui comprend plusieurs diocèses et dont le siège porte le titre d'«archevêché». Ecclésiastique, prêtre, curé, pasteur, clerc, abbé, vicaire. Soumission aveugle, force, pouvoir au Moyen Âge.

La Trémouille – aucune connotation au début. Du fait que le roi peut ôter son épée, c'est qu'il possédait un signe du pouvoir. Donc, les deux personnages qui entrent représentent le pouvoir (ecclésiastique et armé).

«Vous nous avez *fait appeler*, Altesse ?» «Faire», suivi d'un infinitif, signifie l'action qu'on demande à un autre de réaliser pour soi (voix factitive). Le roi, «Altesse», réalise toutes ses actions par l'intermédiaire des autres.

Charles est le prénom de celui qu'on appelle «Altesse», et qui occupe le «trône». C'est le roi Charles.

«Oui, j'ai pris une décision, Monseigneur. Une décision qui vous concerne aussi, Monsieur de la Trémouille. *Je donne le commandement de mon armée royale à la Pucelle ici présente*. Si vous n'êtes pas d'accord, Monsieur de la Trémouille, *je vous prie de me rendre votre épée*. Vous êtes arrêté.»

La décision de Charles changera l'histoire de France. Elle déterminera la destinée de Jeanne, ses succès et sa mort. En confiant à Jeanne ce pouvoir, il sera lui-même reconnu le véritable roi de la France. C'est la plus importante action du code «proaiérétique» de la pièce.

Pucelle signifie vierge, jeune fille innocente, pure. «Pucelle» c'est un terme ironique sauf dans l'expression «La Pucelle d'Orléans».⁹ La pureté de l'héroïne a influencé sur le contenu d'un mot du langage commun.

Je vous prie de me rendre votre épée. Le roi enlève à La Trémouille le signe du pouvoir qu'il confère à Jeanne. Ainsi, La Trémouille deviendra l'un des adversaires les plus acharnés de Jeanne.

«La Trémouille et l'Archevêque s'arrêtent *pétrifiés*.» *Pétrifié*, c'est-à-dire, ébahi, interdit, figé, paralysé, stupéfait, consterné, plus que «surpris». Ils sont choqués.

Jeanne (*battant des mains*) – geste simple, direct et court, un battement des ailes, mise en évidence de son essence; c'est l'oiseau qui a les connotations «voler», ascension, pureté, vitesse, force et, «chant», sensibilité, douceur. Le geste marque aussi la joie, la gaieté enfantine, la candeur de Jeanne, sa satisfaction. Les héros d'Anouilh les plus touchants ne sont d'ailleurs que d'anciens enfants qui ne se consolent pas d'avoir grandi.

«Bravo, petit Charles ! Tu vois comme c'était simple ? Regarde leurs têtes ! ... Non, mais regarde leurs têtes ! ... Ils meurent de peur !»

«Bravo, petit Charles !» – Jeanne manifeste violemment son approbation et son enthousiasme. Elle le tutoie, lui parle comme à un enfant, comme à un ami. «Petit Charles» marque la familiarité, la simplicité des relations humaines conçues par Jeanne. Sans emphase, sans prétentions, sans infatuation. Anouilh retrouve, pour exprimer l'exigence limpide d'une telle âme, une langue sereine, qui est bien accordée au «chant joyeux et absurde d'un petit oiseau». On devine derrière la question «Tu vois comme c'était simple ?» le fait qu'ils en avaient discuté auparavant, qu'elle l'avait encouragé à prendre cette décision et qu'elle s'en réjouissait de le voir passer à l'action sur le champ.

La simplicité de ses répétitions: «Regarde leurs têtes ! Non, mais regarde leurs têtes !» marque l'ingénuité de Jeanne, sa candeur dans la manière de convaincre. Elle n'est pas persuasive, insinuante, subtile, raffinée. Elle est tout simplement insistante.

Le mot *tête* prend un sens péjoratif – figure, binette, bobine, caboche; mauvaise tête, drôle de tête, tête chaude, tête près du bonnet. Le pluriel qu'elle emploie marque l'annulation de l'individualité, le mépris et la raillerie.

Ils meurent de peur – ils sont lâches, ils sont faibles, ils ont une belle peur, une peur bleue. Ils n'ont plus le courage, la hardiesse et le toupet d'affronter le roi (comme ils l'avaient fait jusqu'à l'apparition de Jeanne).

«Elle éclate de rire. Charles est *pris de fou rire aussi*. Le renversement de la situation devient comique. *Éclater* – se manifester avec force, avec intensité, avec évidence; ne plus pouvoir contenir ses sentiments, exploser. *Fou rire* – rire, souvent sans cause, qu'on ne peut retenir et qui dure longuement. Charles se rallie à l'attitude de Jeanne, à son comportement de fille du pays qui ne contraint pas ses sentiments. Il ne tient plus compte des manières imposées à la cour (qui prétendait censurer ses sentiments). Il a confiance en Jeanne.

«À genoux, monsieur de La Trémouille, à genoux !» Charles prend plaisir à exercer son pouvoir, à abaisser ses adversaires. C'est son tour d'humilier ceux dont il avait eu peur jusqu'à l'apparition de Jeanne. Il veut montrer son autorité, devient tyrannique mais sa force vient du dehors et n'est qu'éphémère.

«Warwick (éclate de rire au fond et s'avance vers Cauchon).» *Warwick* – nom à résonance anglaise. Il poursuit de loin la scène et en rit ironiquement. Il ne participe pas à la joie des deux Français. Il connaît toute l'histoire et en est un metteur en scène et un commentateur à la fois. Son rire est hautain, car sa position est et restera supérieure, avantageuse par rapport au déroulement de l'action historique. Il est maître de la situation. «Rira bien qui rira le dernier» lui convient. Le personnage réel,

Richard de Beauchamp comte de Warwick, le favori d'Henri V, le roi de l'Angleterre, est celui qui a conduit le procès contre Jeanne d'Arc.

«Évidemment, dans la réalité cela ne s'est pas exactement passé *comme ça*. Il y a eu un *Conseil*, on a longuement discuté le pour et le contre et décidé finalement de *se servir de Jeanne comme d'une sorte de porte-drapeau pour répondre au vœux populaire. Une gentille petite mascotte en somme, bien faite pour séduire les gens simples et les décider à se faire tuer.*»

Évidemment – affirmation qui marque la certitude; certainement, sans conteste, sans aucun doute, tout le monde doit le reconnaître. Ce qu'on a vu jusqu'ici n'est pas la réalité. Il faut en saisir la différence, ne pas se laisser tromper par ce qu'on voit sur la scène. Ce qu'on voit c'est la «production» de l'auteur, non pas la réalité historique même. C'est un «texte littéraire» qui fait allusion à un «texte historique». C'est un «intertexte». Ce n'est pas Warwick qui intervient dans cette réplique mais l'auteur même, qui attire l'attention sur la réalisation de sa pièce, qui est en train de se faire. Une lecture patiente, active, avisée de la pièce (à laquelle l'auteur nous invite) découvre que l'écriture parle d'elle-même, est autoréférentielle. «Evidemment», l'auteur peut enchaîner les faits de l'histoire comme il le veut. Nulle entrave ne retient Anouilh ni dans l'utilisation du temps, ni dans l'utilisation de l'espace: il brise, agence, disloque à son gré et conduit toute l'action avec une sûreté inflexible. La scène dévoile l'aptitude exceptionnelle de l'auteur à construire librement une action dramatique souple et séduisante. Le jeu scénique est libéré. Il y a ici du théâtre dans le théâtre. Les scènes s'enchaînent parce qu'elles s'appellent l'une l'autre, non pas parce qu'elles se soumettent au code temporel. D'ailleurs, dans une oeuvre moderne, le code spatio-temporel est réversible. *Conseil – décidé – se servir de Jeanne*. C'est l'hypocrisie des politiques qui ont saisi l'importance de Jeanne pour la psychologie du peuple. Issue de leurs rangs, elle les représentait et ils avaient confiance en elle, plus que dans un noble. Ce n'est pas pour les mérites de Jeanne que le Conseil l'a choisie mais pour attirer (sinon tromper) le peuple. On a fait une faveur au peuple que de lui accorder ce «porte-drapeau», une petite paysanne à sa tête, dans une guerre aussi importante. De cette manière, on faisait croire aux gens du peuple que c'était la guerre à eux et non pas à leurs souverains.

Mascotte – personne dont la présence porte chance; porte-bonheur – «chose» censée amener la chance si on la porte avec soi ou si seulement on l'aperçoit; fétiche – poupée ou objet qui porterait la chance. *Gentille* – se dit d'une jeune fille ou jeune femme que son agrément doit consoler de ne pas être «tout à fait jolie». *Petite* – insignifiante, dérisoire, quelconque. *En somme* – au fond, en conclusion, en définitive, pour en finir. Minimiser l'importance de Jeanne, la dépouiller de toute qualité, faire d'elle un objet, à présent que personne n'en a plus besoin. *Bien faite* – attrayante, agréable (mais un peu trop vigoureuse, roturière, «peuple»). Elle peut

séduire – charmer, attirer, intéresser, enchanter *les gens simples* – naïfs, ingénus (sinon primitifs). De toute façon, une telle fille ne pourrait pas intéresser une personne aussi raffinée que Warwick.

Une note de vulgarité se dégage de la présentation que l'Anglais fait à Jeanne. Les termes qu'il emploie ne sont pas vulgaires mais leurs connotations disent ce qu'il a l'intention de dire. *Les décider à se faire tuer* – convaincre, déterminer, pousser les gens simples à se laisser tuer, à aller volontairement à une guerre qui ne leur apportera que la mort. Tromper, duper le peuple en le faisant croire que c'était pour son intérêt qu'il allait à la guerre. Au fond, le peuple ne faisait que changer un roi pour un autre.

«Nous, nous avons beau donner, avant chaque assaut, triple ration de *gin* à nos hommes, cela ne leur faisait pas du tout *le même effet*. Et nous avons commencé à être battus de ce jour-là, *contre toutes les lois de la stratégie*. On a dit qu'autour d'Orléans notre réseau de bastilles isolées était *absurde*. C'est faux. Sir John Talbot n'était pas un imbécile et il connaissait son métier. *Son réseau fortifié* était *théoriquement inattaquable*. Non, ce qu'il y a eu en plus – *ayons l'élégance d'en convenir* – c'est *l'impondérable* – ce que les états-majors ne prévoient jamais... C'est cette petite *alouette*...»

Gin – eau-de-vie de grain fabriquée en Angleterre. Boisson nationale qui aurait dû enivrer, enflammer les soldats anglais, tout comme la «petite mascotte» avait stimulé les soldats français. Mais cela n'avait pas fait *le même effet*. C'est que les Français croyaient à la justesse de leur guerre, tandis que l'effet du *gin* était artificiel, éphémère. *Contre toutes les lois de la stratégie* a agi *l'impondérable*, c'est-à-dire *l'alouette* qui a eu plus de force que les bastilles anglaises. Le *réseau fortifié* anglais (théoriquement inattaquable) c'est avéré absurde, par un renversement de la logique guerrière. Le «chant joyeux et absurde d'une petite alouette» a eu plus de sens pour les Français que les lois de la stratégie pour les Anglais.

Ayons l'élégance d'en convenir. Warwick qui parle choisit ses mots. Il invite aux manières élégantes, car c'est le Moyen Âge et la forme compte plus que le contenu. C'est un noble donc qui parle.

«Personnellement, Monseigneur, *j'aime beaucoup la France*. C'est pourquoi je ne me consolerais jamais si nous la perdions. (...) *J'aime bien la France*». La France est l'objet de son désir pour tout ce qu'elle a de bon (comme l'on a vu), bien que Warwick y inclue aussi «sa bonne mesure d'imbéciles, d'incapables et de crapules». Et il souligne d'un ton supérieur, cynique, satisfait: «*J'aime bien la France*». Je la possède et je ne veux pas y renoncer. C'est un Anglais, ennemi de la France et, pourtant, il semble en parler comme un ami. L'effet de son affirmation est double: il se révèle ami et ennemi à la fois. On ne sait plus qui est le véritable ennemi de la France: les Anglais qui la désirent et veulent la posséder ou les Français qui ne la défendent

pas suffisamment. C'est à chaque lecteur de s'en faire une opinion, d'interpréter cette réplique. L'oeuvre est ouverte et lui laisse libre chemin de participer à sa construction.

«Cauchon: *Pourtant vous lui tirez dessus*».

Cauchon – nom français à résonance désagréable. La texte n'en révèle pas la personnalité. L'information supplémentaire porte sur l'évêque de Bauvais, recteur de l'Université de Paris, qui s'acquit une triste célébrité pour la part qu'il prit au procès de Jeanne d'Arc. Il invite Warwick à s'expliquer, il a le goût de l'analyse, du paradoxe grâce à sa formation scientifique.

«Warwick: *L'homme est fait de contradictions, Seigneur Evêque, il est très fréquent de tuer ce qu'on aime. J'adore les bêtes aussi, et je suis chasseur.*»

Code culturel, gnomique: Warwick est intelligent, culte. Ses affirmations semblent des maximes, des citations, des réflexions. Par le fait qu'il tue aussi ce qu'il aime, il est fait lui-aussi de contradictions mais de cynisme et d'ironie aussi.

«Il se lève soudain, *dur*» – inflexible; il a une mission à accomplir, il ne perd plus le temps à philosopher.

«Allez ! *La petite alouette est prise. Le piège* de Compiègne s'est refermé. *La page éclatante est jouée.*» L'alouette ne peut plus voler. Elle a perdu son essence (ascension, lumière, force). Elle a été la victime d'un piège. Le jeu n'a pas été honnête. Code gnomique: «*La page éclatante est jouée*». On ne peut plus rien y changer. *Alea jacta est*. Cette page d'histoire est aussi importante que celle de Jules César.

«Cauchon (lui crie): *Ton roi t'abandonne*, Jeanne! Pourquoi t'obstiner à le défendre ? On t'a lu hier la lettre qu'il a envoyée à toutes ses bonnes villes, *te désavouant.*» C'est le roi de Jeanne (et des siens). Maintenant, Jeanne n'a plus de pouvoir, «son» roi la quitte, ne la reconnaît plus, la renie, la rejette. Il ne peut plus s'en servir, il n'en a plus besoin, elle ne l'intéresse plus.

«Jeanne: C'est *mon* roi.» Elle croit encore à ses rêves, à son idéal et ne veut pas y renoncer. Elle ne désavoue pas ses actions, veut poursuivre son chemin. Elle s'obstine à défendre son idéal.

«Cauchon: Jeanne, écoute-moi bien et essaie de me comprendre. La résistance vaine du clan Armagnac, *les ambitions ridicules de celui que tu appelles ton roi, à un trône qui n'est pas le sien, sont, pour nous, actes de rébellion et de terrorisme, contre une paix qui était presque assurée. Le fantoche* que tu as servi *n'est pas notre maître*, comprends-le bien.»

Les adjectifs possessifs (*ton/notre*), les pronoms personnels (*tu/ nous*) marquent nettement la position des politiciens et de Jeanne par rapport au roi. Il y a une opposition claire entre *ton* qui marque la solitude de Jeanne (accentué par l'affirmation de Jeanne «C'est *mon* roi») et *notre* qui marque la coalition des politiciens.

Cauchon insiste à nier, au cours du procès, la légalité du roi Charles. Le fait qu'il occupe le trône menace une paix «presque assurée» avec les Anglais. C'est au nom de cette paix qu'il insiste à laisser la situation à l'état initial. Il ne reconnaît pas Charles pour «maître». Par sa faiblesse, Charles n'est considéré qu'un «fantoche», marionnette sans âme et sans esprit, sans personnalité, manié par les autres, pour des «ambitions ridicules». Vu les «actes de rébellion et de terrorisme», accomplis par Jeanne au nom de celui qu'elle avait cru son roi, la pauvre fille, seule, trahie, reniée, devra supporter les conséquences.» La page éclatante est jouée.

Jean Anouilh a repris ce texte historique mais, par la manière de le présenter, il a laissé libre champ au lecteur de s'en faire une image. Il a brouillé parfois les pistes pour obliger le lecteur (qui se veut lucide) à prendre part à l'acte de création artistique. Mais on ne peut pas participer à un tel acte sans posséder certaines connaissances supplémentaires. Sinon, le lecteur risque d'être «trompé» par le texte, de croire à son image superficielle, immédiate, à une simplicité feinte, à des aspects qui cachent la véritable intentionnalité du texte. Car les textes modernes (notamment) ne se laissent pas déchiffrer d'un seul coup. Ils se referment parfois sur eux-mêmes et ce n'est qu'en possédant la clé de la lecture avisée qu'on peut ouvrir la «boîte de Pandore» qu'est un texte littéraire.

Nous avons essayé à travers cette analyse textuelle, d'inspiration barthésienne, d'en faire éclater la multitude des sens, la richesse sémantique qui échappent au premier abord. La méthode d'analyse n'a pas été rigide, car Barthes même affirmait que de son modèle d'analyse «juste les déformations de la méthode se montreront fécondes.» Nous avons trouvé bon d'utiliser de temps en temps des termes barthésiens là où l'évidence était extrême. Après une telle analyse, les lecteurs pourront refaire aisément le cadre socio-historique, l'ordre chronologique des faits, la psychologie des personnages, la fonction du décor, le rôle de certaines formes ou structures grammaticales, la valeur sémantique des mots. Ainsi, ils seront à même de réorganiser la structuration du texte après avoir décelé sa structure.

NOTES

- 1 Roland Barthes, 1964, *Essais critiques*, Seuil, Paris, pp. 163-164.
- 2 Roland Barthes, 1973, *Le Plaisir du Texte*, Seuil, Paris, p. 60.
- 3 Jean Anouilh, 1970, *L'Alouette*, E.D.P., București, p. 150.
- 4 Roland Barthes, 1970, *S/Z*, Seuil, Paris, p. 158.
- 5 Gilbert Durand, 1977, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, Univers, București, p. 160.
- 6 Ibidem.
- 7 Idem, p. 166.
- 8 Roland Barthes, 1954, *Michelet par lui-même*, Seuil, Paris, p. 155.
- 9 ***, 1971, *Dictionnaire du français contemporain*, Larousse, Paris, p. 1004.

BIBLIOGRAPHIE

1. Albérès, R.-M., 1969, *L'Aventure intellectuelle du XX-ème siècle*, Paris, Albin Michel.
2. Albérès, R.-M., 1971, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel.
3. *** 1980, *Analyses textuelles*, Cluj-Napoca, Universitatea "Babeș-Bolyai", Facultatea de Filologie.
4. *** 1972, *Analiză și interpretare*, București, Ed. Științifică.
5. Anouilh, J., 1970, *L'Alouette*, București, E.D.P.
6. Auerbach, E., 1967, *Mimesis*, București, E.P.L.U.
7. Bahtin, M., 1982, *Probleme de literatură și estetică*, București, Univers.
8. Barbe, Bertrand-Norbert, 2001, *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Paris, Bes.
9. Barthes, R., 1953 et 1972, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil.
10. Barthes, R., 1954, *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil.
11. Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.
12. Barthes, R., 1963, *Sur Racine*, Paris, Seuil.
13. Barthes, R., 1964, *Essais critiques*, Paris, Seuil.
14. Barthes, R., 1965, *Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil.
15. Barthes, R., 1966, *Critique et vérité*, Paris, Seuil.
16. Barthes, R., 1970, *S/Z*, Paris, Seuil.
17. Barthes, R., 1970, *L'Empire des signes*, Paris, Ed. Skira.
18. Barthes, R., 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil.
19. Barthes, R., 1973, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil.
20. Barthes, R., 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
21. Barthes, R., 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
22. Barthes, R., 1978, *La Leçon*, Paris, Seuil.
23. Barthes, R., 1980, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil.
24. Barthes, R., 1981, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil.
25. Barthes, R., 1982, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil.
26. Barthes, R., 1984, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
27. Barthes, R., 1987, *Incidents*, Paris, Seuil.
28. Barthes, R., 1987, *Romanul scriiturii*, București, Univers.
29. Bărbulescu, S., 1987, *Profiluri literare contemporane*, București, Cartea Românească.
30. Bachelard, G., 1943, *L'Air et les songes*, Paris, Corti.
31. Baudry, J. L., 1968, «Écriture, fiction, idéologie», in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.
32. Bejenaru, C., 1977, *La critique littéraire française au XX-e siècle*, Universitatea din București, Facultatea de limbi romanice.
33. Bellemain-Noël, J., 1972, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse.
34. Bergson, H., 1939, *Le rire*, Paris, P.U.F.
35. Bianu, G., 1972, *Din marile dosare ale proceselor politice*, București, Ed. Politică.
36. Bogdan-Dascălu, D., 1982, *Critica - limbaj secund*, Timișoara, Facla.
37. Bratu, S., 1974, *De la Sainte-Beuve la noua critică*, București, Univers.
38. *** Nr. 1/1983 ; nr. 1/1986 ; nr. 1/1987, «Cahiers roumains d'études littéraires».
39. *** 1986, «Caiet de semiotică» (5), Universitatea din Timișoara.
40. Calvet, L.J., 1973, *Roland Barthes : un regard politique sur le signe*, Paris, Payot.

41. Carpentier, Nicolas, 1999, *La lecture selon Barthes*, Paris, L'Har-mattan.
42. Carпов, M., 1987, *Captarea sensurilor*, București, Eminescu.
43. Chevalier, J., 1976, vol. I, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers.
44. Ciocârlie, L., 1974, *Realism și devenire poetică*, Timișoara, Facla.
45. Ciocârlie, L., 1979, *Negru i alb*, București, Cartea Românească.
46. Ciocârlie, L., 1983, *Eseuri critice*, Timișoara, Facla.
47. Comment, Bernard, 2003, *Roman Barthes, vers le neutre*, Paris, C. Bourgois.
48. Compagnon, Antoine, 2005, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard.
49. Corti, M., 1981, *Principiile comunicării literare*, București, Univers.
50. *** 1982, «Communications», no. 36, Paris, Seuil.
51. *** 1982, «Critique», août-septembre, Paris, Minuit.
52. Cristea, T., 1984, *Linguistique et techniques d'enseignement*, Uni-versitatea din București.
53. Dima, Al., 1972, *Principii de literatură comparată*, București, Editura Enciclopedică Română.
54. *** 1983, *Direcții în critica și poetica franceză contemporană*, Iași, Junimea.
55. Doubrowsky, S., 1965, *Pourquoi la nouvelle critique?*, Paris, Mercure de France.
56. Durand, G., 1977, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bu-curești, Univers.
57. Eco, U., 1969, *Opera deschisă*, București, E.L.U.
58. Eco, U., 1982, *Tratat de semiotică generală*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică.
59. *** 1974, *Écrire? Pour quoi? Pour quoi?*, Dialogues de France Culture, Presses Universitaires de Grenoble, no.2.
60. Escarpit, R., 1970, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion.
61. Escarpit, R., 1978, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F.
62. *** 1961, «Esprit», Paris, no. 10.
63. Evrard, Frank, Tenet, Eric, 1994, *Roland Barthes*, Paris, Bertrand Lacoste.
64. Fages, Y.-B., 1979, *Comprendre Roland Barthes*, Paris, Privat.
65. Fayolle, R., 1978, *La critique*, Paris, P.U.F.
66. Felea, V., 1982, *Prezența criticii*, București, Cartea Românească.
67. Foucault, M., 1966, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard.
68. Foucault, M., 1969, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
69. Freud, S., 1969, *Scieri despre literatură și artă*, București, Univers.
70. Froment, Amandine, 1996, *Texte, image et identité chez Barthes*, PUB.
71. *** nr. 121/1976 ; nr. 178/1983 ; nr.210/1987, «Le Français dans le monde».
72. Frye, N., 1972, *Anatomia criticii*, București, Univers.
73. Garrigues, Emmanuel, 2000, *L'écriture photographique: essai de sociologie visuelle*, Paris, L'Harmattan.
74. Genette, G., 1978, *Figuri*, București, Univers.
75. Genette, G., 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
76. Genette, G., 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
77. Genette, G., 1987, *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
78. Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Seuil.
79. Ghindeanu, T., 1988, *Temeiuri critice ale creației*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
80. Goldmann, L., 1964, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.

81. Goldmann, L., 1970, *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard.
82. Greimas, A., 1966, *Sémiotique structurale*, Paris, Larousse.
83. Grozea, E., 1967, *Sublocotenentul Ecaterina Teodoroiu*, București, Ed. Militară.
84. Hăulică, C., 1981, *Textul ca intertextualitate*, București, Eminescu.
85. Hoog, A., *Le temps du lecteur*, Paris, P.U.F.
86. Iauss, H., R., 1983, *Experința estetică și hermeneutică literară*, București, Univers.
87. Ion, A., 1982, *Histoire de la littérature française*, București, vol. II, E.D.P.
88. Itu, I., 1981, *Funcția formativă a orelor de literatură*, București, E.D.P.
89. Jean, R., 1982, *Practica literaturii*, București, Univers.
90. Laffont–Bompiani, 1962, *Dictionnaire des personnages*, Paris, S.E.D.E.
91. Lanson, G., 1965, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette.
92. Lotman, I. M., 1970, *Lecții de poetică structurală*, București, Univers.
93. Lund, S.-N., 1981, *L'Aventure du signifiant*, Paris, P.U.F.
94. Madaule, J., *Istoria Franței*, vol. I, București, Ed. Politică.
95. Magny, Cl–Ed., 1971, *Littérature et critique*, Paris, Payot.
96. Manolescu, N., 1966, *Lecturi infidele*, București, E.P.L.
97. Manolescu, N., 1968, *Metamorfozele poeziei*, București, E.P.L.
98. Manolescu, N., 1971, *Teme*, București, Cartea Românească.
99. Manolescu, N., 1975, *Teme 2*, București, Cartea Românească.
100. Manolescu, N., 1978, *Teme 3*, București, Cartea Românească.
101. Martin, M., 1974, *Critică și profunzime*, București, Univers.
102. Marty, Eric, 2006, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Seuil.
103. Michelet, J., 1973, *Istoria Franței*, București, Ed. Minerva.
104. Millet, L., et D'Ainville, M., V., 1970, *Le structuralisme*, Paris, Editions Universitaires.
105. Milner, Jean-Claude, 2003, *Le Pas philosophique de Barthes*, Paris, Verdier.
106. Mincu, M., 1986, *Eseu despre textul poetic*, Cartea Românească, București.
107. Moreau, P., 1960, *La critique littéraire en France*, Paris, Armand Colin.
108. Munteanu, R., 1981, *Les métamorphoses de la critique européenne moderne*, București, Univers.
109. Nemoianu, V., 1967, *Structuralismul*, București, E.P.L.U.
110. Nițescu, M., 1973, *Între Scylla și Charybda*, București, Cartea Românească.
111. Paillé, Willy, 2003, «*L'Empire des signes*» de Roland Barthes; *sur l'intertexte et l'éclatement des genres*, PUB.
112. Patillon, M., 1974, *Précis d'analyse littéraire*, Paris, Nathan.
113. Pavel, Z., 1969, «Prefață» la *Despre Racine*, București, E.P.L.U.
114. Petrișor, M., *Curențe estetice contemporane*, București, Univers.
115. Philippe, R., 1986, *Roland Barthes*, Paris, Grasset.
116. Piaget, J., 1968, *Le Structuralisme*, Paris, P.U.F.
117. Picard, R., 1965, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Pauvert.
118. Picon, G., 1973, *Scriptorul și umbra lui*, București, Univers.
119. Plett, H., 1983, *tiința textului și analiza de text*, București, Univers.
120. *** 1970, «Poétique», no. 1, Paris, Seuil.
121. *** 1981, «Poétique», septembre, no. 47, Paris, Seuil.
122. Poulet, G., 1979, *Conștiința critică*, București, Univers.

123. Poulet, G., 1981, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon.
124. Raymond, J., 1982, *Practica literaturii*, București, Univers.
125. Ricardou, J., 1971, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil.
126. Richard, Jean Pierre, 2006, *Roland Barthes, dernier paysagiste*, Paris, Verdier.
127. Richards, J., A., 1974, *Principii ale criticii literare*, București, Univers.
128. Richards, J., A., 1974, *Poezie și profunzime*, București, Univers.
129. Roger, Ph., 1986, *Roland Barthes*, Paris, Grasset.
130. Rousset, J., 1962, *Forme et signification*, Paris, José Corti.
131. *** 1978, *Scriitori francezi*, București, Ed. Științifică și Enciclo-pedică.
132. *** 1981, "Secolul XX", București, nr. 8-9-10.
133. Simion, E., 1979, *Scriitori români de azi*, III, București, Cartea Românească.
134. Simion, E., 1979, *Țimpul trăirii, țimpul mărturisirii. Jurnal parizian*, București, Cartea Românească.
135. Sollers, Ph., 1968, «Niveaux sémantiques d'un texte moderne», in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.
136. Sontag, S., 1982, *L'écriture même : à propos de Barthes*, Paris, Bourgeois.
137. Starobinsky, J., 1970, *La relation critique*, Paris, Gallimard.
138. Steiner, G., 1983, *După Babel*, București, Univers.
139. Tieghem, Ph., van, 1972, *Marile doctrine literare în Franța*, București, Univers.
140. Todorov, Tz., 1965, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.
141. Todorov, Tz., 1973, *Introducere în literatura fantastică*, București, Univers.
142. Todorov, Tz., 1975, *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, Univers.
143. Todorov, Tz., 1985, *Critique de la critique*, Paris, Seuil.
144. Vlad, C., 1983, *Semiotica criticii literare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
145. Wald, H., 1986, *Expresivitatea ideilor*, București, Cartea Românească.
146. Wellek, R., 1970, *Conceptele criticii*, București, Univers.

ISABELLE DE CHARRIÈRE ET ZÜBEYDE FITNAT: PRÉSENCES ET POSTÉRITÉS

Jale ERLAT*

ISABELLE DE CHARRIÈRE ET ZÜBEYDE FITNAT: PRÉSENCES ET POSTÉRITÉS

Dans cet article, nous nous proposons de présenter une étude comparative menée entre deux écrivaines du XVIII^e siècle, Isabelle de Charrière d'origine hollandaise, qui a écrit tous ses livres en français, et Zübeyde Fitnat, originaire d'Istanbul, la seule écrivaine turque du XVIII^e siècle ottoman. Malgré le fait qu'il est impossible qu'elles se soient croisées, l'une vivant en Europe, et l'autre dans l'Empire ottoman, il est intéressant de confronter leur existence, leur art, et de voir si la postérité les a accueillies et réhabilitées ou les a abandonnées à l'oubli. Isabelle de Charrière, passa une grande partie de sa vie enfermée dans les petites villes de Suisse, à Colombier et Neuchâtel. Mariée à un homme de son choix, mais très ennuyeux, elle essaya d'échapper à sa condition par l'écriture. La Révolution de 1789 lui donna l'occasion de s'épanouir et d'échapper à sa vie monotone. Elle s'y intéressa de très près, allant même jusqu'à cacher dans sa maison en Suisse les révolutionnaires chassés de la France. Sa vie triste prit fin après une relation amicale qu'elle entretenait avec Benjamin Constant pendant la Révolution, où elle rédigea ses essais politiques. Après sa mort, le fils de son amie Henriette L'Hardie trouva par hasard dans un grenier sa *Correspondance* et la donna à l'éditeur Eusèbe Henri Gaullieur qui en publia une partie dans la *Revue Suisse*. La postérité reconnut sa valeur; surtout au XXI^e siècle, puisque des colloques furent organisés aux Pays-Bas pour faire connaître ses idées et ses livres. Le fait qu'elle ait utilisé le français contribua sans aucun doute à sa renommée. Zübeyde Fitnat, plus chanceuse, appartenait à une famille prestigieuse et cultivée d'Istanbul. Mal mariée du fait de son père, elle rédigea des poèmes selon les codes de la littérature du Divan et vit son propre «Divan» publié plusieurs fois grâce à ses relations et à l'imprimerie établie par İbrahim Müteferrika en 1728 pour les ressortissants turcs. Si sa contemporaine européenne, qui écrivit des romans, des pamphlets, des essais politiques, acquit une grande réputation, sa consœur en revanche, fut victime de la conception que l'Islam se faisait de la femme et aussi du grand retard que les Turcs mirent à adopter l'imprimerie dans leur pays. Un autre élément qui l'empêcha de connaître une célébrité semblable à celle de Mme de Charrière, c'est aussi le fait qu'elle rédigea son «Divan» en turc ottoman, et utilisa l'alphabet arabe, ce qui rend son œuvre d'accès difficile.

Mots-clés : *Isabelle de Charrière, la Suisse, Révolution française, Correspondance, conjectures politiques, Zübeyde Fitnat, Empire ottoman, Divan, poésie, postérité.*

ISABELLE DE CHARRIÈRE AND ZÜBEYDE FITNAT: PRESENCES AND POSTERITIES

This article aims to do a comparative study between two female authors of the XVIIIth century, Isabelle de Charrière from Netherlands, who wrote all her books in French and Zübeyde Fitnat

* Prof. Dr., Université Hacettepe, Faculté des Lettres, Département de langue et littérature française
jerlat@hacettepe.edu.tr

from İstanbul, the unique female author from the XVIIIth century Ottoman Empire. Despite the fact that they would not have crossed paths, one living in Europe and the other in Ottoman Empire, it would be interesting to observe their lives, activities and arts in order to see if they are welcomed and rehabilitated by posterity or forgotten. Isabelle de Charrière, passed an important part of her life confined in the little cities of Switzerland, Colombier and Neuchâtel. Married by her own choice to a boring man, she tried to escape from her marriage by writing. The Revolution of 1789 brightened her tedious life. She has even hid and provided refuge for the revolutionaries sent away from France in her house in Switzerland. Her friendly relationship with Benjamin Constant during which she wrote her political works continued till her demise. After her death, her friend Henriette L'Hardie's son found her letters in a loft by sheer coincidence and gave them to the publisher Eusèbe Henri Gaullieur who printed a part of them in *Revue Suisse*. The posterity is glorifying for her: especially in the XXIst century, symposiums were organised in the Netherlands in order to present her activities and her works. The fact that she composed all her books in French helped her revival. Zübeyde Fitnat, as she belonged to a cultivated and respected family living in İstanbul, was more fortunate. Unhappily married to a man chosen by her father, she wrote poems obeying the rules of Divan literature and saw her own «Divan» published several times thanks to her personal relations and to the establishment of primery in 1728 by İbrahim Müteferrika for Turkish nationals. As for her European contemporary, she wrote novels, pamphlets and obtained a remarkable posterity due to her cosmopolitan and international behavior as well as her essays on the French Revolution. Zübeyde Fitnat was rather a victim of Islam and the delay of the primary's establishment in Turkey. Unfortunately, she did not have a posterity similar to that of Isabelle de Charrière as she wrote her «Divan» in Turkish Ottoman language and used the Arabic alphabet.

Keywords: *Isabelle de Charrière, Switzerland, French Revolution, Letters, political conjectures, Zübeyde Fitnat, Ottoman Empire, Divan, poetry, posterity.*

Pourquoi aborder une telle recherche qui, dès le début, semble vaine, tant il est évident qu'on ne saurait voir des ressemblances entre deux écrivaines dont la culture et la religion sont si profondément et si nettement différentes, de même que les sociétés dans lesquelles elles ont vécu, alors même qu'il s'agit pour toutes les deux, de la même époque, le XVIIIe siècle? C'est justement pour cette raison qu'il me semble intéressant de traiter ce sujet : toutes deux ont vécu presque à la même époque, avec une différence d'une quinzaine d'années, l'une dans un pays de l'Occident chrétien et l'autre dans un pays de l'Orient musulman. L'objectif essentiel de la présente recherche est de constater comment leur présence influa sur leur temps et comment la postérité les a accueillies et jugées.

Avant d'aborder la situation des femmes-auteurs au XVIIIe siècle, je me permets de présenter quelques renseignements nécessaires qui faciliteront la compréhension de la situation des écrivaines et l'atmosphère de la vie littéraire au XVIIIe siècle en Suisse, pays francophone, où Isabelle de Charrière passa plus de la moitié de sa vie, et dans l'Empire ottoman, pays natal de Zübeyde Fitnat Hanım.

Isabelle de Charrière et sa présence dans le monde de Lettres

Je dois commencer par préciser que la femme écrivaine occidentale a toujours été présente dans le monde de Lettres depuis le Moyen Age jusqu'aux époques modernes. Sa présence fut mal vue et appréciée à la fois. De temps en temps, elle connut l'exclusion et même l'expulsion. Madame de Staël, fut, par son cosmopolitisme, considérée par Napoléon Bonaparte comme une menace pour sa politique nationale et elle fut expulsée de France et se réfugia à plusieurs reprises en Suisse. Un autre exemple fut George Sand qui connut l'exclusion à cause de ses idées socialistes et démocratiques, de sa lutte pour la libération de la femme. Elle défendit ardemment le droit à la passion des femmes et s'opposa à toutes les oppressions exercées sur elles.

Mais ces attitudes négatives envers la femme écrivaine n'ont pas réussi à l'éloigner de la vie intellectuelle. Son poids et son influence ne cessèrent de grandir à travers les âges et surtout au XVIIIe siècle, elle s'affirma dans divers domaines du savoir tels que l'éducation, les arts de la scène, la traduction, la philosophie, les sciences.

En France et dans d'autres pays européens, à partir même du XVIIe siècle, les réformateurs avaient défendu l'idée qu'une bonne éducation améliorerait la condition de la femme et serait profitable à la société tout entière. Certains allèrent plus loin et dirent qu'une femme instruite serait économiquement indépendante: elle ne serait donc pas obligée d'obéir à la décision de ses parents dans le choix de son mari, et ne serait pas non plus touchée économiquement par l'abandon du conjoint. Les récits concernant l'éducation des femmes se multiplièrent, quelques uns rédigés même par les hommes de religion. De plus, la presse féminine propagea des idées nouvelles et les journaux en France comme *La Bibliothèque des Femmes* ou *Le Journal des Dames* offrirent la possibilité aux femmes auteurs, de voir leurs écrits imprimés. Dans la majorité des cas, les romancières et leurs héroïnes appartenaient à ce qu'on appelle la "Bonne Société", Celle-ci comprenait surtout la noblesse, mais aussi la haute et la moyenne bourgeoisie. Ces brèves informations serviront, je le pense, à aborder plus clairement le cas des femmes-auteurs en Occident au siècle des Lumières.

Pendant très longtemps, Isabelle de Charrière (1740 – 1805), qui est considérée aujourd'hui comme une grande romancière et dramaturge de la fin du XVIIIe siècle, demeura inconnue. D'origine hollandaise, elle rédigea tous ses livres en français. Sa vie privée fut dominée par deux hommes de la même famille, les «Constant»: Avec Constant d'Hermenches, l'oncle de Benjamin Constant, elle partagea les incidents les plus intimes de sa jeunesse, ses soucis provoqués par l'idée d'un mariage futur. Sa correspondance avec cet homme fournira plus tard une source inépuisable pour les romans épistolaires qu'elle a écrits, afin d'échapper à la monotonie et à l'ennui, ainsi

qu'à ses problèmes psychologiques fondamentaux. Quant à Benjamin Constant, de vingt-sept ans plus jeune qu'elle, il a vécu la Révolution avec elle, et tous deux en ont goûté ensemble les plaisirs, les angoisses et les colères.

Après son mariage conclu tardivement, à 31 ans, avec Charles-Emmanuel de Charrière, un homme honnête, cultivé, mais très ennuyeux, elle passa la plupart de sa vie dans de petites villes de Suisse et particulièrement à Colombier, une ancienne commune suisse du canton de Neuchâtel, où elle se sentit enfermée, angoissée. Lorsque son espoir d'avoir des enfants eut totalement disparu, elle commença à écrire des romans pour éviter l'angoisse et le désarroi qui la menaçaient. Elle avait déjà essayé sa chance dans l'écriture, quand elle était toute jeune avec une pièce de théâtre, *Justine* et un conte *Le Noble* publiés sans nom d'auteur à *L'Année littéraire*, mais dont les diffusions furent empêchées par sa famille.

Les *Lettres de Colombier*, *Les Lettres neuchâteloises*, *Mistress Henley*, *Les Lettres écrites de Lausanne* et *Caliste*, qu'elle écrivit successivement, furent d'abord jugées des œuvres trop personnelles et trop intimes pour intéresser le commun de lecteurs. Mais, de nos jours, heureusement, ces livres sont maintes fois publiés et une excellente édition de ses *Œuvres complètes* parue de 1979 à 1984, fit découvrir l'importance de sa contribution aux lettres de langue française. Ces livres présentent une observation détaillée de la société européenne du temps, de la place de la femme, de ses soucis, de ses ennuis, de ses déceptions, tout cela raconté dans un style remarquablement moderne.

Les années de la Révolution, elle les vécut avec Benjamin Constant. Tous deux travaillèrent à une œuvre autobiographique, *Les Lettres d'Arsille fils à Sophie d'Urfé*. Après cette tentative commune, elle rédigea, en 1788, *Observations et conjectures politiques*, revu et corrigé par Benjamin Constant. Cet écrit fut suivi d'un autre, *Six lettres d'un évêque français à la nation*, qu'elle fit paraître à Neuchâtel. Dans ce livre, elle critique l'injuste répartition des fortunes, l'intolérance envers les athées, et demande la suppression de la torture et de la peine de mort, tout comme les autres révolutionnaires modérés, Condorcet, Camille Desmoulins et André Chénier. Le fait qu'elle habitât en Suisse la protégea et la sauva du sort de ces écrivains français qui, ayant subi la violence et les excès de la Révolution, perdirent leur vie sur l'échafaud.

Benjamin Constant et Isabelle de Charrière ont vécu à une époque, où rester indifférent aux événements politiques était impossible. La grande amitié de ces deux intellectuels était affectée par leurs préférences politiques : Constant étant un révolutionnaire radical et Charrière plus modérée et plus prudente.

Madame de Charrière, se retira en Suisse et continua d'écrire durant sa vieillesse, mais elle n'échangea que quelques lettres avec Benjamin Constant. Elle décéda seule, le 16 décembre 1805 à la suite d'une longue léthargie. Le fils de son amie Henriette

L'Hardie trouva par hasard, dans un grenier, ses lettres et les donna à l'éditeur Eusèbe Henri Gaullieur qui en publia une partie dans la *Revue Suisse*. Plus tard, Sainte-Beuve donna, dans la *Revue des Deux Mondes*, une étude détaillée sur sa vie et son œuvre et la fit connaître dans le monde des Lettres trente quatre ans après sa mort. Elle fut ainsi sauvée de l'oubli grâce à cet écrivain sensible du XIXe siècle. De nos jours, elle attire l'intérêt grandissant des chercheurs hollandais et suisses éblouis par son talent et ses textes.¹

Zübeyde Fitnat et sa présence dans la littérature turque

Voyons maintenant ce qui se passa dans l'Empire ottoman à la même époque. A la suite de longues guerres fatigantes et de graves problèmes financiers au XVIIe siècle, la puissance et la prospérité de l'Empire se trouvèrent mises en question. Mais, au début du XVIIIe siècle, à la suite du traité de Passarowitz, les hommes de la capitale, İstanbul à l'époque, goûtèrent, de 1718 à 1731, les plaisirs d'une vie calme et stable. On appelle cette période dans l'histoire des Ottomans, "L'Epoque des Tulipes". Ce furent des années pleines de divertissements et de développement architectural, culturel et littéraire. La dégradation générale que l'on vit dans l'Empire ne joua donc pas un rôle négatif sur la vie culturelle et, durant les années qui suivirent, les poètes surtout essayèrent d'animer, de rénover la poésie et la rhétorique par une vivacité toute particulière. Deux empereurs poètes, Sultan Ahmet III et Sultan Selim III protégèrent les artistes, ce qui fut aussi un grand avantage pour l'intelligentsia turque. Nedim (1860-1730) et Şeyh Gâlip (1757-1799), les deux poètes réputés de la "Littérature de Divan",² unirent autour d'eux de nombreux écrivains, qui voulurent imiter ou utiliser leurs conceptions poétiques. Parmi ceux-ci se trouvèrent tout un monde d'écrivains masculins, Sâbit, Durrî, Kâmî, Sâmi, İzzet Ali Paşa, Seyyid Vehbî, Nâbî, plus tard, Çelebizade Asım, Koca Râgıp Pasogonia, Haşmet et enfin une femme Zübeyde Fitnat Hanım.³ La multiplicité des écrivains masculins et la solitude de Zübeyde Fitnat Hanım dans le milieu littéraire ottoman attire évidemment l'attention.

Mentionnons aussi un développement de grande importance, dont bénéficiaires les Turcs : la fondation de l'imprimerie en 1728 à İstanbul par İbrahim Müteferrika. D'origine hongroise, ce dernier fut un grand guide pour l'épanouissement du monde des publications. Il rédigea deux livres importants, l'un portant sur la démocratie, inspiré des gouvernements des Etats modernes, et qui ne s'appuyait guère sur les traditions et la religion⁴, et le second, qui présentait l'invention de la boussole et les caractéristiques de l'aimant.⁵ En outre, il rédigea un livre en latin sur l'histoire de l'Afghanistan et le traduisit lui-même en turc. Ses activités nous montrent que dans l'Empire ottoman, les hommes minoritaires d'autre croyance religieuse connaissaient bien ce qui se passait en Europe, une qualité qui manquait chez la majorité des hommes musulmans. Mais il exista d'autres exceptions: Citons à ce propos, Yirmisekiz Çelebi

Mehmet Efendi, ambassadeur ottoman extraordinaire du sultan Ahmed III à Paris entre 1720-1721 sous la Régence et la minorité de Louis XV. L'Empire ottoman de cette période donnait aux Européens l'image d'un pays enfermé dans ses valeurs culturelles, sociales, religieuses qui donnait ainsi une clôture absolue au monde occidental, notamment à ses progrès techniques et scientifiques. Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi (né à Edirne d'un père géorgien, il devrait faire carrière dans le corps des Janissaires après avoir fréquenté l'école des pages du palais impérial, et appartenir au 28^e régiment d'où le sobriquet de "vingt-huit" 'Yirmisekiz' qui lui restera, selon *l'Encyclopédie de l'Islam*. p.997) a réussi à changer cette image négative des Ottomans par le biais de son texte appelé «Sefaretname» un récit de son séjour à Paris, qui assura une ouverture vers l'Occident et qui favorisa l'Occidentalisation de l'Empire ottoman dans les siècles à venir. Montesquieu s'inspira, dit-on, de ce livre rapidement traduit en français pour écrire ses *Lettres persanes*.

Mais, avec le temps, les choses ont changé : Cet «épanouissement», visible dans l'Empire ottoman et dû aux changements survenus à l'Epoque des Tulipes, peut être considéré comme un rapprochement avec l'Occident. Dans l'apparition du mouvement d'occidentalisation, deux facteurs ont joué un rôle; l'un, c'est le fait que l'Empire a vu sa structure sociale se décomposer à cause de la dégradation de l'autorité des sultans et du pouvoir royal, l'autre c'est le fait qu'il a perdu, à la fin du XVII^e siècle, une grande partie des terres qui avaient depuis longtemps été sous sa domination. C'est ainsi qu'à partir des années 1717-1718, il s'intéressa davantage à l'Occident, et commença à prendre comme modèle, la mode de vie européenne. Pour en revenir à l'imprimerie, elle fut donc installée dans l'Empire ottoman avec plus de deux siècles de retard par rapport à l'Occident, ce qui explique la lacune et la difficulté vécues dans la conservation des œuvres littéraires des époques précédentes.

Si nous revenons à l'activité des poètes, ils ne restèrent plus sous l'influence de la poésie iranienne; ils créèrent leurs propres styles, décrivirent même certains milieux populaires, en respectant la couleur locale et en utilisant une langue relativement plus simple et plus claire. Ainsi, la "Littérature de Divan" s'approcha-t-elle davantage de la littérature populaire et les poètes composèrent-ils également des chansons et des récits historiques en vers, ce qui peut être considéré comme une nouveauté. Ce fut surtout grâce à deux intellectuels turcs, Nâbi et Nedim, que les poètes rendirent dominante la langue turque pratiquée à Istanbul. Soulignons une fois de plus que la poésie fut, au XVIII^e siècle, le seul genre littéraire pratiqué par les écrivains de l'époque ; il fallut attendre le XIX^e siècle pour voir des historiens et des essayistes et, le XX^e siècle, pour voir des romanciers et des dramaturges.

Quant aux femmes-auteurs, nous avons malheureusement très peu de renseignements sur elles: Nous connaissons les noms de leurs pères et de leurs maris, rarement de leurs mères, et difficilement les dates de leur mort. Quant à leur date

de naissance, on ne la sait pas. Nous ne connaissons donc que la date exacte du décès de Zübeyde Fitnat Hanım, la seule grande écrivaine turque du XVIII^e siècle ottoman, disparue en 1780. Quant à sa naissance, selon quelques sources incertaines, elle naquit en 1723 ou en 1724 et goûta les plaisirs de l'Epoque des Tulipes dans sa prime jeunesse. Mais tous ces renseignements risquent fort d'être inexacts.

Je pense qu'il ne serait pas faux de considérer qu'elle était la contemporaine d'Isabelle de Charrière décédée en 1805. Zübeyde Fitnat Hanım, une istanbuliote, était la fille d'un homme très cultivé, Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi, qui laissa derrière lui des œuvres de grande valeur dont un dictionnaire intitulé, *Lehçetü'l Lugat*. Sa mère, Hatice Hanım, était, elle aussi, la fille d'un Şeyhülislam (titre du premier dignitaire religieux), Mirzade Şeyh Mehmed. Elle appartenait donc à une famille dont le niveau de culture était fort élevé, ce qui joua un rôle important dans sa formation. Une autre information exacte qui nous est parvenue sur sa biographie, est qu'elle fut mariée à Derviş Mehmed Efendi, un important magistrat dépourvu malheureusement de toute sensibilité poétique et musicale. Fut-elle malheureuse en ménage? Certains l'affirment, mais les thèses opposées sont également soutenues, étant donné que ses textes poétiques ne révèlent aucun aveu personnel.⁶ Mais, il se peut que la littérature de Divan, strictement réglée, n'ait pas permis à ses écrivains de présenter, dans leurs écrits, des traits biographiques et affectifs. Ce qui est exact, c'est qu'elle fit partie de la vie intellectuelle de l'Empire, profita de ses privilèges, fréquenta les beaux esprits scientifiques et littéraires. Elle se lia d'amitié avec des célébrités comme Râgıp Pasogonia et Haşmet. Si nous en croyons le célèbre poète turc du XIX^e siècle, Ahmet Rasim, elle eut une liaison amoureuse avec Râgıp Pasogonia et échangea des paroles audacieuses et même obscènes avec Haşmet, ce qui nous amène à croire qu'elle se permit intellectuellement de se considérer l'égale de ces poètes. Cette femme savante exceptionnelle eut le rare privilège de voir son "Divan", dont le titre original est *Dîvân-ı Fitnat*, être publié quatre fois à İstanbul. Ce "Divan", qui contient aussi des poèmes épiques, éveilla, dit-on, continuellement la curiosité des intellectuels de son époque : deux de ses poèmes furent transformés en chansons par les compositeurs Abdülhalim Ağa et İbrahim Ağa qui leur adjougnèrent des notes.⁷ Zübeyde Fitnat fut la seule femme poète turque du XVIII^e siècle dont on peut dire qu'elle fut célèbre en son temps.

Notons aussi que, quelques années après la mort d'Isabelle de Charrière en 1804, la presse féminine vit le jour en 1809 à İstanbul. Les premiers magazines turcs pour les femmes apparurent : *Kadınlar Dünyası* - Le monde des femmes, *Hanımlara Mahsus Gazete* - La gazette pour femmes; *Mehâsın* - Vertus, excellences; *Ummet* - Communauté religieuse; *İnkılâb* - la Révolution ; qui furent, pour elles, un moyen de publier des contes et des feuilletons.

Isabelle de Charrière et Zübeyde Fitnat: présences oubliées ou transmises à la postérité?

Le XVIII^e siècle occidental permit une existence aisée et libre aux femmes auteurs, même à celles appartenant à des milieux modestes. Celles-ci purent vivre à leur guise et réussirent à subsister seules, sans l'appui des hommes; un privilège totalement absent de la vie des Turques. Malgré cela, constater certaines ressemblances entre ces deux femmes auteurs ne serait pas chose impossible.

Issues des milieux cultivés, toutes deux acquirent le goût de l'étude et eurent en commun une semblable ouverture sur la vie intellectuelle. Isabelle de Charrière, malgré son enfermement dans les petites villes suisses, vécut cette ouverture surtout à la période révolutionnaire et Zübeyde Fitnat, eut ce privilège d'accéder au monde des Lettres grâce à sa famille renommée. Si nous remontons à la jeunesse de ces auteures, il est un autre privilège, dont Isabelle de Charrière jouit, ce fut de pouvoir confier ses doutes et inquiétudes à un homme mûr, Constant d'Hermenches et de bénéficier de ses conseils. Grâce à ce colonel suisse, elle put trouver une certaine tranquillité, un remède à ses angoisses pendant ses années de jeunesse. Ce privilège, qui provient d'une culture tolérante et occidentale, une femme de culture orientale ne l'obtint assurément pas. Zübeyde Fitnat fut privée d'un tel soutien dans sa jeunesse car, élevée strictement selon les codes de l'Islam, une jeune fille de bonne famille ne pouvait discuter de ses problèmes sentimentaux avec un oncle ou un proche masculin. De plus, tenir une correspondance, comme l'avait fait Isabelle de Charrière, était hors question pour une femme turque du XVIII^e siècle ottoman.

Ces auteures, toutes les deux, furent mariées, plus malheureuses qu'heureuses en ménage. Isabelle de Charrière épousa un homme de son choix, ce fut un avantage : Charles-Emmanuel de Charrière fut l'ancien précepteur de ses frères. Malheureusement, elle a mal utilisé cette chance de choisir elle-même son mari, qui, même en Occident à l'époque, était un privilège, une exception. Ayant eu, dès sa prime jeunesse, le souci de ne pas pouvoir se trouver un mari convenable, et après plusieurs tentatives de mariage échouées, elle osa enfin épouser cet homme honnête, approuvé par sa famille. Malheureusement, elle se trouva coincée avec un époux ennuyeux, monotone et mou, qui n'eut pas assez le don de répondre à ses besoins affectifs ou intellectuels. Elle supporta son ménage stérile en écrivant des romans et des pièces de théâtre : ses romans portent, dans leurs titres, un mot qui lui est bien cher : «Lettres». Elle aimait, dès son enfance et surtout dans sa jeunesse, écrire des lettres. Ainsi, avec ses aveux personnels, elle essaya d'échapper à la monotonie de sa vie conjugale et de trouver un équilibre. Plus tard, c'est la Révolution de 1789 qui détermina sa vie, ses actes et ses écrits. Elle rédigea des textes remarquables par leur objectivité. Elle ne défendit pas aveuglement la Révolution, exprima ses doutes et sa méfiance envers la violence de celle-ci et maudit l'autocensure que les intellectuels sont obligés d'exercer sur leurs idées. Ayant protégé dans sa maison, en

Suisse, des révolutionnaires chassés de la France, elle eut la possibilité et la chance d'observer leurs attitudes, leur reprochant de ruiner par bêtise la justesse de leur cause. Cette période de sa vie, pleine de mouvements et d'émotions politiques, elle la partagea avec Benjamin Constant. Je peux même dire que la Révolution apporta un dynamisme, une libération à sa vie personnelle, autrefois pleine d'ennui.

Zübeyde Fitnat Hanım, elle aussi, fut mariée, mais n'eut, d'après la plupart des sources, ni une relation amicale ni intellectuelle avec son conjoint. Elle n'eut pas ce privilège de choisir son mari, car dans les familles musulmanes, c'était le père qui faisait ce choix pour sa fille. Bien que, plus tard, Fitnat Hanım ait eu des contacts audacieux avec les poètes Râgıp Pasogonia et Haşmet, ce qui fut aussi une exception, il ne sera pas inutile de répéter qu'au XVIII^e siècle la mentalité de la société turque reléguait la femme à un rang inférieur, ce qui la maintenait dans un état de dépendance matériel et moral envers son conjoint.

Mme de Charrière vit certaines de ses œuvres publiées. Issue d'une ancienne famille aristocratique, elle n'eut pas besoin de vivre de sa plume, mais se réjouit sûrement de les voir éditer. Passionnée de musique, non seulement elle rédigea des romans, mais elle s'essaya également à la composition de romances, de menuets, de sonates ainsi que de livrets d'opéra, sa grande ambition. Ce qui est aussi très intéressant dans son cas, c'est que nous avons sa *Correspondance* : elle nous fournit de précieuses informations sur sa personnalité et sur son existence, chose totalement exclue de la vie des Turques, y compris de celle de Zübeyde Fitnat Hanım. Il serait peut être intéressant de dire ici que, même si certaines écrivaines turques osèrent écrire leurs mémoires ou firent part de leurs idées et de leurs sentiments personnels à leurs amies intimes, en tenant une correspondance, avant de disparaître, elles les brûlèrent, de peur d'être blâmées ou de ruiner leur réputation ou celle de leur famille.

Celles qui eurent la chance de voir leurs livres publiés tombèrent en peu de temps dans l'oubli, car leurs livres ne furent pas réédités. Ici, il est important de remarquer que la fondation de l'imprimerie n'a pas, pour le ressortissant turc, résolu rapidement le problème de publication des œuvres, parce qu'il fallait du temps pour apprendre les techniques du fonctionnement de l'imprimerie et lutter aussi contre les calligraphes (les hattats en turc) qui voyaient en elle une dangereuse concurrence pour leur métier... Tous ces problèmes se sont résolus avec le temps, mais il faut tenir compte d'une réalité propre à toutes les époques, à savoir que si l'écrivain à publier est une femme, cette activité apparaît encore plus exceptionnelle et plus rare. Zübeyde Fitnat Hanım, grâce à sa brillante personnalité, à sa famille et à ses contacts avec les poètes masculins franchit ces difficultés et connut une certaine gloire de son vivant. Isabelle de Charrière, plus timide que sa congénère et enfermée dans de toutes petites villes de Suisse, ne connut de son vivant, que peu d'intérêt en comparaison avec sa contemporaine turque.

La postérité pour Isabelle de Charrière et Zübeyde Fitnat:

Mais la postérité fut différente pour ces deux femmes: A la suite de la tentative de Saint-Beuve au XIXe siècle pour faire découvrir et comprendre Isabelle de Charrière, le XXe siècle lui reconnut la gloire et l'intérêt qu'elle méritait. Après 1935, l'année où parut le livre de l'écrivain belge, Arnold de Kerchove intitulé *Une amie de Benjamin Constant : Belle de Charrière*, l'un des rares ouvrages racontant en français l'existence et la carrière littéraire de Charrière, Raymond Trousson publia son autobiographie détaillée en 1994, ce qui fut pour ses chercheurs un guide important. Entre temps, parut de 1979 à 1984, une édition de ses *Œuvres complètes* grâce aux efforts d'une équipe des spécialistes anglais, belges, hollandais et suisses.

Le XXIe siècle voit les études et les recherches se multiplier sur elle. Des conférences et des colloques sont organisés presque tous les ans aux Pays-Bas, démontrant l'intérêt grandissant envers sa personnalité: En 2007, une conférence tenue à l'Université Utrecht sur le thème «Les lieux d'Isabelle de Charrière : places et topoi» traita des endroits où vécut l'écrivaine, tels le château d'Amerongen et Termeer, ainsi que les places qu'elle décrivit dans ses livres. Dans une autre conférence, nous trouvons des communications sur Mme de Charrière qui relatent ses relations avec la Hollande, son pays d'origine. L'année 2012, tricentenaire de la naissance de Jean-Jacques Rousseau, fut l'occasion de commémorer le philosophe à travers les écrits et la personnalité de Charrière qui, en fait, l'admirait et le défendait. En 2013, un certain nombre d'articles ont été publiés sur elle, qui traitent de ses connections et de ses comparaisons avec Emilie d'Epinau, sa contemporaine française, et avec Anne Frank, une Allemande qui passa la majeure partie de sa vie aux Pays-Bas et qui, juive, arrêtée par les Nazis mourut en déportation et laissa un journal célèbre. Les écrits de cette dernière sont comparés à ceux de la jeune «Belle de Zuylen», malgré les lieux et les temps qui les séparent. Récemment, en 2014, dans un contexte des conjectures politiques, des recherches sur Isabelle de Charrière écrivaine politique sont parues. La plupart sont liées à cette période de sa vie vécue avec Benjamin Constant entré en politique en 1799. Dernièrement, en 2015, un bon nombre d'articles ont fait connaître Mme de Charrière en la situant dans le contexte européen, ce qui est pour cette présente recherche d'une importance essentielle, étant donné que la civilisation occidentale est une caractéristique essentielle de l'œuvre et de la personnalité de Charrière, face à Zübeyde Fitnat, dont l'œuvre et la personnalité sont très liées à la civilisation orientale.

Zübeyde Fitnat suivit un unique chemin dans les genres littéraires: la poésie. Au XVIIIe siècle, aucun autre genre ne fut pratiqué par les écrivains turcs. Pour voir une diversité survenir dans ce domaine, il fallut attendre le XIXe siècle, où se produisit un mouvement d'occidentalisation dans l'Empire ottoman. Elle obéit donc aux règles strictes de la poésie de Divan et son art fut marqué par l'excellence de la

forme et par la simplicité et la finesse de sa langue poétique, mais aussi par l'absence de toute féminité. Son œuvre unique, «*Dîvân-ı Fîtnat*» fut publiée en 1848 à İstanbul en alphabet arabe. Il n'existe qu'une vingtaine d'exemplaires de ce *Divan* dans les bibliothèques d'İstanbul. Ce fut après sa première publication que la poétesse attira davantage l'attention et l'admiration des écrivains qui lui accordèrent une place privilégiée dans la littérature turque. Mais, il fallut quand même attendre le XXe siècle pour voir les académiciens attirés par son art. Son nom est cité maintes fois dans des anthologies et des encyclopédies. Dans ce contexte, Ömer Faruk Akün lui accorda une grande place dans «l'Encyclopédie de l'Islam». Je voudrais aussi mentionner le nom d'İmran Azaklı qui rédigea un mémoire en turc, soutenu en 1998 intitulé «Zübeyde Fîtnat Hanım'ın hayatı, edebi kişiliği ve Divanı'nın tenkitli metni – L'existence, la personnalité littéraire de Zübeyde Fîtnat Hanım et une édition critique de son Divan». Un autre travail intéressant est présenté dans un congrès à İstanbul par le professeur Filiz Kılıç de l'Université Hacettepe (Ankara/Turquie) intitulé «Zübeyde Fîtnat Hanım, Tarihi, Kültürü ve Sanatı - Zübeyde Fîtnat Hanım, son histoire, sa culture et son art» (VI. Eyüp Sultan Sempozyumu İstanbul). L'Ancien professeur de l'Université d'Ankara, Sedit Yüksel, dans sa recherche sur «Koca Râgıp Paşa'nın Sanatında ve Yaşantısında Haşmet'in ve Fîtnat'ın Yeri» – La place de Haşmet et de Fîtnat dans l'art et la vie de Koca Râgıp Pasogonia - 1977), relata et étudia la relation intime et littéraire des trois poètes vedettes du XVIIIe siècle, Ragıp Pasogonia, Haşmet et Zübeyde Fîtnat. Ce sont quelques-unes de recherches réalisées sur Fîtnat Hanım au XXe siècle, mais il est regrettable que nous n'ayons pas établi aujourd'hui une société en Turquie pour faire connaître mieux notre seule écrivaine du XVIIIe siècle, tout comme cela est fait aux Pays-Bas pour Isabelle de Charrière.

Pour conclure, je voudrais dire que la littérature féminine en langue française fut variée et riche en Europe du XVIIIe siècle, tandis que celle en langue turque fut pauvre et est presque oubliée aujourd'hui. Isabelle de Charrière, tout en étant hollandaise, franchit les entraves culturelles grâce au français qu'elle utilisa dans tous ses livres, une langue connue et largement pratiquée en Europe. De plus, le fait qu'elle ait choisi des pays européens non francophones, tels que l'Angleterre, L'Ecosse, l'Espagne pour faire voyager ses personnages romanesques, lui donna la réputation d'être une écrivaine attirée par le cosmopolitisme et l'internationalisme. Malheureusement, pour un grand nombre de raisons, ces qualités furent totalement absentes chez Zübeyde Fîtnat Hanım, ce qui la rendit inintéressante pour les étrangers. S'ajoute à cet inconvénient la langue turque utilisée au XVIIIe siècle dans l'Empire. Elle fut très différente de celle pratiquée aujourd'hui en Turquie, ce qui rend difficile l'accès aux archives écrites en «langue ottomane» qui n'est qu'un mélange de l'arabe et du persan et utilisant l'alphabet arabe. Grâce à la Révolution de Mustafa Kemal, depuis 1928 on fait en Turquie l'usage de l'alphabet latin. Les chercheurs turcs d'aujourd'hui ont

donc la difficulté de comprendre l'œuvre poétique de Zübeyde Fitnat Hanım rédigée en langue ottomane du XVIII^e siècle. Mais, il faut que ces chercheurs, malgré ses difficultés et ses inconvénients, apprennent cette langue et son alphabet pour pouvoir lire et comprendre dans son texte original, l'œuvre poétique de l'écrivaine. Ainsi, ils pourraient tirer de l'oubli leur unique écrivaine du XVIII^e siècle, tout comme leurs collègues européens l'ont fait pour Isabelle de Charrière.

NOTES

- ¹ Ces informations sur la biographie d'Isabelle de Charrière sont acquises de la recherche de Raymond Trousson, *Isabelle de Charrière, un destin de femme au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1994.
- ² Dans la littérature ottomane, le mot « Divan » désigne la littérature classique profane qui se développa du XIII^e au XVIII^e siècle, où le ghazal, une forme poétique d'amour apparue en Perse au XIII^e siècle, fut largement utilisée.
- ³ Voir, H. İpekten et M. İsen; *XVIII. Yüzyıl Divan Edebiyatı Türk Dünyası El Kitabı*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları 121, Ankara 1992, Série I, p.A-23 Vol III, p.189.
- ⁴ Niyazi Berkes, "Unitarizm ve Matbaa", *Felsefe ve Toplum Bilim Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları, pp. 85-104. 1985.
- ⁵ A. Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*. İstanbul: Remzi, 1982; p. 172.
- ⁶ Akün, Ömer Faruk par exemple, dans son article intitulé "Fitnat Hanım" (D.I.A., T.13, p.39, İstanbul, 1995) soutient que les poèmes de Fitnat Hanım ne révèlent pas de traces ou d'allusions à une vie malheureuse.
- ⁷ Turnalı, Bilgin: *Arkeoloji ve Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, 1980, T.1, p.42.

BIBLIOGRAPHIE

Livres et articles consultés

1. Adıvar, Adnan. (1982). *Osmanlı Türklerinde İlim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
2. Akün, Ömer Faruk. (1995). "Fitnat Hanım" D.I.A., T.13, İstanbul.
3. Berkes, Niyazi. (1985). "Unitarizm ve Matbaa", *Felsefe ve Toplum Bilim Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları, pp. 85-104.
4. Bleeker, Elli. (2013). «Belle de Zuylen and Anne Frank : an unexpected connection» *Genootscap Belle van Zuylen*, no.8.
5. Cossy, Valerie. (2012). «Une égalité particulière : Rousseau et les incohérences de la domination masculine selon Isabelle de Charrière» *Genootscap Belle van Zuylen*, no.7.
6. Florence Magnot-Ogilvy. (2013). «Inégalité économique et énonciation féminine : l'éthos économique féminin chez Louise d'Epinau et Isabelle de Charrière». *Genootscap Belle van Zuylen*, no.8.
7. Ingrid Teiken-Boon van Ostade.(2015). «Belle de Zuylen's English». *Genootscap Belle van Zuylen*, no.10.
8. İpekten, H. et İsen, M. (1992). *XVIII. Yüzyıl Divan Edebiyatı Türk Dünyası El Kitabı*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları 121, Ankara, Série I, p.A-23 Vol III.
9. Kees Bloemendaal, Suzan van Dijk, Madeleine van Strien-Chardonneau. (2007). «Tout ce qu'il y a d'habitants de Zuylen fut invité à Termeer – excepté moi», *Genootscap Belle van Zuylen*, no.2.
10. Trousson, Raymond. (1994). *Isabelle de Charrière, un destin de femme au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette.
11. Turnalı, Bilgin. (1980). *Arkeoloji ve Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, T.1.

KENDİ HAYATININ ŞİİRİNİ YAZAN STENDHAL'DE KARŞIT DÜNYALAR*

Nedim KULA**

LES MONDES OPPOSÉS CHEZ STENDHAL ÉCRIVANT LA POÉSIE DE SA PROPRE VIE

Dans son essai intitulé *Trois poètes de leur vie: Casanova, Stendhal, Tolstoi (Drei Dichter ihres Lebens: Casanova, Stendhal, Tolstoi*, imprimé en 1928), Stefan Zweig, grand portraitiste autrichien, observe l' "égotiste" Stendhal et dévoile en lui les mécanismes de la chasse au bonheur, de l'amour et de la déception. Le but de ce psychologue profond est de révéler le vrai visage de Henri Beyle-Henri Brulard-Stendhal adoptant de fausses identités et de fixer ainsi les limites entre la vérité et le mensonge. S'analysant pour se connaître et puisant dans son existence la matière de son œuvre littéraire, Stendhal s'efforce de saisir la beauté. Etant à la recherche du plaisir et explorant son cœur comme un poète, ce romancier psychologue pense seulement à son œuvre et "non à l'humanité à laquelle il la destine." Toute sa vie se résume dans l'inscription de sa pierre tombale: "Visse, scrisse, amo".

Mots-clés: poète, poésie, mondes opposés, profondeur de l'univers intérieur, recherche d'identité, connaissance de soi-même, visage masqué, beylisme, égotisme-égoïsme.

CONTRASTING WORLDS IN STENDHAL WRITING THE POETRY OF HIS OWN LIFE

In his essay entitled "*Adepts in Self-Portraiture: Casanova, Stendhal, Tolstoy (Drei Dichter ihres Lebens: Casanova, Stendhal, Tolstoi*, published in 1928) great Austrian portraitist Stefan Zweig designates Stendhal as "the egocentric" and unveils the mechanism of happiness chase, love and disillusionment in the author. The objective of this profound psychologist is to show Henri Beyle-Henri Brulard-Stendhal's true colours when he takes on fake identities and thus, to determine veracity and falsehood. By analyzing himself in order to know himself and taking the subject of his literary work from his existence, Stendhal strives to capture beauty. In search of pleasure and exploring his heart as a poet, this psychologist novelist thinks only of his work and "not the humanity that he directs his Works." His life is summarized by his epitaph: "He lived, wrote, loved".

Keywords: poet, poetry, contrasting worlds, profoundness of interior universe, search for identity, knowing yourself, masked face, beylism, egocentrism-egoism.

XX.Yüzyıl Avusturya Edebiyatı'nın çok yönlü yazarlarından biri olan Stefan Zweig, 1928 yılında kaleme aldığı *Kendi Hayatının Şiirini Yazarlar Dichter ihres*

* Bu inceleme, 2015'te Yıldız Teknik Üniversitesi'nde gerçekleştirilen "XI. Ulusal Frankofoni Kongresi"nde bildiri olarak sunulmuştur.

** Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi
kula@ankara.edu.tr

Lebens) kitabında Casanova'yı, Tolstoy'u, bir de Stendhal'i inceleme konusu yapar. Burada ilgimizi çeken, her ne kadar Fransız Edebiyatını çok iyi biliyor olsa da, yapıtlarını almanca yazan Zweig gibi yabancı bir aydının Stendhal'in yaşamöyküsünü, sanatını, o kişinin kendi ülkesinin yazarlarından daha açık, daha anlaşılır, akıcı bir dille yansıtmakta gösterdiği başarıdır. Ona göre, Stendhal, dış dünyayı bütün özellikleriyle betimlemeyi amaç edinmiş, sadece mutlak gerçeğin arayışı içinde olan bir yazar değil; kendi iç evreninin derinliklerinde dolaşan, bu karanlık alemin gizlerini gün ışığına çıkarmakla uğraşan bir gözlemci, böyle bir dünyanın ayrıntılarına tutkun bir ruhbilimcidir. Dünya yazınına *Armance*, *Kırmızı ve Siyah* (*Le Rouge et le Noir*), *Parma Manastırı* (*La Chartreuse de Parme*), *Lucien Leuwen*, *Lamiel* gibi ses getirmiş romanlar vermiş; klasik müziğin büyük ustaları Haydn, Mozart, Rossini üzerine yaşamöyküsel kitaplar yazmış; İtalyan resim sanatının etkisi altında bir inceleme kaleme almış; aşk denilen duyguyu derinlemesine irdeleyip deneme türünde somutlaştırmış; Roma, Napoli, Floransa'ya yaptığı yolculukları geç kazandığı okuyucusuyla paylaşmış; Napolyon'un ordusuyla İtalya, Rusya seferlerine asker olarak katılıp, savaşın acımasızlığına tanık olmuş; bir süre Fransa'yı dışarıda diplomat sıfatıyla temsil etmiş; anılarını bir başka isim altında yayınlamayı uygun bulmuş, İtalyan kültürüne hayranlık duyan bu Fransız yazarını Zweig'in gözünde farklı kılan, şair olarak ortaya şiirlerden oluşmuş somut bir yapıt koymasa da, ölümsüzlüğünü düzyazı alanında kazanmış birinin, kendi yaşamını şiire, bir başka deyişle ince bir sanata dönüştürmüş olmasıdır.

Coşumculuk akımını Friedrich von Schlegel'den, İngiliz Lord Byron'dan öğrenen Stendhal, bu yazın hareketinin Fransa'daki öncülerini düşünce açısından benimsemekten kaçınır. Stael, Chateaubriand, Hugo gibi romantiklerin lirik, yapmacık, abartılı duygulara dayanan biçimini yadırgar. Tanrıtanıamaz olduğu için, onların Hıristiyanlığa verdikleri önemi, dinsel yaklaşımlarını eleştirir. Bu akımı etkileyici bulmasının tek nedeni, eskilerle olan bağıını kopartıp genç bir kuşağa seslenmesi, duyguları, tutkuları yeni bir tarzla dile getirirken heyecanı öne çıkarması, güç-gözüpекlik kavramını yüceltmesidir. İmparator Napolyon'un değil, asker Bonaparte'ın savaşçı kişiliğiyle özdeşleşen kahramanlığın simge haline gelmesidir. Başlı başına bitimsiz bir güç kaynağı olan yüce aşka duyulan tapımdır. Yazarın gerçekçiliğe olan eğilimi ise, en güzel şekliyle, *Kırmızı ve Siyah*'ın XIII. Bölümünün hemen başında yer verdiği, XVII. Yüzyılın tanınmış saray tarihçilerinden Saint-Réal'in romanı "yol boyunca gezdirilen bir ayna"ya benzettiği o sözde kendini bulur. İçinde yaşadığı toplumu, gelenek-görenekleri çok yalın, gösterişsiz bir biçimle, her türlü eleştiriye açık bir şekilde yansıtmayı düşünür. Gerçeği, yalnızca "acı gerçeği" dolaysız sergilemekten yana olan yazarın yazma ediminde ağırlığını hissettiren, roman kişilerinin ruhsal oluşumlarının incelenip, iç dünyalarının karanlıkta kalmış bütün girinti-çıkıntılarıyla aydınlık bir düzleme oturtulmasıdır. Yazarın yaklaşımı

nasıl olursa olsun, gerçeğin konumu ona bakan kişinin görüş açısına göre değişiklik göstereceğinden, ele geçirilen, Georges Blin'in de vurguladığı gibi, "özel gerçek"tir. Stefan Zweig'in Stendhal'de incelemeye değer gördüğü, Coşumculuk-Gerçekçilik gibi iki etkin yazın akımının etkilerinden kendine özgü bakış açısıyla yararlanmasını bilen, sanat anlayışında bu iki hareketi birleştiren bir yazarın kendi benliğinin derinliklerine inilmesi, aslında insan denilen varlığın anlaşılabilmesi için yaptığı gizli davettir. İçindeki şeytanla savaşımın bütün güçlüklerine karşın, böyle bir karşı koymayı göze alıp, hayatı bir şiir gibi yaşayabilmenin o doyumsuz hazzına ortak edişidir.

Stendhal kimlik arayışında yalnız değildir. Antik Yunan kültürünün en büyük düşünürü Socrates, "kendini tanı"(gnothis seauton) ilkesini felsefi öğretisinin temeline yerleştirmiş, bu soyut düşünceyi uygulama alanına sokmuştur. XVI. Yüzyılın önde gelen hümanistlerinden biri olan Montaigne, *Denemeler* kitabında, kendi varlığını tanımayı bir sanata dönüştürür. Stendhal'i kendine yönelten etkenin kaynağında ise, yazarın yaşamını yönlendiren bazı kesitler yer alır. *Henri Brulard'ın Hayatı*'nda aşık olduğunu söylediği annesini yedi yaşında yitirmesi, daha sonra, bu kaybedişten dolayı tanrısal düzeni sorumlu tutup yadsıyışı, aile bireylerinin(baba-teyze) olumsuz davranış biçimleri karşısında çocukluk cennetinin cehennemi andıran bir havaya bürünmesi onu etkiler. Bütün bu olumsuzluklara, yazarın bedeniyle ruhu arasında açılan dipsiz uçurum duygusunu da eklersek, içe kapanmanın nedeni daha kolay anlaşılır. Ellerin dışında bütünüyle çirkin sayılan bir bedenle, kadınsı duyarlılığa sahip ruhsal bir yapı arasında sıkışmış kalmış birinin sığınacağı tek yer kendi iç dünyası olacaktır. Zweig, kişinin kendi iç evreninin odağına doğru yapmak zorunda kaldığı bu yolculuk gerekçesini şu sözcüklerle açıklar:

İnsanın kendi benliğini keşfetmeye, kendini tanıyabilmek için kendi kendini tahlil etmeye duyduğu ihtiyaç: İçe-bakış. *Augustinus'un çok güzel bir şekilde söylemiş olduğu gibi, 'bir insan kendisi için bir soru haline geldiği' ve yalnızca kendisi için buna bir cevap aradığı zaman, hayatının akışını tıpkı bir harita gibi serecektir gözlerinin önüne; kendini başkalarına değil önce kendine anlatmaya, açıklamaya çalışacaktır.*¹

Homeros'un bilinen bir dünyanın gözle görünen, akılla kavranan sınırlarında yıllarca dolaştırdığı Odysseus'u, burada Stendhal'in kimliği altında, bilinçaltının hiç ışık vurmeyen karanlıklarında yarı çılgın Don Kişot'a yakışır bir tarzda maceradan maceraya atılacak, yetkin bir varlık olmanın yollarını arayacaktır. Stendhal, içinde saklı duran asıl gerçeğe ulaşmak, onu gün ışığına çıkarmak için, ava gitmeye koşullanmış bir avcı gibi hareket eder. Somut ya da soyut ele geçirilmesi, peşinde koşulması gereken her değeri bir av sayar; bu uğurda harcanan güçte, hissedilen heyecanda olağanüstülük görür. Verilen bu uğraşta önemli olan, varlığına karşı

açıkyürekli, içten bir yaklaşım sergileyebilmektir. Bir başkasına şahsiyle ilgili bilgi verme, ona bilmediğini öğretme gereksinimini hiç duymayan yazarın tek tutkusu, kendine olan dürüstlüğüdür. Bir yerde yalnızken aynaya baktığında, yansıyan görüntüden rahatsız olmamak, herhangi bir açıklama yapmak zorunda kalmamak, onu yeterince hoşnut eden durumlardır. Yaradılış olarak hantal bir bedende kadınlara özgü kırılğan bir yürek barındırmaya yazgılı , dış görünüşüyle yaşamı boyunca nefret ettiği kentsoylulara benzeyen yazarın mutluluğu elde edebilmesi için, Zweig’in deyişiyle yararlanması gereken olanak şudur: *“Zeki olmak, esnek ve çekici bir zekâya sahip olmak, ilgi uyandırmak, dikkati yüzden içeriye doğru çekmek, güzel konuşarak ve çevresinde şaşkınlık yaratarak gözleri kamaştırmak ve baştan çıkarmak.”*² Stendhal gibi bedensel güzelliğten yoksun biri, toplumsal yaşamda varlığını kanıtlayabilmek, özellikle kadınların gönlünde bir yer edinebilmek için bu becerilere sahip olmalıdır. Başkalarından farklı olduğunu göstermeli, zayıflıklarından yararlanmalıdır. Önemli olan, itici yüzünü sözcükleri kullanma gücünün çekiciliğiyle kapatabilmektir. Bu tür bir davranış biçiminde zıtlıkların uyumunu gözlemlemek olasıdır. Bütün yaşamını kendine karşı doğru sözlü olabilmeye adanmış bir yazar, bir başkası söz konusu olduğunda maskeli görünmeyi yeğlemektedir. Konunun akışı içinde sürekli maske değiştiren eski yunan-latin tiyatrosunun özverili oyuncularını gibi, yazar da, kendisiyle ya da başkasıyla olma durumuna göre şaşırtıcı bir şekilde değişimi göze almakta, iç evreninde heyecan yaratmayı başarmaktadır.

Stendhal’in sadece kişiliğinde değil, sanat anlayışında da göze çarpan bu ikilik, kalıtsal bir özelliğe sahiptir. Taşralı bir aileden gelen annesi Henriette Gagnon, güneylilere özgü bir yapıdadır. Müzikten hoşlanan, son derece duygusal, sevecen bu kadın, Zweig’in deyişiyle, Lamartine’in şiirler yazacağı, Rousseau’nun kitaplarında örnek olarak verebileceği bir insandır. Coşumcu yazının belleğimize kazıyarak ölümsüzleştirdiği kadın kahramanlara benzer tarafları vardır. Hiçbir zaman anlaşılmadığı babası ise, taşralı kentsoylulara özgü doğasıyla, sınırları belirli katı düşünce yapısıyla, paraya olan düşkünlüğüyle, sanki Balzac’ın romanlarından çıkmış gibidir. Yazar, Coşumcu sanatla gerçeği yücelten yazın akımı arasında yaşadığı gel-gitleri, ailesinin bu birbirine tamamen karşıt iki bireyine borçludur. İlginç olan, akılla duygunun bu bitimsiz savaşımını Pascal gibi yaşamsal bir sorun haline getirmemesi, bu çatışmanın altında ezilmemesidir. Zweig, yazarın bu özelliğine şöyle bir açıklık getirir:

*Bu dikkatli ve yapıcı ruh, hayatı boyunca, bütün kötü ve yıkıcı güçlerden uzak durmayı bilmiştir; çünkü aklıyla benimsemiş olduğu ilk görev, kendi varlığını korumaktır; Napoléon’un savaşlarında nasıl cephe gerisinde kalmayı, patlayan silahlardan uzak durmayı bildiyse,(...)kendi içindeki savaşta da-Stendhal hücumu kalkan ve ölüm-kalım savaşı veren bir asker olmaksızın bir gözlemci olarak güvenli bir yerde kalmayı tercih etmiştir. Manevi güvenliğinin arkasına sığınarak, bu çatışmadan, estetik bir gösteriymiş gibi yararlanmakla yetinir.*³

Stendhal'in akılcı tutumunda, gerçeği arayışında, gözlemlediğini her türlü süsten arındırılmış bir şekilde sadelik içinde vermesinde, hiç kuşkusuz, büyük babası Doktor Henri Gagnon'un XVIII. Yüzyılın büyük düşünürlerini, Aydınlanma Dönemi'nin özünü ona benimsetmesinin payı vardır. Felsefenin yanında matematiğe önem vermesi, gördüğünü iyi tanımlama yetisini ona kazandırır. Sanattaki ülküsü, özlü-yalın bir biçem sahibi olabilmektir. Gündelik yaşamdaki isteği daha karmaşıktır. Yüksek bir oruna erişmek, gösterişin kanatlandığı yerlerde soluk almak, kısacası, epiküryen bir zevkle donanık bir şekilde adına mutluluk denilen avı hiç yorulmadan avlamak başlıca isteğidir. Kendini İtalya'da sefere çıkmış bir Calderon de La Barca gibi görmesi oldukça ilginçtir. Stendhal'in, XVII. Yüzyıl İspanyol Edebiyatı'nın bu tanınmış oyun yazarına özenmesi, Calderon'un askerlik, saray adamlığı, papazlık gibi gösterişin simgesi olan üç farklı uğraşıda yeteneğini kanıtlamasından dolayıdır. Uzun bir hazırlık çalışması gerektiren böyle bir yolun sonunda varılmak istenen noktayı, yazar, 28 şubat 1803'te yazdığı bir mektupta şaşkınlık uyandırıcı şu sözcüklerle belirler: "*Gayem ne? En büyük Fransız şairi şöhretine ulaşmak; ama bunu Voltaire gibi entrika ile değil, gerçekten hak ederek elde etmek... Bunun için, Yunanca, Latince, İtalyanca ve İngilizce bilmek şart... İşte uzun bir ömrü dolduracak mevzu...*"⁴ Yazacağı şiir türünü ise sonra saptayacaktır: Molière tarzında güldürüler kaleme almak. Böyle bir yaklaşım, Stendhal'in yaşamı şiirleştirilmiş bir oyun olarak gördüğünü, meraklı gözlerin dikili olduğu bir sahnede şair kalmak istediğini gösterir.

Molière, yazara göre, toplumda var olan kusurları en iyi gören, onları gülünç hale getirerek savaşımlar veren bir düşünürdür. Aynı kusurlar Stendhal'in yaşadığı dönemde de fazlasıyla vardır. Bu çarpıklıkları sahne denilen aynada, bir şairin Molière'in kahramanlarına ek kişiler yaratarak yansıtmaları gerekir. Felsefe namuslu insanlar, dini kültüre zayıf varlıklar ortaya çıkardığından, felsefi düncüceye karşı çıkanları gülünçleştirmek şairin işlevi olmalıdır. Bütün bunların üstesinden gelebilmek için, güç alacağı esin kaynağını önceden belirlemeli, savaşıma hazırlanmada tinsel donanımı zorunlu görmelidir. Aradığı besinini İtalyan sanatında bulacak, ülkesindeki konumunu "*İzlanda'da bir buz havuzu ortasında yetişmiş bir portakal ağacına*"⁵ benzetecektir. Sıcak ülkelere özgü bir ağacın soğuk bir iklimde ayakta kalabilmesi, zamanı geldiğinde meyve vermesi sıradan bir durum değildir. Yazarın kendini böyle bir varlıkla özdeşleştirmesi, yaşadığı hayatın olağanüstü bir yönünün olduğunun dışı vurumudur.

Stendhal, Kuzey-Güney rüzgârlarının birbirine karıştığı iklimde soluk almayı öğrenir, yaşantısını yönlendiren bu ikiliği sever. Usun devinime geçmesi heyecan duymasına bağlıdır. Heyecanın olmadığı bir etkinlikte ussal başarıdan söz edilemez. Düşünme edimiyle duyguların hareketi arasında bir bağ vardır. Birbirinden farklı olan bu iki gücün etkileşimi ne kadar büyükse, elde edilen başarı da o boyutta olacaktır. Gelişmek için durmadan harekete gereksinim duyan kaslar gibi, ruhsal düzenek de

çalışmaya, eğitilmeye bağımlıdır. Zevk denilen tinsel güç kaynağı da, usun-duyuların ortak savaş alanında yer alır. Usun verimliliği duygulardaki patlamanın şiddetine bağlıdır, sanatçının yaratıcı gücündeki yükselme, birbirine karşıt bu erklerin savaşımında, iç içe geçmiş çok özel konumlarında yatar. Zekâya keskinlik, duygulara esneklik kazandırmanın yolu, bu ikilik çatışmasından geçer. Böyle bir savaşımın doğan yazarın biçiminde abartılı duygusal gösterişe, gereksiz bir söze, karmaşık bir düşünceye yer yoktur. Sıradan olanın sürgün edildiği bir yazı dünyasının kurucusu Stendhal gibi ayrıksı zevkleri olan bir yazarda, milliyetçilik duyguları da değerini yitirir. Önemli olan, anlaşılmadığı bir ülkenin yurttaşı yani Fransız olmak değil, dünyanın neresinden olursa olsun, düşünsel-duygusal boyutta kendisi gibi yetişmiş özel insanlardan oluşan bir topluluğun bir başka deyişle mutlu azınlığın parçası sayılabilmektir. Zweig, yazarın farklılığa duyduğu bu eğilimi, roman kişisi Julien Sorel’le bağlantı kurarak yansıtmaya çalışır:

Julien adlı kahramanına ‘başkaları umurunda değil’ deritecektir gururla. Aslında, bu küçümseme haykırışı kendi kalbinden kopup gelmektedir. Hayır, bu derece bayağı, bu kadar aşağılık bir toplum içerisinde, bu uyuşuk, kalın kafalı yaratıkların arasında başarı kazanamadığı için utanmamalı; ‘hoşa gitmenin temel yasası eşitliktir’, bu aşağılık insanların ulaşabileceği bir yerde olabilmek için onlarla aynı hamurdan olmak gerekir. Ama, o kendisinin ‘olağanüstü bir yaratık’, ‘üstün bir yaratık’, apayrı bir varlık, sürüden bir koyun değil tek ve farklı bir yaratık olduğunu hissediyor.’⁶

Stendhal’in durumu da Julien’inkinden farklı sayılmaz. Yazdıklarının ses getirmemesi, toplumsal yaşamda özel bir yer edinmemesi, kadınlarla olan ilişkilerinde varlık gösterememesi yazarı geride durmaya, tam bir içe dönüklüğe itmez. Bütün bu olumsuzluklar, kendini başkalarından üstün görme duygusunun altında silinip giderler. Sıradan bir insanda aşağılık duygusunu doğuran bu özellik, Stendhal’de tam tersine bir yengiye dönüşür. Yapılması gereken, benzerliklerin baskın olduğu bir toplumda, bütün eleştiri oklarına karşın, özgün kalabilmenin yollarını aramaktır. Yazarın “Beylisme” olarak nitelendirdiği, kitaplarında dolaylı bir şekilde açıklamasını yaptığı o kendine özgü durum budur. Zweig’in da dediği gibi:

Etrafını acayiplikler ve aldatmacalardan oluşan dikenli bir çitle çevirmiştir; gizli hazinesinin, yani benliğinin etrafında tıpkı bir cimri gibi kıskançlıkla nöbet tutmakta, ancak zaman zaman dostlarından birine küçük bir pencerenin demir parmaklıkları arasından içeriye şöyle bir göz atmak için izin vermektedir. Kendisini insanlardan daha fazla uzaklaştırabilmek için, bilerek ve isteyerek çağına karşı çıkmakta ve tıpkı kahramanı Julien gibi ‘bütün toplumla savaş halinde’ yaşamaktadır.’⁷

Şair olarak şiirde geleneği küçümseyen, şiir sanatı olarak Medeni Kanunu yücelten, asker sıfatıyla savaşa karşı çıkan, Fransız olarak kendi ülkesiyle, tarihiyle alay eden bu yazarın gerçekleştirmek istediği, Henri Beyle’i yani kendi benliğini yaşam boyu değiştirmeden saklamayı özgün bir sanat haline getirmektir.

Stendhal’in mutluluğu, diğer insanlarla hiçbir şekilde uyuşamama gerçeğinin benimsenmesine dayanır. Toplumsal değer yargılarından ayrı kalabilmenin verdiği gurur yeter ona. Bir toplumun ortak kazanımlar sonucunda ortaya koyduğu başarı ölçütü onu hiç ilgilendirmez. Birbirine benzeyenlerin kurulu düzeninde bir hiç olabilmek, bireysel başarıya çıkan bir yoldur. Kendini baskılardan kurtarmak, tamamen özgür hissedebilmek kısacası varlığının özünü koruyabilmektir önemli olan. Yaşamı boyunca denediği farklı uğraşlar, sadece geçimini sağlayabilmek yani ayakta kalabilmek içindir. Önüne çıkartılan bütün güçlülere karşın, bilinçli bir şekilde dış dünyadan uzaklaşma isteği, onu kendi içinde yetkinliğe götürür. İnsanı kendi kendisinin ölçütü gören kuşkucu düşünürler gibi, o da, varlığının sınırlarını belirler, ruhsal derinlikli yolculuklarla benliğinin karanlık örtüsünü indirir, fazlalıklarından soyunmuş yüreğini seyre dalar. İnsanın kalabalıklar içindeki yapaylıktan kurtulup yalnızlığı yeğlemesi, kendi bedeninde bir yolculuğu göze alması, içe bakış yönteminin sarsıcı sonuçlarından çekinmemesi, sınırlarını bütün çıplaklığıyla ortaya koyma arzusu çok sağlam bir iradeyi, bir erdem olarak benimsenmiş bağımsızlığı gerektirir. İçsel mutluluğun yolu, kendini tanımaktan geçer. Bu duyguyu dış dünyada tatmak için yapılması gerekeni, yazar, 1810 haziranında kız kardeşi Pauline’e yazdığı bir mektupta açıklar:

İnsan saadeti midesinde, aşta veya kafasında bulabilir; azıcık maharetle, bu üç saadetin her birinden biraz tatmak, hoş ve insanların kötülüğünden âzade *bir yaşayış tarzı sağlamak mümkündür...Plân şu olmalı: sabahları, içinde biraz hassasiyet bulunan bir kitap okumalı; üçe doğru, gerekli birkaç ziyareti yapmalı; akşam yemeğini serince bir yerde, rahatça ve zevkle yemeli; yemekten sonra, sevimli ve sevilen kadınlarla bulunmalı, erkek muhaverelerinden, tatsızlıktan, boş gururdan, hayatın kara tarafından ölümden kaçır gibi kaçmalı...*⁸

Yazarın iç-dış mutluluğa erişmede izlediği yollar da birbirinden farklıdır. İç yapılan yolculuk ruhsal işlevli olup karmaşık bir yapıya sahiptir. Gündelik yaşama yönelik olan dış yolculuk ise, sıradan bir insanın gereksinimlerini içermektedir. Ters iki davranış şekli, yazarın mutluluk arayışında da ortaya çıkmakta, ancak birlikte tutarlı bir anlam kazanıp duyuları okşayan bir bütünlük sunmaktadır. Benlik arayışı, bilimsel yönetime dayanan ayrıntılı çalışma gerektirdiği halde, gündelik yaşamı sadece zevk alınacak bir kaynak görebilmek için epiküryen bir yaradılışla donanık olmak yetecektir.

Her an değişen yaşamı haz alma kaynağı görüp olanakların peşinde koşanla, özünün bozulmasından korkup değişmeden kalmasını isteyen bu çelişkili varlık aynı kişidir. Nasıl bir devrimde bulunursa bulunsun, ağırlık noktası ben'e yönelimdir. Kendini dünya yaşamındaki bütün değerlerin merkezinde sayan, yazarın "egotizm"(bencilik) adını verdiği anlayış, onu açık bir şekilde tanımamızı sağlar. Stendhal'in evrensel bir anlam kazandırdığı kendine özgü sözcüklerinden biri olan "egotizm"i, sıradan insanlar arasında çok kullanılan "egoizm"le hiçbir şekilde karıştırmamak gerekir. "Egotizm", yazarın gündelik yaşama karşı takındığı davranış biçimini yansıtır. Zweig'ın vurguladığı gibi:

(Onun) ben'ciliği, tutkulu bir savunma mekanizmasıdır; kimsenin toprağına adımını atmaz, ama hiç kimsenin kendi eşiğinden adım atmasına da izin vermez. Kendi etrafına ördüğü Çin Seddi'nin arkasına sığınarak dış etkilere karşı-başkasının fikirlerini, inançlarını, yargılarını pasif bir şekilde benimsemeye karşı-korur kendini; dünya ile kendisi arasındaki özel savaşı, centilmenler arasında yapılan, ama halk tabakasından olan kimselerin kabul edilmediği bir düello ile çözümler.⁹

Stendhal'in bu özel alanı, yazarın kişiliğinin rahatça gelişmesini sağlayan bir sera gibidir. Burada, her türlü etkiden uzakta, varlığını bütün çıplaklığıyla gözlemler, içine bilinçli düştüğü mutlak yalnızlığının keyfini sürer. Bunun karşıtı olan sözcük "egoizm" ise, soyut ya da somut, başkasına ait olanı hiçbir kurala uymadan üstüne almak, ondan yararlanmak demektir.

Stendhal'in en belirgin özelliği karşıt olmaya, bağımsız kalmaya vurgu yapmasıdır. Alışılmışın sınırlarının ötesine geçmeyi, bilinmeyenle buluşmayı istemesidir. Gelenek-göreneklere, genel yargılara göre şekil almış bir hayatı, kendi yarattığı bir çerçeve içinde, başkalarının olumsuz eleştirilerine aldırmadan, tam tersine onlarla alay ederek kendine özgü yaşamayı amaçlar. Onu döneminin aydınlarından ayıran, daha farklı bir gözle bakılmasını sağlayan da bu özellikleridir. Döneminin aydınları gibi, yüzyıla egemen olan genel havanın etkisinde kalıp, yapılacak eleştiriden de sakınarak düşüncelerini değiştirme, dile getiriş tarzını yumuşatma yoluna gitmemiştir. Çoğunluğun sevgisini kazanmak ya da sırası gelince ondan yararlanmak uğruna, bu büyük gücün yanında yer almamış, onunla uzlaşmayı düşünmemiştir. Daha önce de vurgulandığı gibi, askeriyedeki konumunu öne çıkarmak, milliyetçilik kavramına sığınmak gibi kolaycı bir yaklaşımı benimsememiştir. Ülkesinin savaşlarda zafer kazanması ya da yenilmesi, siyasi-ekonomik bunalımlar ilgisini bile çekmez. Sınırları dar bir milliyetçiliğin yerine dünya vatandaşlığı kavramını oturtur. Bütün bu karşı koyuş hareketi gönlünce bağımsız kalabilmek, üzerine titrediği benliğinin saflığını korumak içindir. Etken-edilgen yaşamıyla sınırlarını çizdiği bir ülkü uğruna, dış dünyayla ilişkisini hiçlik düzeyine indirgeyen bir yazarın karşısına dikilen en zorlu güç, kuşkusuz, yalnızlık olacaktır. Zweig, yazarın yalnızlığını şöyle yorumlar:

Yalnızlık insanın olduğu gibi kalmasını sağlar; reçine içinde fosilleşmiş bir böcek gibi, bir kaya üzerindeki tarihöncesi bir eğrelti otunun izi gibi, Stendhal'in benliği de, ben'ciliğinin koyduğu barikatlar sayesinde, çağının yıkıcı, 'birleştirici' ve ayırıcı etkilerinden kendini koruyabilmiş ve bütün orijinallliği içerisinde olduğu gibi kalabilmiştir.¹⁰

Eleştirmenin üstünde durduğu, içe dönüşle benliğinin saflığını sağlayan Stendhal'in kitaplarının da günümüzde el değmemişlik özelliklerini sürdürmeleridir. Yazar, çağına uzak durduğu için, yapıtları eskimemiş, sadece bir dönemin izini taşıyan yayınlardan sayılmamıştır. Çağıyla yaşayanlar onunla birlikte silinip gitmelerine karşın, o zaman diliminin dışında kalanlar, Stendhal'de olduğu gibi, yeni bir dünyanın içinde yadırganmamışlar, aranılan bir kaynak olmuşlardır.

Stendhal'in sanatının gizi, heyecanın coşkunluğunda yatar. Bu duygunun olmadığı yerde ruhsuzluk vardır. Yazılarında nesnel bakış açısına sahip bir yazar olduğunu göstermek için kuru bir anlatıma sığınır. Olumlu-olumsuz bütün duygularını sade bir biçimin arkasına gizlemeye çalışır. Bir duyguyu ayrıntılı bir şekilde yansıtmak, bir yarayı, çirkinliği gözler önüne sermekle birdir, yani tiksinti uyandırıcıdır. Bu aşırı derecede duyarlı, ölçülülüğü ilke edinmiş yazar için, insanda düşkünlük olarak nitelendirilecek bazı ruhsal durumların örtülü bir şekilde verilmesi daha uygundur. Gözyaşlarını gösteren bir şair olmak yerine duygusuz bir mantıkçı gibi görünmek daha doğrudur. Rousseau'nun bencillik yayılan duygusallığından nefret eden yazar, Galyalıların doğasına özgü açıklığı, seçikliği yeğler. Medeni Kanun'u bu özelliklerinden dolayı örnek alır. Kendini pek belli etmeyen, arka düzlemde kalan bir yazım şekline erişmeye çalışan yazarın yaptığı biçem tanımı çok çarpıcıdır: *"Üslûp berrak bir cila gibi olmalıdır; üzerine sürüldüğü renkleri ya da olguları ve düşünceleri bozmamalıdır."*¹¹ Sadece bu tanımdan bile, Stendhal'in yazar varlığını anlamak olasıdır. Yüzeyinde yansıttığı resimden habersiz bir aynanın gizemini, yalınlığını içinde barındıran bir yazarın işlevi, usun yürekle olan savaşımından doğan karmaşıklığı gidermek, zevkin en yüce şeklini tatmak, bilgiye zevk içinde bilgece ulaşmaktır.

Stendhal'in, Grenoble'da kentsoylu tanınmış bir aileden gelmesi, yetişmesinde önemli bir etkidir. Hiç sevmemiş olsa da, avukatlık yapan babası onun belirli bir çevreyle tanışmasını sağlamıştır. Ayrıca, mesleği doktorluk olan büyük babasının daha çok XVIII.Yüzyıl düşünürlerinin yapıtlarına ayrılmış zengin bir kitaplığı, ona sunduğu özel bir ortam vardır. Farklı mesleklerdeki insanların tartışmalarını dinleme olanağını bulmuştur. En önemlisi de, imparator Napolyon'un yakın çevresinde çok sevilen kuzeni Daru'nun onu orduda görevlendirmesidir. İmparatorluk ordusunun çeşitli ülkelere yaptığı seferlerde, geri hizmette de olsa, gözlem yapma yeteneğini geliştirir. Ülkenin sınırlarının dışına çıkabilme, o yerlerin değerli aydınlarıyla tanışma ayrıcalığını elde eder. Özellikle İtalyan kültürünün etkisi altında sanatsal beğenisinde

büyük değişiklikler olur. Daha sonra gerçekleştireceği diplomatlık mesleğinde ise, o ülkenin soylu sınıfından seçkin kişilerle tanışır. Müzik-resim-edebiyat bilgilerini önce yaşadığı hayata, sonra okuduğu kitaplara borçlu olan Stendhal, düşüp kalktığı bu çevrelerde kişiliğinin ikinci özelliğini öne çıkartır, bir başka deyişle, gerçeği saptırmaya, alay etme örtüsü altında gizlemeye çalışır. Bu durumu bir mektubunda şöyle açıklar: “*Son derece hassas bir insan oldum; başkalarına şöyle bir dokunan şeyler benim bütün benliğimi sarsıyor. 1799’da böyleydim, 1840’ta da böyleyim. Ama bütün bunları, halkın nüfuz edemeyeceği bir istihza perdesi altında gizlemeyi öğrendim.*”

¹² Alay edilmek, budala yerine konulmak korkusu, duyguları sezdirmemeye yöneltir onu. Dışarıda istediği, gece yarısından sonra çok az kişinin toplandığı, hafif bir içkinin içildiği, konuşmaların neşeli öykülerle süslendiği bir salonda bulunmaktır. Ama böyle bir yerde konuşmayı değil, başkalarının söylediklerini dinlemeyi, kendini ulaştığı mutluluğun akışına bırakmayı yeğler. Toplumda gülünç olma korkusu, Louis Alexandre-César Bombet adından Stendhal kimliğine gelene kadar çok sayıda takma isim kullanmasına neden olur. Yazarın aşk eyleminde bile farklı olma, gösteriş duygusu yatar. Ona göre “*aşk, tadına doyum olmayan bir çiçektir; ama onu gidip korkunç bir uçurumun kenarından koparabilmek cesaretini göstermek*”

¹³ gerekir. Toplum karşısında maskeli bir yüzle gösteriş yapmak, yazar için ruhsal bir gereksinimdir. Tahsin Yücel’in “**Merdivenler**” incelemesinde de vurgulandığı gibi¹⁴, Stendhal, gelişigüzel bir meydan okuma uğruna, ciddi bir konu olan adalet konusunda bile, kahramanı Julien’e gerçeği saptırma yetkisini veriyor. Bilindiği gibi, Julien, mahkeme huzurunda, ceza yasasının 1342. maddesine göre ölümü hak ettiğini, beklediğini gurur duyarak söyler. Oysa, gerçekte, söz konusu yasanın madde sayısı beş yüzü geçmez. Yazarın *Quelques Promenades dans Rome* kitabını Türkçeye çeviren Dr.Adnan Hün’ün, kitabın girişinde *Henri Brulard’ın Hayatı*’yla ilgili yaptığı yorumda¹⁵, kitaptaki ifadelerin kuşkuyla karşılanmasını, araştırıldıktan sonra doğruluğuna inanılmasını, yazarın şakaya olan eğilimini okuyucunun göz ardı etmemesini anımsatması ilginçtir. *Parma Manastırı*’nın önsözünde de, kitabın 1830’da, Paris’ten 1200 fersah ötede yazıldığı söylenir. Aslında, 1839’da Paris’te kaleme alınmıştır. O zaman diliminde başkentte olmasına karşın, Wagram, Aspern, Eylau savaşlarını gördüğünü söylemesi bir başka çelişkidir. “Eski İdari Mahkeme Üyesi”, “Avusturya Hükümeti Emeklisi”, “Eski Süvari Subayı” gibi çok sayıda takma ada eklenmiş sözcükler, yazarın kendini güvende hissedeceği farklı sığınaklardır. Bireysel yaşamında kendine karşı son derece dürüst, içten, açık olan Stendhal gibi bir kişiyi, toplumla ilişkisinde çelişkili davranmaya iten, Zweig’ a göre “*şaşırtmak, kılık değiştirmek, saklambaç oynamak için duymuş olduğu içgüdüsel bir ihtiyaçtır. Stendhal, ortada belli bir sebep olmaksızın, yalnızca kendini ilginç göstermek ve gerçek kimliğini gizlemek için yalan söylemekten hoşlanır.*”¹⁶ En büyük aldatma yazarın Montmartre Mezarlığı’ndaki mezar taşında yer alan “Arrigo Beyle, Milanolu” yazısında doruk noktasına çıkar. Bütün dünyayla dalga geçer gibi

epiküryen bir anlayışla taşta kazınan bu sözde, ölüm denilen gerçeği bile maskeli karşılamının verdiği gizli zevk vardır.

Müzik-resim-edebiyatla uğraşmayı yaşamı boyunca bir amaç, bir zorunluluk olmaktan çıkarıp, bir mektubunda Balzac’a da belirttiği gibi zevk almaya dönüştüren, sadece kendine kendini anlatmayı arzu eden, okuyucusunu artık yaşamadığı bir yüzyılda bulan bu yazın ustasını iyi anlayabilmek için, Henri Beyle’le Stendhal arasında gidip gelen ana çizgiyi yerli yerine oturtmak, bütün yapıtları çerçevesinde somutlaştırmak gerekir. Kentsoylu bir sınıfın içinde soylulara özgü bir yaşamı, davranış biçimini benimsemiş; iç dünyasının derinliklerine varlığını tanımak için ruhsal yolculuklar yapmış, ama dışarıya karşı maskeli görünmeyi uygun bulmuş bu yetkin ruhbilimciyi, karşıt özelliklerinden dolayı başta Coşumculuk, Gerçekçilik olmak üzere bir yazın akımına da tam olarak yerleştirmek olanaksızdır. Geçmişte yaşadığı halde geleceğin bir yazarı, aydınlık yüzü kalmayı başarmış, bir başka deyişle, o çok değer verdiği özgünlüğüyle zaman ötesine geçmiş, takındığı çeşitli maskelerin altındaki gerçek yüzünü sahte parıltılar karşısında gözleri parıldayan budalalara değil, benliğini tanıma yolunda uğraş veren Socrates’in, Montaigne’in izinde gidenlere göstermeyi yeğlemiş bu dünya yurttaşını bir tek tümceyle betimlemek gerekirse, onun mezar taşına yazılmasını istediği **“Visse, scrisse, amo”**(Yaşadı, yazdı, sevdi) sözünü vurgulamak, yaşamı sanata dönüştürmenin bütün uğraşların üstünde olduğunu bilmek, onu anlamaya çalışanlar için uygun bir başlangıç noktası oluşturacaktır.

NOTLAR

- 1 Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar-Casanova, Stendhal, Tolstoy*, Çev.: Ayda Yörükân, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011, s. 12.
- 2 A.g.y., s. 140.
- 3 A.g.y., s. 171-172.
- 4 Pierre Martino, *Stendhal’in Hayatı*, Çev.: Vahdi Hatay, Maarif Basımevi, İstanbul, 1954, s. 17.
- 5 A.g.y., s. 73.
- 6 Stefan Zweig, a.g.y., s. 178.
- 7 A.g.y., s. 179.
- 8 Pierre Martino, a.g.y., s. 35-36.
- 9 Stefan Zweig, a.g.y., s. 181.
- 10 A.g.y., s. 185.
- 11 A.g.y., s. 198.
- 12 Sainte-Beuve, *Pazartesi Konuşmaları Seçmeler III*, Çev.: Fehmi Baldaş, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1961, s. 112.
- 13 A.g.y., s. 148.
- 14 Prof.Dr.Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, Ada yayınları, İstanbul, 1979, s. 64.
- 15 Stendhal, *Roma’da Gezintiler*, Çev.: Dr.Adnan Hün, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1950, s. I.
- 16 Stefan Zweig, a.g.y., s. 133.

KİMLİK/BELLEK SORGULAMASININ YORUMSUZ GÖRÜNTÜSÜ: MAGNUS

Hanife Nâlan GENÇ*

MAGNUS : L'IMAGE MUETTE D'UN QUESTIONNEMENT SUR L'IDENTITÉ ET LA MÉMOIRE

Dans son dernier roman, *Magnus*, Sylvie Germain, l'un des auteurs les plus talentueux du roman français contemporain, raconte la vie de son héros Franz-George, depuis son enfance jusqu'à l'accession à l'âge adulte. Cette histoire dramatique, pleine de douleur, de quête et de confrontations, est, pour l'auteur, l'occasion de s'interroger sur l'opposition entre l'identité et la mémoire en la personne de son héros. Le récit est émaillé de nombreuses références aux légendes, aux mythes, à la religion, et plus particulièrement à la Bible. Enfant né dans une famille nazie qui nous offre l'illustration d'une existence brisée par la seconde guerre mondiale, exilé en Angleterre, Franz-George arrive à la conclusion que toutes les réponses à ces interrogations sont cachées dans les profondeurs obscures du régime hitlérien et de ce fait, se met à réécrire lui-même sa propre histoire. L'ours en peluche auquel il a donné le nom de *Magnus*, qui fait sentir son existence à chaque moment de la vie de l'enfant, est son seul ami et le seul être qui lui soit resté proche après qu'il ait été abandonné par sa famille. Magnus, témoin silencieux de la vie de Franz-George, est la seule chose qui reste du passé quand l'enfant perd la mémoire à l'âge de cinq ans. *Magnus* est l'histoire d'un petit enfant qui enfouit son identité dans un ours en peluche et de sa quête identitaire douloureuse jusqu'à l'âge adulte

Mots-clés: *Sylvie Germain, Magnus, identité, mémoire, interrogation, mythe, histoire.*

A CASE OF QUESTIONING IDENTITY/MEMORY: MAGNUS

The last novel by Sylvie Germain, one of the foremost writers of contemporary French literature, is entitled *Magnus* and the novel is about the life of the young hero Franz-George. This poignant life story filled with quests and confrontations is recited through the conflict with and/or inquiry into identity/memory. The author questions the meaning of existence through allusions to myths, legends, the Bible, and literature. The young boy in the novel is born into a Nazi family which portrays the wreckage of the II. World War, he is exiled to Great Britain and under the realization that all the answers he seeks have been swallowed up by the darkness of the Hitler regime, and starts to rewrite his own history. His teddy bear named Magnus which reminds him of his existence and is his sole friend throughout his childhood, is his closest ally when his parents desert him. Magnus, the sole mute witness to his life, is also the only reminder of his life before age five when he loses his memory. In *Magnus*, we read the sad life story of a young child identifying with a teddy bear who grows to be an adult and searches for his identity.

Keywords: *Sylvie Germain, Magnus, identity, memory, questioning, myth, history.*

* Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı
ngenc@omu.edu.tr

Giriş

Çağdaş Fransız yazınının güçlü kalemlerinden biri olan Sylvie Germain, 1954 yılında Chateauroux'da dünyaya gelmiştir. 1985 yılında yayımlanan ilk romanı *Gecelerin Kitabı* ile edebiyat ödülü almış, ardından *Amber Gece* (1987), *Sessiz Opera* (1989), *Öfke Günleri* (1989), *Çocuk Medusa* (1991), *Prag Sokaklarında Ağlayan Kadın* (1992), *Enginlikler* (1993), *Sessizliğin Yankıları* (1996), *Bataklıkların Tobisi* (1998), *Etty Hillesum* (1999), *Sevmeyenlerin Şarkısı* (2002) gibi pek çok ödüle layık görülen romanlar yazmıştır. Fransız Kültür Bakanlığı'nda ve Prag'da Fransızca ve felsefe dersleri vermiştir. 2005 yılında kaleme aldığı son ödüllü romanı *Magnus* (2005) ise Liseliler Büyük Ödülü'ne layık görülmüştür.

Otuza yakın yapıtı bulunan ve 'Fransız Yazınının parlayan yıldızı' olarak değerlendirilen Sylvie Germain'in *Magnus* isimli romanı, özgün biçemi ve şiirsel anlatımıyla dikkat çekicidir. Roman gerek izleği, gerekse bu izleğin başkışısının belleğinden izlerle örüntülenerek desteklenmesiyle okuru farklı bir okuma deneyimine sürükler. İkinci Dünya Savaşı'nın yıktığı yaşamlardan birinin öyküsü olan roman, savaşın küçük bir çocuğun benliğinde yarattığı onulmaz yaralardan söz eder. Bu savaştan kısa bir süre önce doğan ve henüz beş yaşındayken belleğini yitiren bu küçük çocuğun oyuncak ayısı Magnus onun her şeyi olup çıkar.

Romanda söz edilen bu savaş ortamı ve geride bıraktığı acıların yansıması dönemin sanat anlayışını temellendirmiştir. Bu yüzden Yirminci Yüzyılın başlarında beliren genel sanat eğilimini anlatan Modernizme karşı eleştirinin sebepleri de anlaşılabilir. Modernizmin zirve yaptığı yıllar 1890 ila 1930 arasındaki dönemdir. Bu dönemin en çarpıcı yanı Birinci Dünya Savaşı'nı yaşamış bir dünyada batı uygarlığına duyulan güvenin sarsılmış olmasıdır. Bu kavram şöyle tanımlanabilir: "Kapitalizmin ilk adımlarından bu yana sürekli, üstelik çok hızlı ekonomik, toplumsal, dinsel, düşünsel, sanatsal değişimleri içeren bir sözcük. Sanayileşme, laikleşme, usun öne çıkışı, bilimlerin yol göstericiliğini benimseme, geleneksel değerlere bağlılıktan kopuş, nesnellik, yararcılık, insanın birey olarak yücelişi.../ Görüldüğü gibi, kentleşmeyle, kentsoylulukla yakın ilişkiler içinde, genel anlamıyla 'modern' sözcüğü."¹ ön plana çıkmaktadır.

Savaşın yıktığı yaşamlarda insanlar yalnızlaşır, kimsesizleşir ve kendi içlerine kapanırlar... İşte bu bireylerden birisi olan küçük çocuk her çıkmazda oyuncak ayısına sığınır, kimlik arayışında onunla yüzleşir. Çocuk kahramanın silik öyküsüyle başlayan roman, daha ilk sayfalarda yazarın yaşamından izler taşır adeta. Yazarın henüz dokuz yaşındayken Alsas'ta/Alsace'da ziyaret ettiği Nazi toplama kampı gibi, çocukluğunda ailesinden dinlediği masallar da doğrudan yansır romana. Bununla birlikte Sylvie Germain kendi özyaşamından izler taşıyan romanlar kaleme almak istemediğini kendisi ile yapılan bir söyleşide şu sözlerle açığa vurur: "Özyaşamöyküsel ayrıntılar

pek ele almayı sevmediğim bir konudur. Bu konu beni çok çabuk bıktırıyor”² Bu açıdan, bu izlerin romana kendiliğinden yansıdığı izlenimi doğar.

Roman kurgusal olarak da birey/bellek ilişkisini bir insanın yaşamından kesitlerle sunar. Roman kahramanının yaşam öyküsünün izleri beş yaştan kırk altı yaşına kadar sürülür. Kahraman, “tüm yaşamı boyunca kökenlerini tıpkı bir yapbozun parçaları gibi oluşturur.”³ Bir başka deyişle, romanın odağına alınan birey ve anıları, yaşamın bölümlere ayrılmış bütünlüğünde yansıtılır. Romanı özgün kılan da Sylvie Germain’in kökleşik yazma biçeminden sıyrılarak oluşturduğu bu biçemdir. Romanda bu bölümler ‘parça’ olarak isimlendirilmiş olup, sayıları toplamda otuzdur. Ancak ‘29. Parça’ olarak adlandırılmış romanın son parçasını izleyen bölüm başlığı ‘?’ imi konularak kesinlenmekten kaçınılmış ya da okura bırakılmıştır.

Roman ‘Açılış’ başlıklı bir sözce ile başlar. Yazar doğa ve tarihle ilgili olarak yaptığı bir saptamayla başlar romana. “Bir göktaşı parçasından, evrenin ilk haline ilişkin, bazı ufak tefek sırlar elde edilir. Bir kemik parçasından, tarihöncesi çağlarda yaşamış bir hayvanın şekli ve şemai, bir bitki fosilinden, şimdi çölleşmiş olan bir bölgede, eskiden, çok zengin bir bitki örtüsünün var olmuş olduğu anlaşılabilir. Belleklerden silinmiş zamanlar, küçücük ama kalıcı izlerle pul pul işlidir” (M, s.11).⁴ Her parçada, her ayrıntıda bir gerçeğin saklı olduğunun altını çizen yazar, bu gizleri çözmek için geniş düş gücüne ve sezilere gereksinimimiz olduğunu da hatırlatmaktan geri durmaz. Romana konu olacak kişinin durumuna açıklık getirmek için seçildiği belli olan böyle bir giriş “uzun süre yalanlarla kandırılmış, sonra zamanla çarpıklaşmış, şüpheler içinde kıvranmış ve bir gün ansızın patlama noktasına gelmiş, bölük pörçük belleğe sahip bir adam hakkında nasıl bir hikâye yapılabilir ki” (M, s.11) denilerek ilişkilendirilir.

Anlatı Yerlemleri

Fantastik ile şiirseli, düşsel ile felsefi ve tarihi olanı birleştiren bir anlatısı olan romanda geçen üç başkişiden biri Franz-Georg, Franz Keller (M, s.22) olarak tanıtılır. “Dunkeltal çifti oğullarına savaşta ölen iki dayısı Franz ve Georg’un adını vererek ondan “yaşayan bir anıtmezar” yaratırlar”⁵ Sylvie Germain kimi zaman olağanüstü ve düşsel, kimi zamansa gerçekçi bir yazma biçemiyle okurun karşısına çıkar. Bu yüzden doğaüstü durumlar, batıl inançlar, mitoslar, masal ve efsaneler iç içe geçmiş durumdadır. Bu durum Germain’in “fantastik anlatılar gerçeği mantıksal söylemlerden daha iyi açıklarlar”⁶ görüşüyle örtüşür. Roman, anlatım tekniği ve şiirsel diliyle ayrıcalıklıdır. Bunda Germain’in almış olduğu felsefe eğitiminin etkileri de duyumsanır. Romanda Boynukara’nın “modern eserlerin sıkça görülen özellikleri” diye saydığı “çarpık imgeler, eserin akışında kopukluklar, iletişimsizlik, cümlelerin akışındaki ilgisizliklere”⁷ sıkça rastlanır. Özel dokusu ve imgeleriyle romanın anlatısı

bu küçük çocuğun bakış açısından aktarılır. Baba Clemens Dunkeltal daha sonra Otto Keller ismiyle, anne Thea Dunkeltal ise Augusta Keller ismiyle anılacaktır. Germain'in kişilerinin belirsiz, kapalı dünyaları vardır. Romanda çocuk kahramana ilişkin şu sözlere yer verilir: “Çocuğun çok hoşuna giden bu masal tarzındaki dizi romanda, zira bütün masallar gibi, bunda da dehşet ve olağanüstülük birbirine karışıyor, ailenin her bireyi ayrı bir kahramanlık unsuru taşıyor” (M, s.13). Onlara eşlik eden oyuncak ayı Magnus'un varlığı, romanın başından itibaren belirsizliğin, insan, nesne arasındaki tanımlanamazlığın adı olur.

Dunkental ailesinin bir mart gecesi evlerinden hırsız gibi gizlice kaçtıkları zamana kadar romanın anlatı zamanından söz edilmez. Franz-Georg'un ‘gece ve bilinmeyen’e (M, s.22) karşı korkusunu yenmek için ayısına sımsıkı sarıldığı andır bu. Bu ne ilk ne de son kaçıştı. Kahraman “tüm yaşamı boyunca yeni başlangıçlar yapmak, yaşamı boyunca birçok kez sıfırdan başlamak durumunda kalır.”⁸

Romanda uzam, savaşın ve yıkımın tüm izlerini taşır. “Savaş yıkımları ve savaş meydanları ya da insanları parçalayan şiddetin ve hoyratlığın tüm diğer biçimleri Germain'in yapıtlarının tarihi temelini oluşturur”.⁹ Her yer harabeye dönmüştür. Yıkık kentler, köyler, evler, yaşamlar... Ailenin gizlenmek ve kaçmak zorunda olduğu yerlerde korku yaşamın diğer adı olur. Bu arada her şeylerini kaybederler, isimlerini bile... Dunkental ismi Keller'e, anne ve babanın isimleri de Otto ve Augusta Keller'e dönüşürken onun ismi sadece Franz Keller olarak kalır (M, s.22). İçlerinde yalnızca ayı Magnus'un kimliğini tam olarak koruma hakkı vardır (M, s.22). Roman boyunca küçük çocuk Franz-Georg Dunkental, Franz Keller, Adam ve Schmalker ve nihayet ilk çocukluğunun tek sessiz tanığı olan oyuncak ayısının adı olan Magnus adını alır. Gerçekte var olmayan ancak oluşan birinin kimliğine bürünen biridir. “Roman kahramanları için, soyadı bir sorunsaldır, bu kahramanların adları yoktur ya da kendi adları yoktur ve bu ilk yoksunluk üzerine anlatı yoksunluğun, eksikliğin belirtisi olarak gelişir.”¹⁰ Savaş ortamının getirdiği yokluk ve sefalet içinde her şeyin bir değiş tokuş malzemesi haline geldiği ortamda isimlerin de takas edilebileceği düşüncesi hiç de mantığa aykırı gelmez küçük Franz'a. İsimlerin değişmesi beraberinde pek çok yaşağı da getirir. Anne ve babasının gerçek isminden, terk ettikleri evlerinden, yaşadıkları yöreden, babasının mesleğine kadar pek çok şeyden söz etmesi yasaklanan çocuk, nedenini tam olarak anlamasa da itirazsız buna boyun eğer. Yaradılış gereği uysal ve itaatkâr olan Franz'ın savaşın yıkım görüntüleri arasındaki tek sırdaşı ve yakını Magnus olur. Babasının ölüm haberinden sonra Franz günlerini Celle yakınındaki Lüneburg kırlarında geçirir. Nekahet döneminde olduğu gibi huzuru doğada, toprakta ve gökyüzünde arar (M, s.37). Magnus'un anlatısında başkişi yazarın on beş yıl önce kaleme aldığı *Jours de Colère*'in öyküsünün geçtiği Morvan bölgesi ikincil kişilerinden Frère Jean'ın aniden ortaya çıktığı yerdir aynı zamanda.

Romanda uzamlar ve bu uzamlarda kalınan süreler kimlik değişimlerine koşut olarak değişir. Bu uzamları ve Franz için taşıdığı anlamı şöyle özetleyebiliriz: İngiltere’de Adam ismini aldığı anda bu onun olgunlaşma çağıdır. Meksika’da 20 yaşındayken beş hafta kalır yalnızca. Amerika May’la birlikte geçirdiği ve kendine Magnus adını verdiği yıllar çocukluğundan beri oyuncak peluş ayının adını kendisine vermeyi seçtiği uzamdır. Londra’ya dönüş Peggy’i yeniden bulduğu yerdir. Peggy değişmiş ve yabancı biri olmuştur artık ona. Bu dönem yalnızlık dönemidir. Avusturya Peggy ile geçireceği yedi yılın uzamıdır. Peggy burada Magnus’a 43’üne gelene dek mutluluk vereceği bir dönem geçirtir. Bu dönem nefret ettiği ve Peggy’nin ölümüne sebep olan üvey babasının aniden ortaya çıkışıyla biter. Bundan böyle Magnus artık ayrık bir yaşam özlemi duyar. Küçük bir evde Bozache’ların yanında rahip Jean’la karşılaşır. Emeklilik dönemini geçireceği, yalnız yaşayacağı, kent yaşamının gürültüsünden uzak Morvan’a yerleşir. Franz’ın yaşadığı olaylar ve onları yönlendiren kişiler için şöyle bir sıra çıkartılabilir:

1943 Almanya Hambourg’un bombalanması

1950-1958 (12-20 yaş) İngiltere

1958’de Meksika’ya gider

1958-1970 ABD Kanada (May)

1974-1981 Viyana (Peggy)

1981-1984 Morvan Ormanları (Rahip Jean)

Magnus Kim/Ne?

Romanda varlığın güçlüklerini sorgulayan Sylvie Germain, İkinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde dünyaya gelmiş olan ve beş yaşındayken belleğini yitiren Franz George’un hüznü, acı ve arayışla dolu yaşamının öyküsünü anlatır. 1943 yılında yapılan Gomorrhe askeri harekâtı 40.000 kişinin ölümüyle sonuçlanmıştır. Bu bir felakettir. Hambourg da bu harekât sırasında bombalanmıştır. Bu savaş ortamında Magnus, aslını bilmeyen kahramanın takma ismidir. Küçük bir Alman çocuğunu annesinden, geçmişinden, belleğinden kısacası kimliğinden eden yıkımın tek sessiz tanığı Magnus’tur. Soruların yanıtlarının Hitler rejiminin karanlıklarında gizli olduğunu düşünen Magnus, kendi tarihini yeniden yazabilmek için oyuncak ayısı Magnus’un kimliğine bürünür. Kendi yaşamının küllerinden yeniden yaratmak isteyen Magnus’un hüznü savaş öyküsü de böylece doğar. Beş yaşındayken geçirdiği ciddi rahatsızlığı onda geriye hiçbir anısı kalmayan küçük bir çocuk bırakır. Magnus’ta olduğu gibi, yalnız kalan çocuk imgesi Germain romanlarında sıkça rastlanan bir izlektir.

Bu küçük çocuk kaybolmuş geçmişini sözcüklerin sihriyle aramaya koyulur. Anne, babası ve isimlerini aldığı iki dayısıyla sınırlı bir dünyada çocuk için ‘düşman’ ve ‘hastalık’ sözcükleri aynı anlama karşılık gelir. Ailenin bu acıklı destanında unutulmuş bir o kadar da gizli yaşamı simgeleyen bir kahramandır Magnus. Franz annesinin unuttuğu kahramanı bu destana gizlice dâhil eder.

Fantastik ve kişisel olanı buluşturan yapıta ismini veren Magnus’un betimlemesine şöyle yer verir Germain. “Magnus, orta büyüklükte, yer yer turuncuya çalan açık kahverengi tüyleri hayli dökülmüş, oyuncak bir yavru ayıdır” (M, s.15). Bu betimlemede dikkat çeken şey ayının renginin zamanla solması, dökülmesidir. Çocuğun geçmiş yaşamının gizli anahtarı olan bu oyuncak ayının betimlemesine ayrılmış olan ‘kısa not’ bölümü oyuncağın boynuna asılmış olan ve adının büyük harflerle işli olduğu bir bezde farklı renklerde yazılmış olan Magnus yazısıdır. Her biri farklı bir renkle işlenmiş olan bu harflerin hepsi de canlılıklarını yitirmiş, kirlenmiş ve sararmışlardır. Oyuncak ayının betimlenmesinde yer verilen bu ayrıntılarla küçük kahramanın ayrılmaz ikilisinin onun geçmişinde taşıdığı anlamı ortaya koyar. “Belleği kum kadar uçucu ve tozumsu hale gelmiş” (M, s.16) olan çocuğun tüm çabası var gücüyle onu madeni bir sağlamlık vermektir. Annesi Thea Dunkeltal’in belleğini kazanması için kendisini öyküler anlatıp avuttuğu gibi o da Magnus’u sözcüklerle okşayarak avutur. Annesiyle ilişkisi onun Magnus’la olan bağında bir rol model olur.

Babası Doktor Clemens Dunkeltal’i “sağlık dağıtan bir sihirbaz” (M, s.17) olarak gören Franz-Georg, heybetli duruşu ve ciddi havasıyla babasından çekindiğini açıkça gösterir. Baba “oğluna pek az ilgi gösterir” (M, s.18). Babasına karşı düşündüklerini ve duyumsadıklarını ifade edemeyen bir çocuk olan Franz-Georg babasının “gözüne girememesinin” (M, s.18) üzüntüsünü yaşar.

Babası “buz gibi soğuk ama şarkısı sıcacık bir yuva, büyük bir zevk kaynağıdır” (M, s.19). Franz-Georg’un babasıyla arasında görülmeyen duvar ancak babası şarkı söylediğinde ortadan kalkar. Bunu “mutlu bir hüznün” (M, s.19) olarak tanımlayan çocuk babasında sevebileceği tek şeyin onun sesi olduğunun ayırdına varır. Babasının sesi onu saran bir koza gibidir adeta.

Çocuk evde her ne kadar dışında tutulsa da anne ve babası arasındaki söyleşilerde geçen “tifüs” sözcüğüne takılır. Doktor Dunkeltal’in tedavi ettiği binlerce hasta bu hastalıktan kırılıyordur. Savaş, düşman, bozgun sözcüklerinin hepsi tifüsle birleşir. Böylece çocuk belliğinde savaşın anlamı tek sözcükle anlam kazanır. Sekiz dokuz yaşlarında Alsace’da bulunan Fransa’nın toplama kampı olan Struthof-Nanweilen’i görmeye götürülür. Tıpkı kendisi gibi yetişkinlerin ne anlatmaya çalıştığını bilmediği bir evrendedir. “Ölümün yorumsuz görüntüsü” (M, s.145) olarak betimler yaşadıklarını.

Romanda bu üç ana karakter dışında Jean ve akşamları bir araya gelinen dostlardan da söz edilir. Bu dostların en belirgin özellikleri de her birinin sahip olduğu sosyal konumdur. Örneğin, Julius Schlack şair, Horst Witzel doktordur.

Magnus’la Başlayan Serüven

Romanın anlatıdaki ifadesiyle 5.Parçasından başlayarak çocuk ve anne, babadan ayrı olarak bir bilinmeze doğru giderler. Bu gidişle birlikte Franz, Magnus’la yeni yaşamına ilk adımını atmış olur. Kökenlerini bulmak yerine yaşamın karşısına çıkmaya karar verir. Varlığının önüne çıkan adının karşısına dikilmeye verir. Bu noktada annenin gerçek adıyla anıldığını görülür. Baba kaçtığı için kendi adını kullan(a)maz. Augusta Keller’in sevimli Thea Dunkeltal’in içi kararmış bir kopyası gibi görüldüğünden söz edilmesi (M, s.26) savaşın beraberinde getirdiği yıkımların göstergesi olması açısından çarpıcıdır. Yurtseverlik ve kardeş düşkünlüğü Thea’nın iki önemli tutkusudur (M, s.26). Babanın geri dönmesi her şeyin düzeleceği anlamını taşır küçük Franz için. Nihayet tatsız tuzsuz, dayanılması zor günlerin ardından bir sonbahar akşamı Otto Keller, Clemens Dunkeltal’in acınası taklidi olarak geri döner. Augusta Keller Thea Dunkeltal’in kararmış bir kopyası gibi görünürken Otto Keller Clemens Dunkeltal’in güçten düşmüş bir kopyası değil acınacak bir taklidi olarak tanımlanır (M, s.27). Küçük çocuğun babasını gördüğünde ilk duyumsadığı duygu kendisine en çok sesi için hayran olduğu babasının onu bir yiyecek ya da sahte bir evrak karşılığı sattığı düşüncesi olur. Çocuğun babasına yönelik bakış açısı değişmiştir. Babasının azametli zamanlarında uyandırdığı korku biçim değiştirmiş ve acıma duygusuna dönüşmüştür artık. Anne ve babası bir araya geldiği için ne açlık, ne de yokluk önemlidir artık onun için. Geldikleri bu ülke, bu yeni yer yeni bir umut ışığıdır. Meksika üçünün ortak sırrı, umudu ve geleceği olur (M, s.28). Baba Meksika’ya önden gidecek sonra onları aldıracaktır. Augusta-Thea, Helmut Schwalbenkopt kaçmak için kullanacakları yeni sahte (takma) isimleridir. Kırılancık başı anlamına gelen ‘Schwalbenkopt’, imgesel bir değere sahiptir. Kaçış ve ulaşılacak mutlu bir yere gönderme yapar. Romanda böylesi bir düşün imgesel bir anlamı vardır. “Her ne olursa olsun düşün belirmesi, çok defa beklentiye bağlanır zira karanlık bakışlar bilinci pusuda bekletebilir.”¹¹

Romanın 6.Parçasında baba yine gider ancak bu seferki gidiş daha uzun olur. Bekleyiş yeniden başlar. Küçük/çocuk için babasının kendisine yaptığı eleştiri ve kırıcı davranışları bu kez anne üstlenir. Franz artık dokuz yaşına gelmiştir. Büyüklerin arasına katılmak için hiçbir acelesi olmayan Franz’a göre yetişkin olmak demek şudur: “yıllarca sakın sakın kendilerini işlerine verir, sonra aniden her şeyi terk ediverirler, çekip giderler, gömlek değiştirir gibi isim değiştirir ve sonunda, dünyanın öbür ucuna kaçarlar” (M, s.31). Gerçek ile aldatmacayı ayırt etmekte zorlanması bu yüzdendir. Çocukluğunun çok büyük bir bölümünü hastalık, geri kalanını da savaş

ve göçün örselediği bu zavallı çocuk, çocukluğa özgü saflık halinden çıkmayı bu yüzden arzu etmez. Romanda bu noktada babanın özellikle doktor olarak seçildiği anlaşılır. Geçmek bilmeyen kurşun gibi ağır günler tekrar başlar. Üç yıl süren bir kaçış döneminden sonra babanın Meksika'nın Veracruz Eyaleti'ne yerleştiği ancak yine izlendiği ve pusu kurulduğu için olasılıkla umutları tükendiğinden intihar ettiği söylenir. Ölmeden önce son olarak kullandığı sahte isim Felipe Gómez Herrera'dır. Artık Augusta Keller'in hiçbir beklentisi kalmaz bu yüzden kaçıp kurtulma düşü suya düşer. Bu andan sonra artık korkacak hiçbir nedeni kalmayan anne, yeniden Thea Dunkeltal ismini kullanmaya başlar. Franz-Georg artık "hiç olmadığı kadar yalnızdır ve kolu kandı kırılmıştır" (M, s.37). Franz iyileştiğinden beri tüm anılarını yardıma çağırır. Babasının anıları ona öylesine acı verir ki onun için kaçak baba bir hayalete dönüşür artık. Babasının çocuğun gözünde bu kadar korkutucu betimlenmesinin sebebi savaş sonrasında babasının aslında toplama kampındaki insanları ölüme gönderen bir doktor olduğunu öğrenmesidir. Franz bir öğleden sonra eve döndüğünde annesi onu kardeşi Lothar ile tanıştıtır. Küçük çocuk 12 yaşına kadar Franz-Georg adıyla kendi ailesi sandığı kişilerin yanında kalır. Gerçekte, bir Nazi Alman ailesi tarafından evlat edinilmiştir. Nazilerin ve onların masum insanlara uyguladığı soykırım ve ulaştığı sonuç olan kötülük insanın varoluşunu sorgulaması yoluyla romana kolayca yerleştirilir. Çocuğun Lothar hakkında bildiği tek şey adlarını taşıdığı iki gencin kardeşi olduğudur. Kirli duvarların griliğinde hayatının anlamsızlığını seyre dalar çocuk. Hastalık ve çocuğun içinde yaşadığı uzam bu şekilde bütünleştirilir. Annesi ölmeden önce sefil Magnus'u temizler ve valize yerleştirir. Kesin bir elveda ile annesinden ayrılıp dayısı Lothar'ın yanına yerleşen Franz, dayısının kendisine zarar verebileceğini düşündüğü Dunkeltal soyadı yerine onun için bulduğu Schmalker soyadını alır. Hatta yaşadığı onca felaketten sonra dayısı ona 'mutlu' anlamına gelen Felix ismini almasını salık verir. İkinci kez kimliğini değiştirmeye teşvik edilen Franz-Georg, bu noktada başka başka isimler kullanan ve sonunda Felipe Gómez Herrera adıyla ölen babasını düşünmeden edemez. Lothar'ın istediği ismi seçmesinde özgür bıraktığı Franz-Georg her yerde geçen 'Adam' (adem-insanoğlu-insan) isminde karar kılar. Böylece özlem duyduğu herkes gibi olma, sıradan olma isteğini dışa vurur.

Öte yandan, Lothar'ın eşi Hannelore yenge yakında on üç yaşına basacak olan Franz-Georg'a karşı ilgisizdir. Lothar'dan bir buçuk yaş küçük olan Thea, tıp öğrencisi iken tanıştığı Dunkeltal'e rastlayıncaya kadar ona yakındır. Thea'nın babasının Clemens'in öğrenim gördüğü fakültede hocalık yapması ve onun damadı olacak olması Schmalker ailesine girmesi anlamı taşıdığından onun için son derece onur vericidir. Bu sayede Clemens rehberi Hitler'in yönetimindeki Alman İşçileri Nasyonal-Sosyalist Parti'nin kartını alır. Schmalker ailesinde önceleri hoşgörü ve gurur duyularak karşılanan damat Clemens kendisine hayranlık duyan ikizler Franz ve Georg ile kendisiyle bağdaşmayan Thea'nın büyük ağabeyi Lothar arasında

bulur. 1937 yılında Nazi baskısı iyice artar. Nazi karşıtı bir Protestan papazı Lothar bir Yahudi'yle evlenip İngiltere'ye sığınmıştır. Yeğen, 12-20 yaşlarını bu ailede yaşar. 1950'den 1958'e kadar bir Nazi Alman ailesi tarafından evlat edinildiğini öğrendiğinde Adam adını almaya karar verir. Ancak geçmişi unutamayan bu genç, babasının izini bulmak için Meksika'ya gider.

Bastırılmış bir ruhsal sarsıntıdır bir bakıma bu. Kimliğinin güvencesi ayısının koruyuculuğunda 1958'den 1970'e kadar Kanada'da yaşar. Burada May ile tutkulu bir aşk yaşar. May ölünce Magnus tekrar Londra'ya Lothar'ın yanına döner. Gençliğinde ilk defa öptüğü İngiliz kız arkadaşı Peggy'ye rastlar. Peggy Viyana'ya gider, peşinden de Magnus. 1974'ten 1981'e kadar birlikte yaşarlar. Viyana'dan ayrılmak üzereyken kendisini evlatlık edinen babasına rastlar. Onu tanıdığını kendisine mektupla bildirir. Sahte baba ondan kurtulmak ister. Ancak Peyyig yaşamını Magnus'a adar ve ölür. 14. Bölümde bir İrlandalıdan söz edildiğini duyduklarını söylediklerinde Magnus bununla ilgilenmez bile. O sırada May ile mutlu bir aşk yaşıyordu. Oysa kökenlerini aramak için fırsatı vardır. Ancak o bunu yapmaz. Bu davranışı ile ruhsal ve düşünsel değişiminin işaretini verir Magnus. 1981-1984 yıllarını yaşlı keşiş rahip Jean'la tanıştığı Morvan ormanlarında geçirir. Orman yeşilliği ile yeniden doğuşun, canlılığın simgesidir. Bu yönüyle Germain'in sinematografik romanlara imza attığı söylenebilir. Bu özelliği yazılarının görsel imge bakımından varsıl olmalarından kaynaklanır.¹² Bu üç yıllık yas döneminde kendisini öteki dünyaya dinlemeye adar. Yaşamın karşısına çıkmak önemlidir. Rahip Jean'ın ölümünden sonra kökenlerini bulma fikrinden vazgeçip görülmeyen bir varlığın kendisine eşlik ettiğini düşünmeye başlar. Sonunda kimliğini, köklerini aramaktan vazgeçer ancak bu onda bir erdem oluşumuna neden olmaz.¹³ Yani Sina tepesindeki İlyas'a gönderme vardır. "Mistik, yaşamı ve özellikle de Tanrının gizemini garip ve aşırı bir sorgulama biçimidir."¹⁴

Sonuç Yerine

Roman boyunca başkişinin yaşamının değişik evrelerinde Franz-Georg Dunkelthal, Franz Keller, Adam Schmalker ve Magnus gibi farklı isimler alması onun aidiyet duygusunun bilinçli olarak yadsımasını gösterir. Bir yere aidiyet duygusu ile bağlan(a) mayan bireyin belli bir kimlik taşımasının da gereği yoktur. Unutkan (fr.amnésique)¹⁵ bir kişilik taşıyan Magnus roman boyunca geçmişini arar. Kentlerden, insanlardan uzakta ıssız bir ormanda karşılaştığı keşiş ona bu çabanın boşuna olduğunu gösterir. Bu çabadan vazgeçen Magnus, mistik bir arınma yaşar. Bilinmeyen yerlere doğru yalnız başına yola çıkar. Böylece özgürlük, bağımsızlık yüceltilir. İnsan geleceğinin efendisi olmak için kendi geçmişini ve onu bu güne getiren öyküyü bilmelidir. Sosyal ve kişisel yaşantı ve deneyimlerinden sonra Magnus geçmişini aramaktan vazgeçer. Romanın sonunda geçmişini terk eder. Jean romanda anahtar kişidir. O Magnus'u kendisini keşfetmeye yöneltir. Daima ona kendi önünde gitmeyi öğretir zira geçmiş

hep kaçar. Rahip Jean'dan önemli bir öğreti edinir ve onun sayesinde özgür insan olma düzeyine ulaşır. Kim olduğunu sorgulayan Magnus'a Rahip Jean inançlı biri olmadığını söylediğinde ona nihayet özgür olduğunu söyler. Yolculuklar bir yandan iç sıkıntısını giderirken, bir yandan da insanı değiştirirler. Geçmişin dolambaçlarında yiten bir kahraman olan Magnus köklerinden kopan bireyi simgeler. Sahip olduğu gerçek ailesini bulma uğruna neredeyse tüm dünyayı dolaşan Magnus, mutluluğun insanın köklerini, geçmişini aramasında olmadığını ve isimlerin bu son için hiçbir önemi olmadığını anlar. Sonunda oyuncak ayısının kimliğine bürünmeyi seçer Magnus. İşte bu sırada kendi kimliğini kendisi bulur. Bilinmeyenden, unutulandan korkmamayı da böylece öğrenir. Varlığın değerinin ayırdına varır. Artık kurduğu yeni yaşam özgürlüklerinin aynası olacaktır. Yaşadığı her deneyim onu bir durumdan yeni başka bir duruma taşır. Şehirlerden şehirlere sürüklenirken yalnızca ismi değil, kendi de değişir. Bu süreçte çocukluktan gençliğe, gençlikten erişkinliğe geçer. Bu geçiş ilk defa bir belleğe gereksinimi olduğu çocukluk döneminde başlar. İkincisi yetişkinliğe, sonuncusu da May'ın ölümünden sonra belirir. Peggy'nin ölümü unutulmanın, Clemen Dunkeltal'se belleğin simgesidir.

Bellek ve unutulmuşluk birbirlerine karşıt iki kutupken aynı zamanda birbirleriyle denge içindedir. Magnus'un romanın ilk bölümünde zikzaklar çizen yolculuğu ikinci bölümde tinsel bir yönelime dönüşür. Gezisinin amacı artık ne coğrafi, ne de belleğini bulmak içindir. Bu yolla güzelduyusal, felsefe ve tinsellik üzerine düşünceler Magnus'un kimlik/bellek sorgulamasında verilir. Köklerine dair takıntılı bir arayış içine giren Magnus için yaşadıklarından sonra köklerini aramak anlamsızlaşır. Yaşadığı yoğun içsel deneyimi keşişe borçludur. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Bu deneyimle birlikte romanın kurgusundan çıkılarak mistik olana geçilir.

NOTLAR

- 1 Fuat, Memet. *Özgürlük Avı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s.21.
- 2 Goulet, Alain. Entretien avec Sylvie Germain. Université Galatasaray, İstanbul, 29 Avril 2009. *Littera Edebiyat Yazıları* 24,153-158, 2009, s.154.
- 3 Letfusová, Markéta. "La quête d'identité dans deux romans de Sylvie Germain - La chanson des mal-aimants et Magnus", *Masarykova Univerzita Pedagogická Fakulta, Katedra francouzského jazyka a literatury*. Brno, 2013, s.51.
- 4 Bu çalışmada gönderme ve alıntılar Germain, Sylvie. (2008). Magnus. (Çev: Yıldız Ademoğlu Atlan), İstanbul, Can Yayınları'dan yapılmıştır. Belirtilen sayfa numaraları ilgili romana aittir.
- 5 Besnard, Annie. "Histoire individuelle, histoire collective dans deux romans de Sylvie Germain" in *Études Romanes de Brno*,33, 1, 2012, 177-188, s.180.
- 6 Carbone Bruno, Foullonneau Jean-Pierre, Nublat Odile, Person Xavier. *Entretien avec Sylvie Germain*, La Rochelle, Office du Livre en Poitou Charentes, 1994, s.18.
- 7 Boynukara, Hasan. *Modern Eleştiri Terimleri*, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1997, s.178.
- 8 Letfusová, Markéta. "La quête d'identité dans deux romans de Sylvie Germain - La chanson des mal-aimants et Magnus", *Masarykova Univerzita Pedagogická Fakulta, Katedra francouzského jazyka a literatury*. Brno, 2013, s.46.

- 9 Güzel, Emine. “Une lecture psychanalytique de La pleurante des rues de Prague: la voie qui mène Sylvie Germain de la souffrance à la catharsis” in *Humanitas* Sayı - Number: 4, Güz, Tekirdağ. 153-164, 2014, s. 154.
- 10 Bost, Lorine. “Personnages en quête d’autorité. Le père, le livre, la loi : motifs de la modernité romanesque” in *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2012.
- 11 Veche, Bogdan. “Sylvie Germain : l’écriture de l’attente. Literature” in *Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II; Universitatea Babe_s-Bolyai* (Cluj-Napoca, Roumanie), 2011, s.199.
- 12 Ertem, Tuna. “Sıradışı Bir Kahraman: Sylvie Germain’in Çocuk Medusa’sı” in *Littera Edebiyat Yazıları* 24, 119-126, 2009, s.125.
- 13 Goulet, Alain. *Sylvie Germain: Œuvre romanesque*, Paris, L’harmattan, 2006, s.219.
- 14 Goulet, Alain. Entretien avec Sylvie Germain. Université Galatasaray, İstanbul, 29 Avril 2009. *Littera Edebiyat Yazıları* 24,153-158, 2009, s.155.
- 15 Ertem, Cengiz. “De L’Œdipe d’André Gide au Magnus de Sylvie Germain” in *Littera Edebiyat Yazıları* 24, 69-74, 2009, s.73.

KAYNAKÇA

1. Besnard, Annie. “Histoire individuelle, histoire collective dans deux romans de Sylvie Germain” in *Études Romanes de Brno*,33, 1, 2012, 177-188.
2. Bost, Lorine. “Personnages en quête d’autorité. Le père, le livre, la loi : motifs de la modernité romanesque” in *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2012.
3. Boynukara, Hasan. *Modern Eleştiri Terimleri*, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1997.
4. Carbone Bruno, Foullonneau Jean-Pierre, Nublat Odile, Person Xavier. *Entretien avec Sylvie Germain*, La Rochelle, Office du Livre en Poitou Charentes, 1994.
5. Ertem, Cengiz. “De L’Œdipe d’André Gide au Magnus de Sylvie Germain” in *Littera Edebiyat Yazıları* 24, 69-74, 2009.
6. Ertem, Tuna. “Sıradışı Bir Kahraman: Sylvie Germain’in Çocuk Medusa’sı” in *Littera Edebiyat Yazıları* 24, 119-126, 2009.
7. Fuat, Memet. *Özgürlük Avı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.
8. Germain, Sylvie. *Magnus*. (Çev: Yıldız Ademoğlu Atlan), İstanbul, Can Yayınları, 2008.
9. Goulet, Alain. *Sylvie Germain: Œuvre romanesque*, Paris, L’harmattan, 2006.
10. Goulet, Alain. Entretien avec Sylvie Germain. Université Galatasaray, İstanbul, 29 Avril 2009. *Littera Edebiyat Yazıları* 24,153-158, 2009.
11. Güzel, Emine. “Une lecture psychanalytique de La pleurante des rues de Prague: la voie qui mène Sylvie Germain de la souffrance à la catharsis” in *Humanitas* Sayı - Number: 4, Güz, Tekirdağ. 153-164, 2014.
12. Letfusová, Markéta. “La quête d’identité dans deux romans de Sylvie Germain - La chanson des mal-aimants et Magnus”, *Masarykova Univerzita Pedagogická Fakulta, Katedra francouzského jazyka a literatury*. Brno, 2013.
13. Veche, Bogdan. “Sylvie Germain : l’écriture de l’attente. Literature” in *Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II; Universitatea Babe_s-Bolyai* (Cluj-Napoca, Roumanie), 2011.

ABDÜLHAK HAMİD'İN TİYATROSUNDA KLASİK ETKİLER (II)*

Abdulhalim AYDIN**

INFLUENCES CLASSIQUES DANS LE THÉÂTRE DE ABDULHAK HAMİD

Nous avons que, lors de la période de modernisation de la littérature turque, Hamid s'autorise à recevoir certaines des expériences et influences du courant romantique et en particulier celles de Hugo. Hugo est devenu pour lui un modèle en poésie et il ne cesse de le suivre de près pour saisir divers manières de penser et de sentir. Quant au théâtre, on est surpris de constater que l'écrivain turc s'oriente vers la tragédie classique au lieu de continuer à suivre son chemin dans le drame romantique. Cette déviation, il est bien difficile d'en préciser définitivement les raisons. Mais pourtant, l'on peut prétendre que l'intérêt de Corneille et Racine à l'égard du théâtre antique en est un facteur majeur, d'autant plus que nous savons que Hamid est épris de l'ancienne histoire turque. Dans cette recherche nous allons essayer de mettre à jour l'influence de Corneille et Racine sur l'œuvre de Hamid, et aussi en se référant aux textes, de faire voir comment une seule pièce de Hamid se nourrit de plus d'une pièce à la fois des écrivains français. D'autre part, l'intérêt et la liaison entre *Le Cid-Nesteren* et *Horace-Eşber* se caractérisent non seulement par l'analogie structurale profonde, mais aussi par sa tendance à s'affirmer par des données de plus en plus concrètes.

Mots-clés : *Abdulkhak Hamid, Corneille, Racine, le Théâtre Classique, Littérature Comparée, Le Théâtre de Tanzimat, Nesteren et Eşber, Le Cid et Horace.*

CLASSICAL INFLUENCE IN ABDÜLHAK HAMİD'S DRAMA WRITING

It is a well known fact that while facing the West and renewing literature in Turkey, Hamid was influenced by the French Romantics and especially V. Hugo. He has modelled Hugo mostly in terms of poetry and followed him in terms of thought and perception patterns. However, when it comes to drama, it can be seen that Hamid has turned his face to classical drama rather than to the Romantics. It is difficult to pinpoint the reasons behind this turn. Nevertheless, Corneille and Racine's interests in ancient history might be regarded as an influencing factor in Hamid's preferences, since ancient Turkish history is among his interests. This study aims to demonstrate how Hamid was influenced by Corneille and Racine and how one play has been influenced by others. In this respect, the connection between *Le Cid-Nesteren* and *Horace-Eşber* could be seen not only in their deep structure, but also in terms of tangible data.

Keywords: *Abdulkhak Hamid, Corneille, Racine, Classic Drama, Comparative Literature, Tanzimat Drama Nesteren and Eşber, Le Cid and Horace.*

* Bu makalenin ilk bölümü Frankofoni dergisinin 29. sayısında yayımlanmıştır.

** Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Öğretim Üyesi
halimaydin@gmail.com

Eserlerin Karşılaştırılması

Burada, Hamid’de klasik etkinin en yoğun olduğu *Nesteren* ve *Eşber* adlı trajedileriyle, bu etki ve izleri aldığı Corneille’in *Le Cid* ve *Horace* adlı eserlerinin bir karşılaştırmasını yapacağız.

Le Cid’in Konusu¹

I. Perde. Chimène’in nedimesi Elvire hanımına, Don Diégue ile Don Gormas’ın, Rodrigue’le evlenmesi için mutabık kaldıklarını bildirir. Kralın küçük kızı (Infante) da Rodrigue’i sevmektedir. Fakat sosyal konumu dolayısıyla onunla evlenemez. (Infante) Rodrigue’i hiç olmazsa yakınında bulundurmamak amacıyla, saraydan bir kızla, yani Chimène’le evlendirmeyi uygun bulur. Bu sırada kral Castille prensine danışman olmak üzere Don Diégue’i seçer. Fakat bu önemli göreve layık görülmediğinden dolayı gururu kırılan Don Gormas ile ihtiyar Don Diégue arasında tartışma çıkar ve sinirlerine hakim olamayan Don Gormas rakibini tokatlar. İhtiyar derhal oğlu Rodrigue’i çağırır ve uğradığı ağır hakareti anlattıktan sonra, oğlundan, intikamını almasını ister. Genç adam yalnız kalınca uzun bir monologda aşkından ve görevinden söz eder, fakat sonunda görevinin her şeyin üstünde olduğuna karar vererek, babasını tokatlayan adamı, yani Chimène’in babasını bulmak üzere yola çıkar. Böylece, Rodrigue görev ve namus uğruna aşkını feda etmiş olur.

II. Perde: Babasına yaptığı hakareten dolayı Rodrigue, Don Gormas’tan özür dilemesini ister. Fakat Comte böyle bir şeye asla tenezzül etmeyeceğini alaylı bir dille bildirir. Bunun üzerine Rodrigue kendisini düelloya davet eder ve oradan uzaklaşırlar. Chimène, Infante’a babasının çirkin hareketinden söz eder, oluşan nazik durumu anlatır. Kral bu hareketinden dolayı Don Gormas’ı cezalandıracağını bildirir. Tam bu sırada Rodrigue’in düelloda Comte’u öldürdüğü haberi gelir. Chimène derhal değişir ve aşkını unutarak, adaletin yerini bulmasını ve sevdiği adamın bir katil gibi cezalandırılmasını ister. Yaşlı Don Diégue de diğer taraftan oğlunun görevini yaptığını ve bu yüzden affedilmesi gerektiğini söyler.

III. Perde: Don Sanche de Chimène’e aşık, fakat buna bir türlü karşılık görmeyen bir silahşordur. Fırsatın ayağına geldiğini düşünerek Chimène’e yaranmak ister ve Rodrigue’i düelloya davet ederek intikam almayı teklif eder. Fakat Chimène kabul etmez. Çünkü genç kız her şeye rağmen hâlâ Rodrigue’i sevmektedir. Bu sırada Rodrigue çıkagelir. Genç adam sevgilisine: «Kılıcımı al, beni öldür!» diye yalvarır. Chimène buna hiç bir zaman cesaret edemeyeceğini ve kendisini eskisi gibi hâlâ sevmekte olduğunu itiraf eder. Bununla beraber bu sevginin, görevini yapmasına hiç bir zaman engel olamayacağını da söyler. Rodrigue sevgilisinden ayrıldıktan sonra babasıyla karşılaşır ve ondan, Arapların memleketi istila etmekte olduklarını öğrenir. Don Diégue oğlunu hemen bir kıtanın başına geçirir ve savaşa gönderir.

IV. Perde: Rodrigue'in savařta kazandıđı her tarafta yayılır. O artık halk arasında "Le Cid" unvanıyla çağırılır. Le Cid saraya döner ve çarpışmanın nasıl geçtiđini anlatır. Kral Rodrigue'i bir müddet için saraydan uzaklaştırır ve Chimène'i çağırarak sevgilisinin öldüğünü bildirir. Genç kız buna inanır ve büyük üzüntü duyar. Fakat kralın bunu kendisinin sevgisini ölçmek için uydurduđunu anlayınca, az önceki sözlerini başka çeşit yorumlama yoluna gider. Artık gururu çiğnenmiş Chimène, Rodrigue'den intikam alabilmek için düelloda kendi yerine dövüşmek üzere Don Sanche'yi seçtiđini bildirir.

V. Perde: Nihayet Rodrigue ile Don Sanche çarpışırlar. Don Sanche savař kıyafetiyle Chimène'in yanına gelir. Chimène, Rodrigue'in öldüğünü düşünerek ağlamaya başlar. Fakat galip gelen Don Sanche deđil, Rodrigue'dir. Le Cid rakibini yenmiş fakat ona yaşamını bağışlamıştır. Düellodan sonra Rodrigue'in Araplarla savařmak üzere gittiđi haberi gelir. Chimène artık sevgilisini affetmiştir; fakat hemen evlenmeye razı deđildir. Piyesin sonunda kral şöyle der:«Bu işin hal edilmesini krala, zamana ve sabrına bırak!» Böylece bu sözlerden, geçmişin acı yaşantılarının yavaş yavaş silineceđi, Chimène'in babasının ölümünün açtıđı derin yaranın kabuk bağlayacađı bir günde iki sevgili evlenecektir.

Nesteren'in Konusu

Olay Kabil'de geçer. Herkes hükümdarın aleyhindedir. Yalnız Behram halk tarafından sevililmektedir. Hükümdar Gazanfer, Behram'ı çekemez ve sürmek ister Çünkü Behram Kabil'de oldukça tahtı güvende olmayacaktır. Fakat Behram hükümdarı dinlemez, aralarında tartışma çıkar ve hükümdar Gazanfer sinirlenerek Behram'a tokat atar. Behram bu büyük hakareti hemen ođlu Hüsrev'e bildirir. Delikanlı bu hakareti yapan adamın sevgilisi Nesteren'in babası olduđundan dolayı çok üzgün olduđunu söyler, fakat yine de intikam almak üzere hazır olduđunu bildirir. Bu sözleri söyledikten sonra Behram derhal hükümdarı bulmak üzere yola çıkar. (Böylece o da Le Cid gibi görev ve namus uğruna aşkını feda etmiş olur.) Hüsrev bir gece şahın yatak odasına girer ve şahı öldürür. Şahın karısı bu sahneye tanık olur, fakat Hüsrev'i sevdiđinden, kendisini suçlu olarak gösterir ve sevgilisini kurtarmak ister. Halk kadının idam edilmesini ister. Bu esnada mahkeme salonuna Hüsrev girer ve asıl katilin kendisi olduđunu itiraf eder. Halk, suçlu olmasına rağmen, kahramanlıklarıyla tanınmış olan Hüsrev'in affedilmesini ister. Fakat Nesteren, babasının intikamını almak için sevgilisinin idam edilmesini diler. Halk Nesteren'e bir milli kahraman feda etmenin haksızlık olacađını bağırır. Başka bir Hüsrev bulmak güçtür, fakat Nesteren'e başka bir sevgili bulmak kolaydır. Hüsrev, Nesteren'e kendisinden intikam alması için ölmeye hazır olduđunu söyleyerek kılıcını uzatır ve: «Al beni öldür» der. Nesteren Hüsrev'i öldürebileceđini zanneder, fakat bir türlü cesaret edemez ve kılıcı geri verir. Bunun üzerine delikanlı intihara kalkışır, fakat o

anda içeriye giren Nesteren ile Nesrin buna engel olurlar. Nihayet, Nesteren kendisine aşık olan Bender'i kendi adına Hüsrev'le vuruşmak ve babasının intikamını almak üzere vekil kılar ve kazandığı takdirde onunla evleneceğine söz verir. Bir süre sonra Bender içeriye elinde kılıcı kanlı olarak girer. Nesteren ve Nesrin hemen Bender'i suçlamaya başlarlar. Sevgilisinin öldüğünü düşünen Nesteren pişman olmuştur. Fakat biraz sonra bunun bir oyundan ibaret olduğunu anlayınca duygularını açığa vurmakta acele ettiğine pişman olur. Behram ve oğlu Hüsrev Nesteren'in evine giderler. Behram Nesteren'e oğlu ile evlenmesini teklif eder. Hüsrev de Nesrin'in babası ile evlenmesini ister. Fakat genç kızın matemi geçinceye kadar Hüsrev'in bir müddet uzaklaşması gerekir. Hüsrev yeni zaferler kazanmak üzere gider ve galip olarak döndüğü zaman Nesteren yine eskisi gibi babasının intikamından söz etmekte ısrar eder, aşkı ile görevi arasında tereddüt etmekten kendini alamaz. Bununla beraber, evlenmeyi kabul eder. Fakat zıfaf gecesi önce kendisini zehirleyerek ve ardından Hüsrev'i öldürerek intikam almaya karar verir. Ancak Nesteren'in bulduğu zehir çok kuvvetlidir ve o gece içtikten sonra Hüsrev'i öldürecek vakit bile bırakmadan genç kızı öldürür. Kendisini hançerleyemeden ölen sevgilisi Nesteren'i gören Hüsrev büyük bir üzüntü içinde hançerini çekerek intihar eder ve can çekişmekte olan genç kızın yanına yıkılır.

Konular arasında bu denli benzerlik ve yakınlık olan bu iki piyes arasında karşılaştırmaya giderken, belki benzer yönlerini ortaya koymaktansa ayrıldıkları noktaları göstermek daha doğru olacaktır. Çünkü gerçekten Hamid Corneille'yi öylesine izlemiş ve taklit etmiş ki bunun bir adaptasyon olduğunu söylemek bile abartı olmaz. Görüldüğü gibi konu baştan sona aynı temel çizgi üzerinde yürürken, Hamid yalnızca kimi küçük müdahaleler yapmıştır. O, piyesin yerel rengini Corneille gibi korumamış,² bunu İspanya yerine Afganistan'a taşımıştır. Ana çizgilerinde hemen hemen bire bir benzerlik bulunan piyeste, olayın geçtiği yerin ve kahraman adlarının değiştirilmesi, Şark mantalitesini yansıtacak çeşitli motiflerin *Le Cid*'de var olan bazı öğelerin yerine kullanılması gibi Hamid tarafından yapılan müdahaleler, bize hemen bu dönemin önemli kişilerinden biri olan A. Vefik Paşa'nın Molière adaptasyonlarını hatırlatıyor.

Aynı konuya değinen Cevdet Perin'e göre, "*Le Cid*'deki düello sahnesinin kaldırılması bir zorunluluktan kaynaklanmaktadır. Çünkü Şark kültüründe düello geleneği yoktur.» Fakat bunun yerine şairin koyduğu cinayet sahnesi, Perin'in de altını çizdiği gibi kahramanlıklarıyla halkın sevgilisi olmuş Hüsrev'i küçük düşürecek, antipati yaratacak riski de beraberinde getirebilir. Zaten basit ve adi bir cinayet sahnesi klasik tiyatronun iltifat edeceği bir şey değildir.

İki piyes arasındaki bir başka farklılık da birbirine rakip tarafların sosyal statüsüdür. *Le Cid*'de iki kont birbirine rakip yapılarak denge sağlanmıştır. Oysa Nesteren'de

Şah’a karşı sosyal statüsü çok düşük kalan, yalnızca Kabil’in “çelebi»lerinden olan Behram dikilmiştir. Bu, bir yerde sonradan gelişecek “onur mücadelesi”sinin daha baştan seyirci/okuyucunun gözünde haklı bir dava olma özelliğini kaybettirecek nitelikte olması demektir. Bir şahın halktan birine tokat atması, sonu ölümle bitecek bir intikam kavgasına dönüşmeyecek kadar gerçeğe aykırıdır. Bu yüzden, Cevdet Perin’in bu değişiklik için “piyesin kıymetini düşürecek mahiyette değildir” yargısına katılmak bizim için zor görünüyor.

Her iki piyes arasında görülen bir başka ayırım da sonuçta sevgililerin kavuşma sorunudur. Le Cid’de Corneille, iki gencin günün birinde evleneceklerini bize kralın, piyesin sonunda söylediği sözlerle ima ediyor. Hamid’de ise iki sevgili birbirlerine kavuşmadan ölürlür. Perin bunun nedenini iki şeye bağlar. “Birincisi, Hamid bir Şarklıdır ve konuya bu gözlerle bakarak sonucu değiştirmiştir. Bu zihniyet, bir kızın babasının katili ile evlenmesini hiç bir zaman kabul edemez. Bu yüzden iki gencin ayrılmalrı, ya da ölmeleri gerekirdi. Araştırmacıya göre ikinci neden ise, Hamid’in trajedi anlayışından kaynaklanmaktadır. Hamid, Corneille’den başka Racine, Shakespeare ve Hugo’nun da etkisi altında kaldığı için bir trajedinin daima felaket veya ölümle bitmesini normal görüyordu.”³

Kahramanların sonunu bu biçimde değiştiren Hamid’in bu tutumunu açıklamak üzere Cevdet Perin’in ileri sürdüğü nedenlerin yerinde saptamalar olduğunu düşünüyoruz. Belki bunlara şunu da eklemek yanlış olmayacaktır: Bu intihar edebiyatı bilindiği gibi *Romeo ve Juliet* ile *Genç Werther’in Acıları*’yla başlar ve Hugo’nun çoğu piyesinde (*Hernani*, *RuyBlas*, *Lucrece Borgia*, *Angelo*, *Les Burgraves*... gb.) ise romantik dramın geleneği haline gelir. Tanzimat Edebiyatına da giren bu romantik tutum Namık Kemal’in *Zavallı Çocuk*’unda (ve sonra *Kara Bela*’da) artık bir moda haline gelen bir “intihar edebiyatı” şeklinde ortaya çıkmıştır. Hamid’in de bu modaya kapılıp oyunlarında bunu kullandığı düşünülebilir. Nitekim çoğu trajedileri büyük bir felaket veya ölümle biter.

Horace’in Konusu⁴

Romalı Horace ailesiyle Albeli Curiaces ailesi birbirleriyle akrabadırlar. Horace’ların en genci Sabine ile evlidir. Bir Albeli olan Sabine’in erkek kardeşi de Horace’ın kız kardeşi Camille ile nişanlıdır. Ancak şehrin yönetimi konusunda çıkan anlaşmazlık yüzünden savaş çıkmak üzeredir. Çarpışmak üzere her iki taraf üzer savaşı ileri sürerler. Kazanan ülkeye hakim olacaktır. Ancak kader bu iki aileden savaşı altı genci karşı karşıya getirir. Böylece birbirlerine iki taraflı akraba olan Horace ve Curiace ailesi arasında teke tekli bir meydan çarpışması başlayacaktır. Vatanları için karşı karşıya gelen bu birbirlerine sıkı sıkıya bağlı altı gencin çarpışması konusunda toplanan halk bile büyük bir heyecan duymaktadır. Bir ara Camille eşi

Curiace'a kardeřiyle çarpıřıp arpıřmayacađını sorar. Curiace, görevini her řeyin üstünde tuttuđunu ve niřanlısının kardeři dahi olsa vatan uđrunda öldürmekte tereddüt etmeyeceđini bildirir. Biraz sonra çarpıřma bařlar. Curiace kardeřlerden üçünün de yaralı olduđu, Horace'lardan ikisinin öldüđü, ncnsn de kaçmakta olduđu haberi gelir. Hayal kırıklıđına uđrayan ihtiya Horace, evladına řerefli bir ölümden kaçtıđı için lanetler ve gidip onu öldürmek ister. Ancak hemen sonra, bu kaçıřın bir tuzak olduđunu ve Horace'ın Curiace'ların n de öldürdüđü haberini alan ihtiya Horace zafer naraları atar. Eři, kardeři tarafından öldürülen Camille ađlamaktadır. Elllerinde ldrdđ Curiaces'ların kılıçlarıyla içeri giren Horace kız kardeřinin bu üzüntüsünü bir ihanet olarak deđerlendirir ve hemen orada onu öldürür. Çünkü vatan ařkı her řeyin üstündedir. Kardeřlerinin katili olan kocası Horace'ın yařattıđı bu büyük trajedi yetmiyormuř gibi řimdi de bu cinayete tanıklık etmek Sabine için sonsuz bir acıdır. Kız kardeřini öldürdüđü için bir kahraman bile olsa Horace'ın idam edilmesi gerekiyor. Kral'ın bu kararına Sabine itiraz eder ve kocasının üç erkek kardeřini öldürdüđünü ama yine de onu affettiđini söyler. Çünkü kocasının vatani artık kendi vatani olmuřtur. Ve kocası bu anlamda řerefli bir görev yapmıřtır. Sonunda kral Horace'ı affeder.

Eřber'in Konusu⁵

Makedonya kralı İřkender, Dr'yı yendikten sonra dođuda ilerlemektedir. Dr'nın kızı Rukzan kimliđini gizleyerek Pencap hükümdarı Eřber'in sarayına sıđınır. Eřber'in kız kardeři Sumru, İřkender'i görmeden ona ařık olmuřtur. Gizlice buluřan ve seviřen Sumru ile İřkender arasında gidip gelirken Rukzan da İřkender'i sever. İřkender Sumru'nun bütün ricalarına rađmen Pencap ülkesine yrr. Sumru sevgilisine söz geiremeyince ađabeyini bu savařtan vazgeçirmek ister. Ancak Eřber halkına karřı sorumlu olduđunu bilir. Savařmasının görevi geređi olduđunu söyler. Bu arada kardeři Sumru'nun İřkender'le savařmaktan kaçmak konusundaki ısrarının bir ařk meselesi olduđunu anlayınca hiç çekinmeden Eřber kardeři Sumru'yu öldürür. Savař bařlar ve řehrin etrafı birer birer düřmeye bařlar. Bunu gören Eřber řehri ateře verir. Her yer alevler içindedir. İřkender yanmakta olan řehre dođru gitmek üzere atına atlar. İřkender kendisine engel olmak isteyen Rukzan'ı atıyla çiđneyerek geçer. Pencap düřer, Eřber zincire vurulur. Bu arada sarayda asılı bir kadın cesedi vardır. İřkender bu kadının sevdiđi kadın olan Sumru olduđunu öđrenir. Eřber kız kardeři Sumru'yu öldürmekle hem İřkender'den intikamını almıř oluyor, hem de bir haini temizlemiř oluyordu. Eřber'in kahramanlıđına hayran kalan İřkender onu serbest bırakır ve kılıcını geri verir. Kılıcı alan Eřber intihar eder. Etrafı Eřber'in, Sumru'nun ve Rukzan'ın cesetleriyle çevrili olan İřkender, bunun manasını hocası Aristo'ya sorar. Eser Aristo'nun cevabı ile oyun biter: “- Zafer yahut hiç!”

Her iki eser arasındaki benzerlik ve bağlantılara değinmeden önce, bizzat Hamid'in bu konuda söylediklerine bakmak istiyoruz. *Eşber*'e yazdığı Önsöz'de eseri ilk yazdığında Namık Kemal'e gösterdiğini Kemal'in çok beğendiğini, "*Horace*'tan muktebes bulduğunu ve biraz muhtasar" gördüğünü söyledikten sonra Hamid, *Eşber*'in kız kardeşini öldürdüğü sahneden bahsederken «*Eşber*'i,n en ruhlu yeri ve en canlı parçası bu perdedir; o da *Horace*'tan mün'akistir; *Nesteren*, *Le Cid*'den muktebes olduğu gibi."⁶ diyerek iki eser arasındaki yakınlığa bizzat kendisi de dikkat çekmektedir. Yazının devamında "*Horace* ve *LeCid* denilen bu iki Corneille hailelerini sahnede görmedim. Onları Paris'te iken okumuş, *Nesteren*'i orada yazmış, tab'ettirmiştim. *Eşber*'i ise Paris'ten avdetle, ma'zul iken, İstanbul'da yazmış idim" diyerek oyunlarla ilgili bilgiler vermektedir. Hamid, trajedinin kahramanı olan *Eşber*'i hayali bir kişi olarak İskender'in karşısında çıkardığını belirttikten sonra, son perdedeki rolüyle ilgili olarak "son perdede oynayan bu hayal *Eşber*'den ziyade *Horace*'ın ve benden ziyade Corneille'indir." der.

Hamid'in bu değerlendirmesinden de anlaşıldığı gibi *Eşber*'in *Horace*'tan en çarpıcı şekilde benzerlik gösteren kısmı *Eşber*'in kız kardeşini öldürdüğü sahnedir. Klasik tiyatrodan ve genel anlamda da tiyatro sanatında temel bir olay, konu olur. Diğer olaylar bunu besleyen, büyüten ve süsleyen olaylardır. Zaten trajedi türünde konu birliği (unité d'action) en önemli kuralların başında gelir. Her iki piyeste de, bir tarafta *Horace*'ın, diğer tarafta *Eşber*'in kız kardeşlerini öldürmeleri klasik tiyatronun temel vakası olan sahnelerdir. Böylece Hamid, *Eşber*'de konunun tümü yerine "temel vaka"yı (actionprincipale) almakla Corneille'in eserine büyük ölçüde yakınlaşmıştır.

Eşber'le ilgili olarak Tanpınar'ın da değindiği bir noktaya açıklık getirmek gereğini duyuyoruz. Araştırmacıya göre Hamid piyesin bir sahnesini *Le Cid*'den, konusunu *Alexandre Le Grand*'dan ve kahramanların bir tek davranışını da *Horace*'tan almıştır. Burada ciddi anlamda *Eşber*'le ilgili üzerinde durulacak nokta onun Racine'in *Alexandre Le Grand*'ı ile olan bağlantısıdır. Öyle görünüyor ki, *Eşber*'e eğer ciddi anlamda bir etki ve esin kaynağı aranacaksa bunun *Alexandre Le Grand* olduğu düşüncesi bize daha inandırıcı gelmektedir. Çünkü *Eşber*'in *Horace*'la olan en açık ilgisi yalnızca kız kardeşini öldürme sahnesidir. Ama öte yandan, gerek kahramanların rolleriyle ve birbirleriyle olan ilişkileri, gerekse birbirine paralel düşen eylemleriyle kişiler kadrosunda, öte yandan piyesin vaka kurgusu, gelişimi ve üzerine bina edildiği temel olaylar bağlamında konu açısından *Alexandre Le Grand*'a büyük benzerlik göstermektedir. Öyle ki hem kahramanlar, hem olayların gelişimi ve temel konu açısından *Alexandre Le Grand*'ın *Eşber*'e büyük ölçüde kaynak olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Piyenin konusunu kısaca hatırlarsak anlatmak istediğimizin daha açık olarak ortaya çıkacağını düşünüyoruz.

Alexandre Le Grand:

İskender, Taxile ve Porus hükümdarlıklarını işgale başlamıştır. Bir taraftan çarpışma olmadan kendisine biat etmelerini önermektedir. Taxile'in kız kardeşi olan Cléofile İskender'e aşiktir ve kardeşini iknaya çalışmaktadır. Toprakları da tehdit altında olan Kraliçe Axiane'a aşık olan Taxile ise tereddüt etmektedir. Hele hele aynı kıza aşık olan rakibi Porus'un onun için çarpışmaya hazır olduğunu bildirmesi onun tereddüdünü iyice artırmaktadır. Kız kardeşinin tavsiyesine uyan Taxile Porus'u silahları bırakmaya ikna edemez. Büyük İskender'in elçisi olan Ephestion kralının aşk dolu övgülerini Cléofile'e bildirir. Sonra da her iki krala barış teklifinde bulunur. Taxile kabul edecektir, ancak Porus Büyük İskender'i horlayarak reddeder. Axiane'ın aşkını kendisine ilham ve güç kaynağı yaparak tek başına çarpışacağını söyler. İskender, Porus'u yendiğinden Cléofile 'e aşkını ilan eder ve ona Asya tahtını vaat eder. Öte yandan, cömertliğiyle düşmanı Axiane'ı kendisine boyun eğdireceğini düşünür ve Taxilele evlenmeye ikna edeceğine inanır. Ancak Porus'un öldüğünü zanneden Kraliçe bu galip büyük imparatorun lütuflarına karşı koyar ve ölmüş olan Porus'u her zaman sevdiğini yüksek sesle ilan ve eder ve ancak Porus'un intikamını alması şartıyla Taxile'i sevebileceğini söyler. Oysa Porus hala yaşamaktadır. Taxile onunla meydanda çarpışır ve Taxile ölür. Porus İskender'in merhametine sığınır. İskender ona bir kral muamelesi yapar, yeniden tahtına oturtur, eş olarak ona Axiane'ı verir, ve herkesin büyük takdiriyle Cléofile'e yeniden tacını ve kalbini verir.

Temel vakadaki bu benzerlik kuşkusuz Hamid'in *Eşber*'ini Corneille'in *Horace*'ıyla beraber anmaya götüren en büyük faktör olmuş. Ancak, aynı *Eşber*'e bu sefer de Racine'in *Alexandre Le Grand*'ının konu, olayların akışı ve kahramanlarla bunlara biçilen rol ve karakter özellikleri açısından daha büyük benzerlikler arz ettiği görülmektedir. Bu durum ise bize şu sonuca götürür: Belli ki Hamit *Eşber*'i yazarken kendisinin de belirttiği gibi Corneille'den öldürme sahnesini almış. Ancak bize göre, piyesi baştan sona yönlendiren diğer hususlar açısından bakıldığında zaman ise, Hamid'in *Eşber*'i daha çok ve daha açık bir şekilde Racine'in *Alexandre Le Grand*'ının etkisi altında olduğu sonucu çıkıyor. Bu da bize Hamid'in kimi zaman eserlerini yazarken bir tek kaynak veya kişiden değil farklı yerlerden beslendiğini gösterir. Kimi yerlerinde değişiklikler yaparak toplumumuzun kültürüne ve yaşantı biçimine daha yakın bir hale sokmaya çalışmıştır. Peki bu tutum Hamid'in eserlerine ne kazandırmıştır?

Kanımızca burada Hamid'e ciddi itiraz ve eleştiriler yöneltilebilir. Çünkü bir eserin bir başka eserle esin, izlenim, etki ve hatta taklide varabilecek bir takım bağıntılarla aralarında yakınlık olması o eserin başarılı ve hatta özgün olmasını engellemeyebilir. Edebiyat kuramlarından metinlerarasılık ilişkisi bu durumu en güzel şekliyle açıklığa kavuşturur. Yine bu bağlamda P. Valéry'nin, "Aslanı aslan yapan yemiş olduğu koyun etidir" sözünde üstünde durulması gereken nokta

“özümseme” durumudur. Aldıklarını belli bir dönüşüme tabi tutup oradan kendine özgü belli bir durum, olgu ve sonuç oluşturabiliyorsa eser artık etki veya esinine kaynaklık edenden başkası olmuş demektir. Okunduğunda başkasını andırmak ve anımsatmakla beraber bir yenilik ve başkalık oluşturmuşsa, diğer eserlerden onu ayıran “kendine özgü” bir durum varsa ve en önemlisi “yeni bir eser” ortaya çıkmışsa sözünü ettiğimiz “özümseme” gerçekleşmiş demektir. Bu bağlamda pek çok büyük ve klasikleşmiş eserin daha başka eserlerin etkisi ve gölgesi altında kaleme alındığı bilinen bir durumdur. La Fontaine’in Hint masal ustası Beydeba’dan büyük ölçüde esinlenip etkilenmesi gibi. Öte yandan Corneille’in *Horace*’ı için de bir dizi kaynaktan bahsetmek mümkündür. Nitekim ayı konuyu Arétin’in yazdığı *Orazio*’da, P. De Laudun’ün yazdığı *Horace Trigemine*’de, L. De Vega’nın yazdığı *El Hontado Hermano*’da görmek mümkündür. Ama eserin asıl kaynağı Tite-Live’in yazdığı kitabın XXIV ve XXV. bölümleridir. Bu Latin tarihçisinden Corneille, Albe şehrinin yöneticisinin konuşmasını, çarpışma esnasında geçen konuşmaları ve yaşlı Horace’ın oğlunu savunması gibi hususları almıştır. Ancak tüm bu etki, esin ve kimi zaman taklide varan ilişkiler ne La Fontaine’e ne de Corneille’ye zarar vermiş değillerdir. Bu noktada Hamid’e dönersek, dilinin bunca ağırlığına rağmen kullanmış olduğu nazım dilinde belli bir başarıdan bahsedilebilir. Ancak bunun dışında vakalara yeni bir düzen, bakış ve uyum getirerek tiyatro eserlerine başka bir anlayışı hakim kılabilirdi. Dışarıdan bir müdahale olduğu izlenimini çok açık bir şekilde veren *Le Cid*’deki düello sahnesini kaldırıp *Nesteren*’e adi bir cinayet vakasını yerleştirmesi trajedi türünün ama özellikle de Corneille kahramanlarının bağlı olduğu yüce değerler, üstün insan ve büyük ve erdemli kahramanlar anlayışıyla çatışan bir durumdur. Hamid, Şark kültürünü vereyim derken trajediye büyük bir ihanette bulunmuş. Yine benzer bir durumu *Eşber*’de de görüyoruz. Corneille’de Horace, kız kardeşini öldürdükten sonra intihar etmez. Aksine içi kan ağlasa da yapması gerekeni yaptığı için buruk bir gurur duymaktadır; Horace asla pişman değildir: “her kim düşman bir Romalı için ağlamaya kalkarsa, böyle bir cezayı çekmesi haktır.” der. Oysa Hamid’de Eşber kız kardeşini öldürmenin verdiği vicdan azabıyla İskender’in verdiği kılıcı alır almaz kendisini hemen öldürür. Hamid bunu, böylesi bir kahramanın kardeş katili olarak hayatını devam edemeyeceği gibi bir asil duyguyla yaptığını söyleyebiliriz. Hamid’in bu tür konularda daha merkezde ve herkese benzeyen bir tavır gösterdiğini başka eserlerinden de gözlemleyebiliriz. Örneğin, namusu lekelenen bir genç kızın bu utançla daha fazla yaşayamayıp *Kahpe*’de intiharı, oğlunun öldürten Sultan Süleyman’ın *Kanuni’nin Vicdan Azabı*’ndaki iç hesaplaşma ve çelişkileri gibi. Ancak belirtmeli ki Hamid’in bu insani ve doğal tavır başta Corneille tiyatrosu olmak üzere klasik trajedi için çok şey ifade etmez ve büyük bir çelişkiye neden olur. O halde Hamid ya trajedi türünde eser yazmayacaktı ya da yazdıysa klasik trajedinin kurallarına uymakla beraber bundan bir şaheser yaratmanın yollarını aramalıydı. Başvurduğu bir iki müdahale ise belirttiğimiz gibi beraberinde bir dizi aksaklık getirmiştir.

Sonuç

Bu çalışmamızda, böylece ileri sürülen eserler arasındaki benzerliklerden *Le Cid-Nesteren* ile *Horace-Eşber* arasındaki ilgi ve bağlantıyı bulmaya çalıştık. Hamid’e gelebilecek ciddi eleştirilerin kuşkusuz haklılık payı vardır ve yukarıda bizim de değindiğimiz gibi eserine esas ve kaynak aldığı ürünlerin üstüne çıkarak büyük bir başarı elde edebilirdi. Ancak, her olay ve durum kendi gerçekliği ve tarihsel koşulları içinde irdelenmeli gerçeğinden hareketle Hamid’i bir açıdan “mazur” gösterecek bir takım görüşler de ileri sürebiliriz. Örneğin, Hamid ne Corneille, ne de Racine gibi yalnızca tiyatroyla uğraşmamıştır. Onun daha özel, hassas ve derin biçimde uğraştığı alan şiirdir. Edebiyatımızda tiyatro türü o dönemlerde oldukça basit ve kısır bir durumdaydı. Hamid’in bu tutumunu, edebiyat dünyamızda belki bir şaheser yaratmanın peşinden koşmaktan çok bu alanın ilk örneklerini vermekle kendinden sonrakilere bir yol açma ve bakış açısı getirme çabası gibi düşünebiliriz. Veyahut şiir türünde peşini bırakmadığı romantik tavırdan vazgeçip tiyatrodaki klasik ekolü deneyerek bir başka zenginlik alanı yaratmak düşüncesiyle trajedilerinde “özgünlüğü” ikinci dereceye atmış olabilir. Bunların, her zaman için iyi niyetli bir düşünce tarzı olduğunun bilincindeyiz elbette. Ancak unutmamalı ki, özgünlüğünden hiç kuşku duyulmayan bir sanat eserinde bile sanatçının tinselliği eserini başka eserlerle belli bir dereceye kadar bir ilişki ilgisine götürecektir.

NOTLAR

- 1 Piyeslerin özeti, Cevdet Perin’in özetlerinden alınmıştır. (bkz. Cevdet Perin, agy.,ss. 169-172.)
- 2 -Çünkü,Corneille de bu piyesi kendi imgeleminden bulup çıkarmamış, İspanyol yazar Guilhen de Castro’nun basit konusunu alarak bazı değişiklikler yaparken, yerel rengine dokunmamış, olayın geçtiği yer İspanya olarak devam eder. Onun diğer bazı değişiklikleri ise G. de Castro’da üç gün içinde geçen olayı, klasik tiyatronun kabul ettiği beş perdeye yaymıştır. Düello sahnesini Chimène’in gözleri önünde yaptırmayarak yine klasik tiyatronun kurallarından birine uydurmuştur. Zira, klasik tiyatrodaki iğrenç, kaba veya yürek dağlayıcı sahneler değil, soylu, yüce ve güzel olana yer verilirdi. (Bunun için bkz. Corneille, *Le Cid*, annoté par Fernand Duval, LibrairieLarousse, Paris, p.7.
- 3 Cevdet Perin’in bu konudaki saptamaları için bkz. Cevdet Perin, agy, s.174.
- 4 Çalışmada şu eser referans alınmıştır: Corneille, *Horace*, Larousse, Paris.
- 5 Çalışmada şu eser referans alınmıştır: Abdülhak Hamid, *Eşber*, Kanaat Kitabevi, 1945.
- 6 Abdülhak Hamid, *Eşber*, temsil-i kat’iye mukaddime, Kanaat Kitabevi, 1945, s. 4.

KAYNAKÇA

1. Akıncı, Gündüz, *Abdülhak Hamit Tarhan*, (Dr. Tezi) TTK Basımevi, Ank. 1954.
2. And, Metin, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ank., 1983.
3. Banarlı, Nihat Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C.II. MEB., İst., 1998.
4. Collection Litteraire Lagarde& Michard, *Corneille, Racine*, Bordas, 1970, Paris.pp.97-126 et 283-316.

5. Corneille, *Horace*, Larousse, Paris.
6. Corneille, *Le Cid*, annoté par Fernand Duval, Librairie Larousse, Paris.
7. Dilmen, İbrahim Necmi, *Namık Kemal Hakkında*, Vakıf Mtb., İst. 1942.
8. Enginün, İnci, "A. Hamid Eserlerinde Grek ve Latin Mitolojisiyle ilgili Unsurlar", İÜFTDE (Dergi) C.XIV, 1966.
9. Enginün, İnci, Abdülhak Hamid Tarhan, Kültür ve Tur. Bkn. yay., Ank. 1986.
10. Hugo, Victor, *Cromwell*, *Préface de Cromwell* Garnier-Flammarion, Paris, 1968.
11. Hugo, Victor, *Mary Tudor*, çev: Zeliha Özen, MEB. Basımevi, İst., 1947.
12. Hugo, Victor, *Ruy Blas*, Çev: Sabri Esat Siyavuşgil, MEB. Yay., İst., 1948.
13. Okay, Orhan, *Abdülhak Hamid'in Romantizmi*, Atatürk Üniv., Basımevi, Erzurum, 1971.
14. Önik, Nahid Sırrı, "A. Hamid'in Tiyatro Eserleri", Ülkü (dergisi), C.X, Sayı 55-56.
15. Özön, Mustafa Nihat, *Muasıf Türk Edebiyatı Tarihi*.
16. Perin, Cevdet, *Fransız Romantizmi*, Uzluk Basımevi, Ank. 1942.
17. Perin, Cevdet, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, Pulhan Mat., İst., 1946
18. Rıza Tevfik, *Abdülhak Hamid ve Mülâhazât-ı Felsefîyesi*, Haz: Dr. Abdullah Uçman, İst. Üniv. Ed. Fak. Yay., İst., 1984.
19. Salomon, Pierre, *Littérature Française*, Masson et Cie, Paris, 1964
20. Sevgil, Refik Ahmet, *Tanzimat Tiyatrosu*, M.E.B. Bas. İst., 1968.
21. Sevrük, İsmail Habib, *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, C.II., Remzi Kitabevi, İst. 1940
22. Sevrük, İsmail Habib, *Tanzimattan Beri Edebiyat Tarihi*, Remzi kitabevi, İst., 1942
23. Somar, Ziya, *Namık Kemal ve Victor Hugo*, Kalem Dergisi, S.12, 1 Mayıs 1939
24. Taine, Hippolyte, *Jean Racine* Külliyyatından, Çev: Ahmet Reşit, İst. 1934.
25. Tanpınar, A. Hamdi, *19 Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İst., 1997.
26. Tansel, Fevziye Abdullah, *Garp Dillerinden Manzum Tercüme*, Tercüme Dergisi, C. VI. S.34-36, 1946.
27. Tarhan, Abdülhak Hamid, *Eşber, Temsil-i Kat'îye Mukaddime*, Kanaat Kitabevi, 1945.
28. Tarhan, *Abdülhak Hamid*, *Mektupları*, (Haz: İnci Enginün), Dergâh Yay., İst., 1994.
29. Tarhan, *Abdülhak Hamid*, *Hatıraları*, (Haz: İ. Enginün), Dergâh Yay., İst., 1994.
30. Tarhan, Abdülhak Hamid, *Tiyatroları 6 Kanbur: İlhan, Turhan, Tayflar Geçidi, Ruhlar, Arziler*. Haz: İnci Enginün, Dergah Yay., İst., 2002.
31. Tarhan, Abdülhak Hamid, *Tiyatroları I*. Haz: İnci Enginün, Dergah Yay., İst., 1998.
32. Tevfik, Rıza, *Abdülhak Hamit ve Mülâhazât-ı Felsefîyesi*, Haz: Dr. Abdullah Uçman, İ.Ü. Ed. Fak. yay., İst. 1984.
33. Touchard, Pierre-Aimé, *Hugo le Dramatique*, Librairie Hachette, Paris, 1967.
34. Ubersfeld, Annie, "Introduction", *Cromwell*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968.
35. Vardar, Berke, *Fransız Edebiyatı*, C.II., İst. 1967.

ALDATMA OYUNU

Aylin BAYRAKÇEKEN AKIN*

JEU DE DUPE

Le Jeu dont il est ici question est la pièce à un acte de Samuel Beckett intitulée *Play*. La pièce, écrite en 1962 a été représentée pour la première fois en Allemagne en 1963 au théâtre Ulmer sous la direction du metteur en scène Deryk Mendel et sous le titre *Spiel*. La première version en anglaise a été présentée au théâtre londonien Old Vic Theather où la performance des acteurs du Théâtre National Anglais fut saluée avec enthousiasme par le public. Au lever du rideau, trois personnes sont sur la scène : un homme (M), une première femme (W1) et une deuxième femme (W2). A l'instar des deux femmes, l'homme se tient immobile au milieu de la scène. Les trois personnages se trouvent dans une cabine qui contient entièrement leurs corps et qui rappelle un peu une urne funéraire. Seules les têtes des personnages sont visibles. A la droite de M se trouve la première femme W1, c'est-à-dire sa compagne ou son épouse, à sa gauche, son amante, W2. La lumière tombe en même temps sur les trois acteurs qui, tous, se mettent à dire leurs répliques en chœur et d'une manière incompréhensible. Ensuite, la lumière se dirige vers un des acteurs et celui-ci cince à parler. Dans le même temps, les autres personnages également expriment leurs sentiments concernant ce trio amoureux, mais sans voir les autres acteurs ni sans les entendre. M entretient une relation avec les deux femmes. D'abord, il déclare que, ne pouvant vivre sans W1, il va quitter W2, puis se ravise et ne tient pas sa parole. Quand l'une des deux femmes se demande si M est avec l'autre femme, la lumière disparaît. La scène se répète alors, sans le moindre changement.

Mots-clés: *tromperie, triangle amoureux, répétition, absurde, conscience, existence, mort, mémoire.*

A PLAY ON CHEATING

Play is a one-act play by Samuel Beckett. It was written in 1962, and was first performed at the Ulmer Theatre, Germany, directed by Deryk Mendel as *Spiel* in 1963. It was performed in English at the Old Vic Theatre in London by the National Theatre in 1964. There are three players on stage-Man designated as M, Woman 1 as W1 and Woman 2 as W2. M is in the middle. All three are in urns where only their heads are visible. W1 is on the right and W2 is on the left. W1 is supposed to be the spouse or a long-term partner and W2 is the mistress. As the light moves from one to the other, it prompts the speech of each in a chorus which is toneless and unintelligible. None of them can see or hear as the others are speaking and they speak in turns as the light moves rapidly from one face to another. They reflect their consciousness related to the love triangle they have been experiencing. The play begins as it ends and as the play ends, it is repeated once more without any variation.

Keywords: *adultery, love-triangle, repetition, absurd, consciousness, existence, death, memory.*

* Yrd. Doç. Dr., Bilkent Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü
akesim@bilkent.edu.tr

Giriş

Beckett'in hiç evlenmemiş, çocuk sahibi olmak istememiş, ve 1937'den ölene dek elli yıldan fazla bir süre hayat arkadaşı olan Suzanne Dechevaux-Dumesnil ile bile aynı evi paylaşmamış olması, aslında ilişkilere ve özellikle de evliliğe nasıl baktığının açık bir göstergesidir. Beckett'in sanat koleksiyoncusu olan Peggy Guggenheim ile olan kısa ilişkisinin ardından, tenise olan merakı sayesinde tanıştığı sol görüşlü, avant-garde tarzı ile yazarı etkileyen piyanist Suzanne ile vaz geçemeyeceği bir aşka yelken açmış olsa da, tek eşlilik Beckett'a gore değildir. 1950'lerin sonunda, BBC'de radyo oyunları ve televizyon filmi yayınlanırken, yönetmenlik koltuğuna da oturan Beckett, senaryo editörü olan Barbara Bray ile tanışır. Otuzlarında, minyon, çekici, zeki ve eğitilmiş bir kadın olan Barbara ile Beckett arasında büyük bir aşk başlar. 1961'de Barbara Londra'dan Paris'e taşınmak ister. Yazar Londra ve Paris'te yaşamaktadır ancak BBC ile işi bitince vaktinin çoğunu da asıl ikametgahı olan Paris'te geçireceği aşikardır. Beckett bu fikre karşı çıkar çünkü Suzanne ile olan ilişkisini de hala sürdürmektedir. Ani bir kararla sanki Suzanne'e bağlılığını kanıtlamak istercesine onunla evlenir. Evlenmesinin bir sebebi de ölmesi durumunda eserlerinin telif hakkının ona kalmasını arzu etmesindendir. Sanki ona olan gönül borcunu böyle öder. Peki ya Barbara? Ondan da vazgeçemez ve bu üçlü ilişki ölene dek sürer. İşte bu dönemde, 1962'de *Oyun* adlı tiyatro eserini yazar. Oyundaki M Beckett, W1 Suzanne, W2 ise Barbara'dır.

Evlilik kurumu, tek eşlilik, aynı alanı paylaşma yani bir evde beraber yaşama acaba insanın doğasına uygun mu, yoksa aykırı mı? Tek bir kişiye hayat boyu bağlılık yemini etmek gerçekçi mi, yoksa bir aldatmaca mı? İlişkilerde dürüstlük mü ön planda olmalı yoksa dürüstlük karşı tarafa acı verecekse ve bunun altından kalkamayacaksa, susmak, inkar etmek mi daha iyi bir yol? Belki de bilmemek, görmemek ve hayata devam etmek daha kolay. Bilinmeyen bir sevgili, eşe acı da veremez, süregelen alışılmış hayat döngüsüne bir tehdit de oluşturamaz.

Beckett'in *Oyun* adlı eserinde aslında ikili ilişkilerde aldatmayı sorgularken, yazar neden ve nasıllarla pek de ilgilenmiyor veya bir çözüm getiriyor. İzleyiciye durumu tüm çıplaklığıyla sunuyor ve belirsiz bir sonla bitiriyor. Yaşanmışlıklar, algılama tarzı ve kişilikler oyunun sonuna kişiye özel farklı bir yorum katmayı sağlıyor. Oyunun 1962'de yazıldığı göz önüne alınırsa; 60'ların Londra'sı, çiçek çocuklar, içki-uyuşturucu, partiler, kadınların özgürleşmesi ve geleneksel değerlerin sorgulanması ile gelen aile kavramının değişimi ve özellikle kadın erkek ilişkilerine bakış açısının değişimi, Beckett'in da içinde olduğu Bohem yazar ve sanatçı çevresinde anlam buluyor. Yazar bulunduğu ortama ek olarak belki de annesi ile olan sevgi nefret ilişkisini kadınlarla olan ilişkilerine de taşıyor ve bağlanma problemi yaşıyor. Kadınlar da böylesine yakışıklı, atletik, zeki, komik, tutkulu, cömert, ünlü ve karizmatik bir erkekten vazgeçemediklerinden ilişkiyi sonlandıramıyorlar.

Aldatma

Oyun Koro, Anlatı ve Meditasyon olarak üç bölüme ayrılıyor. Koro derinden gelen, karanlık bir varoluşu yansıtan, zorlukla anlaşılabilen seslerden oluşuyor.

Evet, garip, karanlık en iyisi.

Evet, belki, bir ton daha açık.

Evet, huzur, sanılan...¹

Oyuncular o kadar hızlı ve derinden konuşuyor ki, anlayabilmek için kopuk kopuk gelen repliklerin tekrar edilmesi veya okunması gerekiyor. Tekdüze, duygu belirtmeyen sesleri sanki ‘tutarlı ama yarım duyulan, olumlu bir ağıt veya acıklı bir iyi haber gibi’.²

Koronun ‘evet’ diyerek söze başlaması aslında bir ‘kabullenme’ adeta. W1 sanki dünya dışı bir düzlem-zamanda, geçmiş ve gelecek birbirine karışmış bir şekilde sözlerine başlıyor: ‘karanlık, herşey karanlık ve zamanı gelecek’. W2’nin kabullenmesi ise bir klişe: ‘İyiym, hala iyiym, elimden gelenin en iyisini yapıyorum, yapabileceğim bu’³ derken, M ‘tüm tecrübelerin, acı gibi herşeyin hiç yaşanmamış veya yaşanmayacakmış gibi hayali’ olmasından endişe duyar. Günahkar üçlüden oluşan koro, ‘gölgede kalmış varoluşa, yok oluşa, belli belirsiz bir arafta’ kalmışlığa işaret eder.⁴

Oyunun ikinci bölümü olan anlatıda aldatma ve cinsel kıskançlık konuları kaleme alınmıştır. Üç kişinin ağzından, üç farklı hikaye dinleriz ve her biri kendi yaşadığı ve algıladığı kadarını anlatır. Sanki bir hikaye anlatır gibi, ışığın yüzlerine yönelmesiyle konuşmaya başlarlar. Bu bir mahkeme salonunda sorguya çekilmekte olan şahitleri hatırlatır izleyiciye. Anlatı, aldatma ve beraberinde getirdiği şüpheler yüzünden yaşanan bir ‘evlilik krizine’ dönüşür.⁵

W1: Ona, o kadını bırakmasını söyledim...

M: O sürtüğü bırak dedi yoksa boğazımı keserim.

W2: Kimi bırakacakmış? Üstüne o sürtüğün kokusu sinmiş.⁶

Bu aşk üçgeninde M, W1 ve W2 kendi açılarından durumu değerlendirirken, W1’in bir özel dedektif tutarak eşini veya hayat arkadaşını takip ettirdiğini ancak M’nin bunu fark edip özel dedektife sessiz kalması koşuluyla rüşvet verdiğini görüyoruz. M’nin çabaları sonuçsuz kalırken, W1’in W2’nin adresini bularak onun karşısına çıkması ve yüzleşmesi ise eşini kaybetmek istemeyen her kadın için gurur kırıcı da olsa, klişe bir davranış. Bunun sonucunda diğer kadından ne beklendiği ise muamma çünkü bazen zıtlıklar ve zorlamalar aslında üstüne gidilmese belki de zamanla sönecek olacak bir alevi körükleyebilir de. W1 ve W2 belki de bu rekabetin

dayanılmaz döngüsüne kapılmış sürüklenmekte. Sanki M'nin değerine değer katıp sırf bir inat uğruna bile bu ilişkiyi sürdürüyor olabilirler.

W1 W2 ile konuşup sonuç alamayacağını anlayınca, eşini intihar etmekle tehdit eder. Çaresiz boyun eğen M, W2'den ayrılmaya ve eşine sadık kalmaya söz verir. Ancak yeminler bozmak için edilir ve beklenen olur. M W2 ile görüşmeye devam eder çünkü bir kapanın içine sıkışmış gibidir, iki kadından da vazgeçemez. W1 gerçeği anlar ve acıları mateme dönüştür. Bunun üzerine M itiraf eder ve bağlılık yemini eder ancak endişe içindedir çünkü W1 W2'yi ziyaret eder ve eşini geri kazanmanın verdiği tatmin, mutluluk ve başarı hissini sanki ikinci kadından öç almış, nispet yaparmışçasına anlatır. M'nin endişesinin sebebi ise bunca yalan dolana sığınmış olması ve iki kadından da vazgeçememesindendir. Bu kez W1'i terk eder ve W2'ye gider fakat onunla da olamayacağını anlar. Oyunun sonu belirsiz de olsa M, iki kadının birbirlerini teselli ettiğini hayal ederken perde iner.

Lyons'a göre, Beckett'in bu oyununu diğerlerinden ayıran en önemli özellik 'anlatının lineer olmak yerine, inişler, çıkışlar ve hızlanıp yavaşlamalar' ile dolu olması.⁷ Seyirci mantıklı bir sıralama yapabilmek için, fragmanlar halindeki kopuk ve kronolojik olmayan konuşma süreçlerini bir düzene sokma ihtiyacı duyuyor. W1 çok hızlı konuşuyor çünkü aslında onun için önemli olan M'den aldatma ile ilgili alacağı açıklama. Zihinlerinde geçmiş, gelecek ve bu gün, çok kişisel bir bilinç akışı kapsamında yankılanıyor. W1 kendini her yönden W2'den daha üstün görürken, M'nin neden onun kadar harika bir kadını aldattığını anlayamıyor. W2 ise bir gün M'nin W1'i bırakıp tamamıyla kendisine ait olmasını ümit ediyor. Belki de bütün sorun burada çünkü birine sahip olmak diye bir şey sadece bir aldatmaca. Kimse kimsenin sahibi değil bu dünyada sadece o kişi, o an veya süre sizinle, sizin yanınızda. İnsanoğlu açgözlü, hep alabileceğinin en fazlasını almak istiyor, bu doğasında var. İki kadın da ondan vaz geçemezken M neden onlardan vaz geçsin?

Oyunun üçüncü kısmı olan meditasyonda duygulara daha evrensel ve derin anlamlar yüklenmiş. Geçmişten gelen hatıralar, bu gün yaşananlar ve geleceğe dair yarım yamalak hayaller sanki arafta kalmış anlamlı anlamsız sesler gibi yankılanıyor. Kennedy bu belirsizlik içinde boğulan sesleri şöyle anlamlandırıyor.

*Işığın her oyuncuyu benlik konusunda sorgulaması ve
benliğe yönelik meditasyon
Hiçbir açıklama yapılmaksızın atıldıkları araftan yansımaları
Kaderden kaçılamayacağından habersiz, nostalji, pişmanlıklar, onları ele
geçirmiş fanteziler ile ilgili spekülasyonlar ve anılar⁸*

Oyunun hiçbir değişiklik olmadan tekrar oynanması da aslında hayatta tekrar tekrar aynı şeyleri yaşadığımızı belirtmek açısından çok önemli. Tekrar yazar için

sadece bir tiyatro tekniği değil aynı zamanda bir tema da oluyor. Beckett oyunun tekrarının ilk önce tamamen aynı olmasını istese de, daha sonra tekrar kısmında, karakterlerin daha hızlı konuşurken, seslerinin daha az duyulması gerektiğini belirtiyor.⁹ Freud'a göre, 'çocuklar hoşlarına giden bir hikaye dinlediklerinde, aynısını hiçbir değişiklik olmadan tekrar tekrar dinlemek isterler'.¹⁰ Çünkü en iyi öğrenme yolu tekrar etmektir. Zihnimiz bizi yanıltsa da her tekrarda daha çok öğrenir, sonrasında da daha az unuturuz.

Oyundaki replikler, karakterlerin yüzlerine ışık geldiğinde başlar ve ışığın yönlendirmesiyle devam eder. Işık sanki sahnede dördüncü bir karakterdir ve sorgulayıcı rolündedir. Işığın yüze yönelmesiyle kişiler kendi bakış açılarıyla bu üçlü ilişkiye yorum katarlar. Işık onları yoran, bitap düşüren bir hızla bir karakterden diğerine ilerlerken, üçünün de birbirlerinden haberi yoktur. Birbirlerini görmeden, duymadan konuşurlar ve acılarla örülü geçmişleriyle yüzleşirler.

*Işığın tetiklediği konuşma yalnızca yüzlere yansır.
Işık hızlı hareket ederek bir yüzden diğerine ilerlerken,
konuşmalar da ona paralel ani ilerler.¹¹
Işık tek bir kaynaktan, sahnede kurbanlarına doğru yer alır.¹²*

Kurbanların bu rahatsız edici, sorgulayan ışıktan kaçışları yoktur çünkü birer ölü küllerinin saklandığı ve vücudu içinde esir tutan, vazo biçimindeki kabın içinde hapsolmuş durumdadırlar. Işık adeta onların bilinçaltlarına inmiş, acı veren ve kaçtıkları acılarını ortaya koymalarını zorlayan bir işkence aleti gibidir. Oyunda hareket edebilen ve bu üç karakterin konuşmalarından haberdar olan sadece ışıktır. Ancak karanlık ve sessizlikte birbirlerinin seslerini duyabileceklerinin farkında bile olmadan absürd, birbirinden kopuk, alakasız, fragmanlar halinde olan hikayelerini anlatmaya devam eder dururlar. Levy ışığı Tanrı'nın takdiri, seyircinin sorgulayan bakış açısı, ötekinin bakışı, vicdanın sesi, veya sadece bir sahne ışığı diye tanımlarken, bu dördüncü karakterin algılanmaktan çok bir algılayan ya da olan biteni anlayan oyuncu olarak değerlendirir.¹³

*Ve şimdi sadece gözler. Bana bakan gözler...
Bir şey ararcasına bakan. Yüzüme. Bazı gerçekler
Gözlerimin içine. O bile değil.¹⁴*

Işığın bir görevi de karakterler konuşurken gerçekleri göz önüne sermelerini sağlamak. W1 Lyons'un da belirttiği gibi, ne zaman yalan söylese şiddetli ışığa maruz kalıp işkenceye uğruyor. Aradığı huzur ve karanlığa belki de ancak doğruları söylediğinde ulaşabilecek yoksa ışık ona işkence yapmaya ve sorgulamaya devam edecek.¹⁵

*Doğruları söylemediğim için mi, bu mu,
bir gün gerçekleri açıklarsam ışık beni rahat
bırakacak mı?
Hiç birşey yapamam... kimse için... şükürler olsun.
Açıklamam gereken birşeyler olmalı. Zihnim nasıl da
İşliyor!
Ama söyleyebileceğim herşeyi söyledim. Sen izin
Verdin. Herşeyi ben-¹⁶
Konuşmak yerine yüzümde bir ifade mi görmeli?
Acılı bir ifade.¹⁷*

Peki kendini durduramaması neden? Obsesif kompulsif bir şekilde sürekli konuşmasının altında yatan sebep ne? Acaba bu sorgulayan ışık onu yargılayan egosu mu? Yoksa Kennedy'nin dediği gibi, 'sahne ve modern işkence odası' birarada mı?¹⁸ Polisin bir sorgulama yöntemi olan zanlıları farklı odalara koyup birbirlerinden habersiz sorgulaması gibi W1, W2 ve M birbirlerinden tecrit edilmiş, ışığın yönetiminde monologlarını söyleyip dururken, bir diyaloga geçip gerçek bir iletişimde de bulunamıyorlar. Sanki monologları ardı ardına geldiğinde, oyuncular telepati kurar gibi, bir diyalog varmış hissi uyandırır da aslında gerçek anlamda bir iletişim Beckett oyunlarında imkansız.

M: Ona neden bahsettiğini bilmediğimi söyledim.

Işık M'den W2'ya geçer.

W2: Neden bahsediyorsun?¹⁹

Acımasız sorgu polisi gibi hızla bir yüzden diğerine ilerleyen ve sürekli konuşmaları için M, W1 ve W2'yi esir alan ışık, onları 'bilinçlerine hapsederek, arafta bırakırken, ışık; bilinç ve ses, karanlık ise huzur ve sessizliğe işaret ediyor.²⁰ Oyun Berlin'de sahnelendiğinde, Beckett, özellikle tekrar bölümünde ışığın azalarak yavaş yavaş loşlaşmasını istemiş çünkü sahne karardıkça sessizlik ve huzur artacak, karakterler ışığın kurbanı olmaktan kurtulacaktır. Ancak her Beckett karakteri gibi onlar da birer kukla olmaktan öteye geçemeyeceklerdir.

Seyirci özellikle oyunun bitip de, tekrar aynen baştan oynanmasıyla aslında Beckett'in hayatın tekrarlardan oluşan, acılarla dolu, geçmişin hayal kırıklıklarının beklenmeye değer bir gelecek oluşturamadığı kısır bir döngü olduğunu hisseder. Benliğini arayan insan, ben kimim, hayattaki amacım ne, neden varım, neden öleceğim, öldükten sonra ne olacak gibi bilinmezleri arayıp dursa da, çabalasa da sonu hep belirsizliktir. Ancak bu sorgulamaları yaparken Beckett'in basmakalıp karakterleri ile seyirci özdeşleşmez çünkü karakterler ancak tiyatro sahnesinde var olabilecek birer robot gibidirler. Bu da hayatın ve varoluşun anlamsızlığını hissetsek de, bizi o karamsarlıktan, hiçlikten ve insanın absürd durumundan farklı

konumlandırır. Zaten Beckett'in amacı da farkındalık yaratmaktır, çözüm veya sonuç odaklı değildir eserleri. Bu sebeple doğumu lanetleyen, ölüme methiyeler dizen yazar ve karakterleri asla intihar eğilimli değildirler. W1 intihar edeceğini söylese de, aldatılmanın verdiği acı ile başa çıkmaya çalışır, mücadele eder.

Tüm bu mücadele M'nin aşkını kazanabilmek içindir. Ağıtlar yakarlar, çılgınlıklar atarlar, intihara teşebbüs ederler, saldırganlaşırlar, dedektif bile tutulur gerçeği öğrenme uğruna ama ne olacaksa olacaktır. Bazen ne kadar uğraşılsa uğraşılsın olmayacak olmaz ve bunun aslında bir sebebi de yoktur. Sadece öyledir, kabullenmek gerekir bazen, anlamaya, mantıklı bir çıkarımda bulunmaya uğraşmak değil.

M aşka aşık, tutkusunu her daim zirvede tutmak isteyen, tüm benliğiyle kendini aşka adayan ateşli bir erkektir. Bu onu sürekli bu alevi körükleyecek yeni bir heyecana sürükler. Tek eşlilik veya bağlılık ona yetmez, o tekrar tekrar aynı oyunu oynamalı, Camus'nün de dediği gibi, her seferinde 'ona daha önce kimsenin veremediği' tutkuyu yakalamalıdır.²¹ W1 ve W2'nin yanılgısı ise, M'nin vazgeçilmezi olmaya çalışmak, oysa kimse vaz geçilmez değildir ancak tamamlayıcıdır. M aynı Don Juan gibi düşünür; 'Bir kadını çok sevmek için neden yalnızca birini sevmek gerekir?' diye sorgular.²²

M'nin aşkı büyüdükçe absürd durum da büyür. W1 ve W2 ve belki daha birçok kadın arasında gidip gelmeleri sanılanın aksine aşkı veya tutkusu azaldığı için değildir. 'Güzel bir kadın her zaman arzu edilir. Ama bir diğerini de arzu edebilirsiniz çünkü o farklıdır'²³

M: Onu kollarıma aldım ve onsuz yaşayamayacağımı söyledim.

Yaşayamazdım da.²⁴

M: Onu kollarıma aldım ve onsuz yaşayamayacağıma yemin ettim. Gerçekten öyle hissediyordu.²⁵

M monoloğunda W1 ve W2 için hemen hemen aynı ifadeleri kullanırken, dürüstçe duygularının iki kadın için de güçlü olduğunu görüyoruz. Camus absürd adamı tanımlarken aslında tam da Beckett'in M'si canlanıyor zihinde: 'Ahlaki değerleri problem etmeye ne gerek var?' derken, Don Juan'ın yapacağı gibi 'baştan çıkarmanın bir hayat tarzı' veya yaşamın esası olduğuna işaret ederken, bu durumu sportif veya atletik olmaya benzetiyor.²⁶ M'nin özür dilemeleri, pişmanlıkları kifayetsiz çünkü aldatmak yaşamın bir parçası onun için. Anlık pişmanlıklar veya kadınlarla empati kurmalar olsa da bunlar kısa surely oluyor ve huylu huyundan vazgeçmiyor.

W1 ve W2'nin arasında kalan M veya Don Juan, aşkı şöyle tanımlıyor: 'bizi belli kişilere bağlanmaya zorlayan, kitaplar ve efsanelerde geçen kollektif bir bakış açısını' körükleyen öğretilerdir, ancak aşkla bir kadına bağlanabilmem için kadının zeki, arzulu ve şefkatli olması gerekir.²⁷ M'nin bağlanma sorunu yaşaması Camus'nün

deyimiyle aynı derecede zeki, arzulu ve şefkat dolu tek bir kadın bulabilmesi imkansız olduğundandır. Her kadın ayrı bir heyecan, ayrı bir macera, adeta her yeni ilişki onu yenileyen, besleyen, hayata bağlayan ve oyunun M'sinin Beckett'la paralellik gösterdiği de göz önüne alınırsa sanatına ve yaratıcılığına katkıda bulunan birer ilham kaynağı. 'Hayatı öğrenmenin yolu, aşık olmak, sahip olmak, fethetmek ve sonunda da tüketmek'.²⁸ Aşkı ya da ilişkiyi tüketirken de karşıdaki için tükenmemiş bile olsa bitirebilmek. Kırmak, dökmek, üzme de olsa karşıdakini M'nin egoizmi ve bağlılığa karşı olan inançsızlığı, durumu W1 ve W2 için içinden çıkılmaz bir duruma getiriyor. M için çözüm kolay, iki kadından da vaz geçmek istemediğinden üçünün beraber yaşaması koşuluyla paylaşılmaya bile istekli. *'M: Bir Mayıs sabahı ilk kalkanın diğerlerini uyandırdığı bir sabaha uyanmadık.'*²⁹

Bu fanteziler kendini bile aşıyor daha sonra ve sanki cezalandırılmaktan korkar gibi, içindeki şehveti haklı çıkarmaya çalışıyor. 'Haklı olduğu için cezalandırılmak söz konusu bile değildir'.³⁰ Sonra bu suçluluk duygusundan kurtulmak için ve haklı olduğunu onaylatmak için tiyatroya sığınır Beckett. Zaten bu bir oyundur, bir tiyatro eseri, gerçek hayat bile değildir. Sahnede hayallerimizin sınırı yoktur, sanatta herşey mümkündür. Gerçek hayatta yaşadığı ikilem bir piyese dönüşür.

*M: Şimdi anlıyorum, bu tamamen bir ... oyun.
Ve bu oyunun tamamı? Ne zaman bütün bunlar-
M: Bütün bunlar, ne zaman... sadece oyun olacak?*³¹

Shakespeare'in dediği gibi, dünya bir tiyatro sahnesi bizler de birer oyuncuysak, günah diye birşey de olamaz çünkü önceden yazılmış bir hikayenin oyuncularınızdır ve kaderimiz için cezalandırılmayız. Bir yazarın kaleminden çıkanları oynarken kim bir oyuncuyu suçlayabilir?

Kader belki de sembolik olarak içinden çıkamadıkları ölü küllerinin konduğu kaptır. Bedenlerini saran bu kap sadece başlarını açıkta bırakır ve oyun boyunca sadece ışık yöneltildiğinde konuşmalarına izin verir. Fiziksel bir hareket veya bu kalıbı kırıp çıkabilmeleri imkansızdır. Neden varoldukları, yaşadıkları ve ölecekleri bilinmese de sorgular dururlar bir anlam çıkarabilmek için bu anlamsız varoluşu. Oyun yazarının istediği şekilde, istediği müddetçe, repliklerin içine hapsolmuş robotlardır adeta oyuncular. Oyun bitip sahne karardığında M, W1 ve W2 de yok olur yani huzur ve sessizliğe ulaşırlar.

Sonuç

Sonuç olarak, Samuel Beckett, dostluk, romantik aşk, dini değerler, güven, dürüstlük, evlilik kurumu, bağlılık gibi kavramların çürümeye yüz tuttuğu modern dünyada insanın konumunu yansıtır. Oyunun başladığı nokta ile sonu arasında pek

de bir ilerleme veya sonuç yoktur çünkü bu karakterler kısır bir döngünün içinde debelenip dururlar ancak onlara çizilen kader doğrultusunda yaşamlarını sürdürürler ve sonunda da yitip giderler. Çabaları hep boşunadır çünkü ne kadar çok uğraşırsa uğraşsın insanın sonu hep başarısızlıktır. Zihin de insanlara oyunlar oynar. Geçmiş ancak fragmanlar halinde hatırlarız, Hatırlanan bölük pörçük anılar da nasıl algılandıysa öyle hatırlanır. Herkesin bilinç düzeyinin farklı olduğu da göz önüne alınırsa, hatıralar da ne kadar doğru, ne kadar yanlış bilemeyiz yani pek güvenilir bir kaynak değildir. Bu sebeple oyunda tekrarlar vardır. İnsan ancak tekrar ederek öğrenebilen bir canlıdır. Her tekrarda biraz daha bilgi gelir. Yaptıklarımızı neden yaparız? Neden ben benim? Cevabı belirsizliktir, anlamsızlığa anlam yüklemeye çalışmaktır. Işık, bilinç ve konuşmayı veya olamayan iletişimi çağrıştırırken, karanlık huzur ve sessizliğe işaret eder. Karanlık ve ölüm bu absürd varoluştan kurtulmanın tek çözümü olur.

NOTLAR

- 1 Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984, s.159.
- 2 Kennedy, Andrew K., *Samuel Beckett*, University of California Press, Berkeley CA, 1968, s. 93.
- 3 Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984, s.154.
- 4 Kennedy, Andrew K., *Samuel Beckett*, University of California Press, Berkeley CA, 1968, s.93.
- 5 Agy. s. 93.
- 6 Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984, s.148.
- 7 Lyons, Charles R., *Samuel Beckett*, Macmillan, London, 1983, s.147.
- 8 Kennedy, Andrew K., *Samuel Beckett*, University of California Press, Berkeley CA, 1968, s.95.
- 9 Astro, Alan, *Understanding Samuel Beckett*, University of South Carolina Press, Columbia, 1990, s.172.
- 10 Freud, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 18, Hogarth, London, 1953, s.35.
- 11 Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984, s.147.
- 12 Agy. s. 158.
- 13 Levy, Shimon, *Samuel Beckett's Self Referential Drama*, Macmillan, London, 1990, s. 36.
- 14 Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984, s.157.
- 15 Lyons, Charles R., *Samuel Beckett*, Macmillan, London, 1983, s.148.
- 16 Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984, s.153.
- 17 Agy. s.154.
- 18 Kennedy, Andrew K., *Samuel Beckett*, University of California Press, Berkeley CA, 1968, s. 99.
- 19 Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984, s. 148.

- 20 Hayman, Ronald, *Samuel Beckett*, Heinemann, London, 1970, s.69.
- 21 Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, New York, 1960, s.51
- 22 Agy. s.52.
- 23 Agy. s.52.
- 24 Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984, s.151.
- 25 Agy. s.149.
- 26 Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, New York, 1960, s.53.
- 27 Agy. s.55.
- 28 Agy. s.56.
- 29 Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984, s.156.
- 30 Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, New York, 1960, s.55.
- 31 Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984, s.153.

KAYNAKÇA

1. Astro, Alan, *Understanding Samuel Beckett*, University of South Carolina Press, Columbia, 1990.
2. Beckett, Samuel, *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1984.
3. Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, New York, 1960.
4. Freud, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, vol. 18, Hogarth, London, 1953.
5. Hayman, Ronald, *Samuel Beckett*, Heinemann, London, 1970.
6. Kennedy, Andrew K., *Samuel Beckett*, University of California Press, Berkeley CA, 1968.
7. Levy, Shimon, *Samuel Beckett's Self Referential Drama*, Macmillan, London, 1990.
8. Lyons, Charles R., *Samuel Beckett*, Macmillan, London, 1983.

LA PHÉNOMÉNOLOGIE ET L'ART DE L'AUTOBIOGRAPHIE

Said TAWFIK*

LA PHÉNOMÉNOLOGIE ET L'ART DE L'AUTOBIOGRAPHIE

L'essence de cette recherche a pour point de départ les remarques de Husserl à propos des relations fondamentales entre la vision phénoménologique et la vision artistique. À cet égard, Husserl nous présente des remarques générales préliminaires, mais extrêmement pertinentes. C'est sans doute cette affinité entre la phénoménologie et l'art qui promut la recherche phénoménologique dans les phénomènes de l'art considérés comme terrain fertile pour dévoiler la nature des phénomènes en tant que phénomènes de conscience. Philosophes et chercheurs développèrent abondamment ce dernier aspect et nous présentèrent de pertinentes découvertes à cet égard concernant la nature des phénomènes artistiques dans leurs détails. Toutefois, dans cette étendue de découvertes et études, furent négligées les remarques préliminaires de Husserl à partir desquelles émane l'essence de ces études, à savoir la question de l'affinité entre la vision phénoménologique et la vision artistique même. Notre recherche tente de recouvrer ce point de départ préliminaire en l'approfondissant. Nous voulons dire en l'appliquant sur un modèle de l'art où les traits de la vision phénoménologique peuvent s'incarner de manière évidente, à savoir l'art de l'autobiographie. Cette recherche essaie de répondre à une question essentielle: comment la pratique de l'art de l'autobiographie peut se transformer en une sorte de pratique de la vision phénoménologique ?

Mots-clés: *phénoménologie, autobiographie, art, Husserl, conscience, littérature, mémoire, contemplation réflexive.*

PHENOMENOLOGY AND ART OF THE AUTOBIOGRAPHY

The essence of this research takes Husserl's remarks about the fundamental relations between phenomenological vision and artistic vision as a starting point. In this context, Husserl presents extremely important general and primer remarks. It is, without doubt, this affinity between the phenomenology and art that promoted the phenomenological research in the phenomena of art considered as a fertile land in order to reveal the nature of the phenomena considered as phenomena of conscious. Philosophers and researchers extensively developed this last aspect and presented many pertinent discoveries concerning the nature of artistic phenomena in detail. But, in this big wave of discoveries and studies, Husserl's preliminary remarks from which it all spans have been neglected : that is the question of affinity between phenomenological vision and artistic vision itself. Our study tries to cover this preliminary starting point by studying it in depth. By applying it at a model of art where the characteristics of the phenomenological vision can be incarnated in an evident way we wish to refer to the art of autobiography. This study intends to answer a fundamental question: How the practice of the art of autobiography is in a way a practice of phenomenological vision?

Keywords: *phenomenology, autobiography, art, Husserl-conscience, literature, reflexive, memory, reflexive contemplation.*

* Professeur de philosophie et d'esthétique, Faculté des Lettres, Université du Caire
said-tawfik@hotmail.com

L'essence de cette recherche a pour point de départ les remarques de Husserl à propos des relations fondamentales entre la vision phénoménologique et la vision artistique. À cet égard, Husserl nous a présenté des remarques générales préliminaires, mais extrêmement pertinentes. C'est sans doute cette affinité entre la phénoménologie et l'art qui a promu la recherche phénoménologique dans les phénomènes de l'art considérés comme terrain fertile pour dévoiler la nature des phénomènes en tant que phénomènes de conscience. Philosophes et chercheurs ont développé abondamment ce dernier aspect et nous ont présenté de pertinentes découvertes à cet égard concernant la nature des phénomènes artistiques dans leurs détails. Toutefois, dans cette étendue de ces découvertes et études, ont été négligées les remarques préliminaires de Husserl à partir desquelles émane l'essence de ces études, à savoir la question de l'affinité entre la vision phénoménologique et la vision artistique même.

Notre recherche ici présentée tente de recouvrer ce point de départ préliminaire, non en le répétant, mais en l'approfondissant et en le détaillant pour le spécifier. Nous voulons dire en l'appliquant sur un modèle de l'art où les traits de la vision phénoménologique peuvent s'incarner de manière évidente, à savoir l'art de l'autobiographie, bien qu'il s'agisse d'un champ d'études encore inexploité et vague aux yeux des observateurs. Autrement dit, nous pouvons dire que cette recherche essaie de répondre à une question essentielle que nous pouvons ainsi formuler : **comment la pratique de l'art de l'autobiographie est une sorte de pratique de la vision phénoménologique ?**

Nous tenterons de répondre à cette question en dévoilant quelques traits phénoménologiques qui peuvent se manifester dans l'art de l'autobiographie, à savoir : fonder la relation entre le sujet et l'objet en tant qu'expression de l'expérience qu'a le sujet du monde, décrire la nature ou le sens des phénomènes quand ils reviennent au sujet ou à la mémoire, et pratiquer la contemplation réflexive de manière qui ne manque pas d'intentionnalité. Néanmoins, le dévoilement de ces traits ne se fera pas uniquement de manière théorique, mais aussi pratique appliquée. Nous voulons dire que nous allons choisir quelques textes narratifs de l'autobiographie afin de démontrer notre thèse de manière concrète.

1. L'expérience qu'a sujet du monde, entre la phénoménologie et l'art de l'autobiographie

A l'origine, la phénoménologie était établie comme tendance qui cherche à découvrir le sens des phénomènes en tant qu'expériences conscientes; les phénomènes sont ce qui se manifeste à la conscience ou à la connaissance, et «toute conscience est une conscience d'un certain objet» tel que l'a montré Husserl dans article primeur

sur la phénoménologie publié dans l'encyclopédie britannique. Cela veut dire que l'expérience comporte à la fois un sujet et un objet; le sujet cherche à comprendre le sens de l'objet offert à lui dans l'expérience, par une action ou une activité intentionnelle. Le concept d'expérience est finalement devenu le concept d'expérience de la vie ou «du monde vécu» (Lebenswelt), et tous les efforts monstres de Husserl (ou la majeure partie) se sont appliqués à enraciner une tendance méthodologique qui nous aide à régler les outils de notre vision de ces expériences conscientes.

Husserl a remarqué l'affinité entre le concept d'expérience dans la phénoménologie et le concept d'expérience que nous vivons dans l'art en général¹: la phénoménologie cherche à comprendre le sens des objets tels qu'ils se révèlent à nous dans l'expérience visuelle directe, «en revenant aux objets eux-mêmes», c'est-à-dire en revenant aux objets dans leur vérité évidente authentique qui est donnée par une expérience précédant toute vision habituelle de la nature de son objet. De cette façon, l'art nous fait découvrir les objets dans leur vérité authentique, comme si nous les voyons pour la première fois, eux qui étaient camouflés par les images déguisées par lesquelles ils se manifestent dans la vie : l'art confère une image figurée des objets pour concrétiser leur sens dans une image visuelle qui les éloigne de leur image réaliste, passagère et naïve qui se dissipe comme si elle était vide de sens.²

Comment appliquer cette vision de l'expérience du sujet à l'art de l'autobiographie ?! Nous pouvons probablement remarquer la présence du concept de «sujet» dans l'intitulé de cet art; et par là c'est l'art qui reconnaît carrément et d'entrée de jeu la présence du sujet dans sa vision du monde, en tant que ce qui lui confère le sens. Nous avons montré cela en détails de manière pratique applicative dans notre livre intitulé : «**Le monde de Ghitany : Lecture des Cahiers d'inscription**», étant donné que nous trouvons que les derniers écrits de Ghitany, qui se distinguent par un titre général à savoir «*Les Cahiers d'inscription*» et qui ont atteint maintenant sept cahiers, sont un exemple de l'écriture où est affiliée cette vision phénoménologique du sujet qui repère le sens des objets et des phénomènes humains tels qu'ils se présentent dans son expérience. En outre, c'est cette même vision phénoménologique qui nous obsédait quand nous écrivions notre livre intitulé : «**Sanglots sur les rives d'un golfe, récits d'un arrivant aux pays du pétrole**». Ghitany pratiquait inconsciemment cette vision, alors que nous la pratiquions consciemment, voilà tout. Cela n'implique pas la préférence de la conscience à l'inconscience, puisque la pratique inconsciente dans l'écriture littéraire pourrait quelques fois revêtir plus d'importance. En outre, nous devons affirmer que ce sont les écrits de Ghitany qui nous ont fourni l'exemple applicatif et concret à travers lequel peut se matérialiser la vision phénoménologique dans l'écriture littéraire; c'est pourquoi nous allons nous servir la plupart du temps d'extraits de ses textes ainsi que ceux d'autres écrivains, et probablement nous nous servirons de notre propre texte pour indiquer ce que nous souhaitons démontrer dans cet article.³

Quant nous disions que le «sujet» est présent dans le titre de ce genre artistique intitulé «l'autobiographie», cela implique que le sujet a ici une présence préliminaire et une existence présupposée. Que veut dire «sujet» dans ce contexte ? Quel rôle assume-t-il ? à quoi se réfère «la subjectivité» ici ?

La plupart des écrivains utilisent d'habitude le pronom sujet dans l'art de l'autobiographie pour indiquer la présence du «sujet» en tant que «Moi» : tout ce qui est dit est centré sur le «Moi», ou la vision d'un certain «Moi» du monde, à savoir le «Moi» de l'écrivain ou de l'auteur. Toutefois, ce qui caractérise les écrits autobiographiques où se manifeste l'esprit de la vision phénoménologique c'est le fait que le «Moi» de l'auteur dépasse toujours son propre «Moi» et se manifeste comme s'il était un «Moi» qui s'élève au dessus de la «personne» de l'auteur pour nous présenter le monde que toutes nos «personnes» pourraient connaître, elle nous présente son sens qui ne concerne pas uniquement son propriétaire, mais aussi nous tous.

Pour comprendre avec exactitude le sens profond du sujet ici, nous devons comprendre la distinction phénoménologique entre le «sujet empirique» et le «sujet phénoménologique» : le sujet empirique est le sujet tel qu'il vit ses expériences personnelles des événements ou des incidents qui arrivent dans le monde réel, ou c'est la personne qui subit les incidents du monde réel, et ses situations varient et se différencient par le changement de ces incidents ou les faits nombreux partiels et passagers. C'est un sujet personnel relatif qui ne concerne que son propriétaire. Quant au sujet phénoménologique, il s'agit d'un sujet qui vit l'expérience, voire qui la dépasse toujours parce que c'est un sujet «transcendental», ou un sujet qui s'élève au dessus de l'expérience et la précède. La primauté signifie ici pour nous «la primauté logique» et non «la primauté existentielle» : le sujet et les objets, ou le sujet et le monde, existent ensemble en même temps, mais le sujet est ici une «condition» du monde, dans le sens où le monde ici dépend de la compréhension du sujet, et dans le sens où c'est le sujet qui donne un sens aux objets de ce monde par la conscience intentionnelle qui cherche à comprendre le sens de son objet ou à comprendre le sens de son essence tel qu'il se manifeste par un certain incident et ses simulacres (dans le sens husserlien du concept du sujet). C'est un sujet «objectif», et cela ne veut point dire – comme l'on pourrait penser dès le premier abord – que c'est un sujet «dépourvu de conscience», mais cela veut dire que la conscience profonde du sujet dans ce contexte est une conscience qui s'épanche sur son objet : percevoir son sens et contempler son essence.

Ce sujet phénoménologique est exactement le sujet tel qu'il se manifeste quand il raconte son autobiographie, au moins dans les œuvres autobiographiques qui ont une valeur artistique : c'est un sujet qui a l'intention de comprendre le sens de ce qu'il voit et observe. Le texte suivant de Ghitany, extrait des *Cahiers d'inscription* qui sont taxés dans «l'art du roman autobiographique», est un texte qui peut révéler de manière évidente ce que nous voulons exposer ici :

Une certitude dont on ne peut douter, j'en suis conscient. Je la représente. Je l'assimile, je la vis. Alors pourquoi je semble stupéfait, surpris comme si je ne savais pas, bien que je sois l'intentionné, le contenu et le déterminé vers un anéantissement fatal ? Je ne cesse de montrer l'étonnement, je ne cesse de me demander : me taire ou proliférer des mots...

*Pourquoi le rythme s'accélère –t-il à l'approche de l'accomplissement ?
Pourquoi s'activent les pas et s'accélère le mouvement quand on s'approche ?
Pourquoi la volonté devient plus forte quand l'énergie est près de s'épuiser ?
Pourquoi l'impétuosité avec le tintement des cloches du départ ?
Pourquoi l'éclat atteint son comble juste avant de s'éteindre ?
L'ardeur et le déclenchement des flammes de la bougie nous servent d'exemple et d'avertissement, quand on entend le comble du bruit du moteur de l'avion ou du paquebot juste avant qu'ils ne s'arrêtent. ..
Ma perception m'a aveuglé et mon attention m'a percé.⁴*

Ici, Ghitany diagnostique son état et l'exprime par le pronom sujet (tel qu'il fait toujours dans les *Cahiers d'inscription*). Toutefois, nous remarquons que le «Moi» ici n'est pas seulement «un moi personnel», mais un sujet qui tente de découvrir quelque chose dans l'existence et du monde où nous vivons tous, à travers la multiplicité des faits par lesquels se manifeste cette chose ou cet aspect parmi les aspects de l'existence. Le sujet ici discerne le sens global tel qu'il se présente dans l'ensemble des faits partiels et des regards passagers : ce sujet évoque ici cet état que nous ressentons mystérieusement en regardant passagèrement, état sur lequel beaucoup d'entre nous ne s'attardent pas... **l'état de l'ardeur qui survient juste avant l'épanouissement.** Toutefois, il est aussi important d'observer ici que le sujet ne parle pas de ce sens de manière indicative, comme s'il le déduisait de manière abstraite à partir des réalités partielles; la vérité est que le sujet ici défigure le sens tel qu'il se manifeste de manière concrète et visuelle dans les faits et les observations mêmes. C'est aussi une des caractéristiques essentielles de la vision phénoménologique qui ne vise point le sens ou des essences abstraites, mais des essences visuelles et non l'indication et l'abstraction théorique.

La vérité est que le sujet en tant que vision du monde est une caractéristique essentielle de tous les *Cahiers d'inscription* de Ghitany qui comptent parmi les formes du roman autobiographie. Il suffit de lire son inscription «*Fenêtres des fenêtres*» pour nous rendre compte que tout penchement par la fenêtre sur une situation, un incident ou un personnage féminin, n'est autre que le penchement que fait le sujet ou l'âme sur son monde vécu.

Nous avons constaté que le sujet dans le roman autobiographique n'est pas (ou ne doit pas être) un «sujet personnel», mais il est extrêmement proche du «sujet phénoménologique». Le sujet est véritablement ici la personne de l'auteur telle qu'elle

vit ses expériences, mais c'est un sujet qui ne médite pas uniquement sur sa personne ou sur ce qui la concerne, mais sur le sens de ses expériences. Cela nous mène à la recherche d'un autre trait parmi les traits communs entre la phénoménologie et l'art de l'autobiographie.

2. La contemplation réflexive dans le roman autobiographique

La contemplation réflexive compte parmi les opérations cognitives et conscientes qui contribuent à la formation de la vision phénoménologique, elle signifie simplement la réflexion du sujet sur lui-même dans l'intention de contempler son objet. C'est pourquoi la contemplation réflexive se distingue totalement de l'introspection : l'introspection c'est quand on contemple son état personnel vis-à-vis d'un incident ou d'un événement partiel quelconque qui nous concerne et auquel nous nous attachons de manière personnelle. Quant à la contemplation réflexive, c'est une activité intentionnelle du sujet dirigée vers la compréhension des sens des phénomènes ou des objets; c'est pourquoi la contemplation réflexive – selon Merleau-Ponty⁵ – c'est la capacité de trouver un sens à ce que nous vivons nous-mêmes ou quelqu'un d'autre, il ne s'agit pas seulement d'observer ce qu'il y a au fond de nous, mais de l'acte de quelqu'un qui veut comprendre son expérience d'un certain objet.

En vérité, cela peut braquer la lumière sur le concept de l'intentionnalité de la conscience vers son objet en vue de saisir son sens ou sa nature; la contemplation réflexive appartient à ce genre d'intention opérative où l'on déploie un effort cognitif pour comprendre le sens du sujet donné dans son expérience : il y a une grande différence entre être dans un état de perception sensorielle et contempler notre expérience même de la perception sensorielle, et une grande différence entre imaginer un objet quelconque et méditer sur le sens de l'expérience même de l'imagination...entre se souvenir d'un certain objet ou qu'il revienne à nous, et l'évoquer pour contempler l'expérience même du souvenir ...entre être amoureux et observer cet état, le garder dans le tréfonds de nous, raconter nos sentiments à son égard, et contempler le sens de l'expérience même de l'amour telle que nous l'avons vécue et que les autres la vivent. Sans doute, dans chacun de ces états et dans d'autres, nous contemplons nos propres expériences, mais nous n'évoquons pas tout ce qui est purement personnel et qui nous concerne uniquement; c'est pourquoi nous évoquons aussi les expériences des autres desquelles nous avons été contemporains ainsi que tout ce que nous avons connu par l'observation et l'imagination : images réelles ou images fictives. C'est pourquoi l'objet de la contemplation réflexive n'est pas un objet réaliste, mais un objet intentionnel, c'est-à-dire que c'est le sens intentionné de l'objet, sans tenir compte de l'image réelle par laquelle il se manifeste dans une situation ou un certain état partiel : quand nous sommes même dans un état de contemplation réflexive de notre

expérience de la perception sensorielle, nous ne sommes pas forcément dans un état de perception sensorielle effective d'un certain objet réel ! Nous pouvons évoquer – par la mémoire ou l'imagination – cette expérience que nous avons vécue et celle que les autres ont vécues. **Cela veut dire qu'en pratiquant la contemplation réflexive, nous nous déplaçons du niveau de l'expérience au niveau de la contemplation de l'expérience même.**

C'est ce qui arrive exactement dans l'art du roman autobiographique. Méditons, à titre d'exemple, Ghitany qui se contemple dans les «*Poussières de l'effacement*»... c'est une invitation à contempler Ghitany en sa qualité d'écrivain, nous voulons dire Ghitany qui écrit un roman autobiographique considéré comme contemplation réflexive qui cherche à s'emparer du sens d'une certaine chose qui arrive dans l'expérience du sujet autant que dans d'autres :

Je contemple à travers la fenêtre du train : les arbres, les palmiers, les routes, les villages, les villes, les déserts, tout dévie vers derrière; qui traverse l'autre ? Est-ce-que c'est moi qui traverse tout cela ou est-ce les êtres qui me traversent ? Qui trouve l'autre, moi par ma vision du monde, ou les objets qui me regardent ? Qui regarde l'autre ? Les villes et les villages me regardent, ou c'est moi qui regarde les villes, les villages et les hommes ?⁶

Nous trouvons certainement quelque chose de semblable à cela dans beaucoup de textes de Ghitany. En outre, nous trouverons le sens de l'expérience de la mémoire qui l'obsède dans la plupart de ses textes, notamment dans «*Les poussières de l'effacement*», puisque Ghitany évoque de manière intentionnelle et sélective des souvenirs ou des objets qui reviennent à la mémoire : la question qui cherche le sens de la mémoire....cette mémoire tributaire de notre existence temporelle (qui a tant préoccupé Heidegger en tant qu'objet préféré de son interprétation phénoménologique descriptive)....le temps qui s'est écoulé et qui n'est plus présent de manière concrète malgré sa présence en nous, et le temps qui nous échappe constamment comme s'il se réfugiait dans le néant, et l'avenir inexistant bien qu'il nous obsède par l'imagination et par l'espérance en sa qualité de possibilité continue. C'est l'état de la mémoire qui n'a de sens sans la temporalité :

Ce que j'étais et que je ne suis plus, je l'étais plusieurs fois et nous nous sommes éloignés l'un de l'autre, nous nous sommes séparés, qu'est-ce qui le lie à ce que je suis maintenant, qu'est ce qui me lie à ce que je serai ? Quels entrelacs secrets ?⁷

Quelle loi secrète qui régit la mémoire, qui l'arrange, qui met en ordre son contenu, qui cache ce qu'elle cache, qui montre ce qu'elle montre, qui pousse ces aspects vers le foyer de la conscience et qui efface le nom de son propriétaire, ou qui permet au nom de se manifester et qui occulte les aspects ?

Dévoiler ce qu'a contenu le moment distrait et anéantir des ères intimes que j'ai cru éternelles, quel arrangement ? Où ? Qui arrange ?⁸

Dans un autre endroit, il dit dans une belle phrase brève, révélatrice et inspiratrice :

Qu'est ce qui aurait pu être, si ce qui n'était fût ?⁹

Toutefois, Ghitany ne décrit pas le sens de l'expérience de la mémoire ni ne s'interroge sur son sujet de manière abstraite, mais de manière concrète et visuelle telle qu'elle se manifeste dans des situations, des incidents, des personnes, voire dans des odeurs, des goûts et des visions passagères qui se révèlent dans notre vie par des retombées qui restent du passé, comme si c'était un comète qui nous traversait, qui venait de loin. C'est pourquoi nous remarquons que le roman autobiographique de Ghitany et ses semblables est un roman qui ressemble à la vision phénoménologique qui s'occupe du détail, ce qui nous mène vers les entrelacs qui les rapprochent.

3. La description phénoménologique dans le roman autobiographique

Parmi les traits essentiels de la description phénoménologique, figure la description de tout ce qui s'offre à nous dans l'expérience (et par suite d'autres pourront le remarquer et le partager avec nous dans ce qu'on appelle l'intersubjectivité), et la description qui s'occupe des détails qui s'offrent à nous ou tout ce que nous voyons par l'expérience; et qui s'occupe, par la suite, des détails de sa relation avec lui.

Toutefois, la description phénoménologique est normalement mal comprise en tant qu'observation sensorielle ou abstraite de tout ce qui se donne par l'expérience ! La vérité est que la description phénoménologique, même si son objet est le palpable, n'est pas une simple description sensorielle directe du palpable tel qu'il se donne dans l'expérience, mais c'est une description **du sens** de l'expérience ou de l'expérience sensorielle telle qu'elle s'est manifestée à ce moment-là. Cependant, ce sens ne peut être conçu qu'à travers les détails, nous voulons dire qu'il ne peut être conçu de manière généralisante. Normalement, la généralisation altère toute l'affaire, parce qu'elle nous fait voir les choses de haut, tel qu'a fait Hegel quand il a réduit l'existence des objets à ses perceptions généralisantes du monde (c'est pourquoi Hegel n'était pas fidèle au monde des objets tels qu'ils se dispersent dans leurs menus détails partiels et menus qui semblent passagers ou par lesquels nous passons sans nous y arrêter). La phénoménologie, dans son essence, nous invite à nous libérer de ce saut par-dessus les objets et leurs détails; les objets n'ont de sens sans la contemplation de leurs détails, de sorte qu'il est à citer dans ce contexte qu'un des premiers disciples talentueux de Husserl – qui est Adolph Reinach tué lors de la Première Guerre Mondiale – a passé près d'un semestre à essayer de décrire l'essence de la boîte aux lettres !

C'est cette description contemplative centrée sur les détails qui occupe constamment les phénoménologues. Voilà Heidegger (et à son instar Gadamer) qui nous montre que l'essence ou le sens d'un objet ne se révèle qu'à nous que par sa façon d'exister ou sa propre présence dans le monde (rien ne semble être autre chose) : nous ne pouvons décrire ni parler de l'essence des chaussures en tant que «vêtement des pieds»; une pareille essence est l'essence généralisante ou ce que Heidegger appelle «l'essence nominale», c'est l'essence non importante et inessentielle. Parmi les chaussures, il y a celles qui conviennent aux soirées ou aux rencontres officielles, à la danse (comme les chaussures de la ballerine), aux travaux durs (comme dans les champs). Ici, nous trouvons que Heidegger se sert d'un tableau de Van Gogh intitulé «Les chaussures de la paysanne» en vue de démontrer l'importance des détails à travers et par lesquels nous pouvons comprendre le sens ou l'essence de l'affaire : les chaussures de la paysanne incarnent ici un état particulier de la présence des chaussures dans le monde, de sorte que nous ne pouvons réduire leur sens à cette essence généralisante en leur qualité de «vêtement pour les pieds», et sans doute une essence pareille est utile dans le domaine de la logique et de l'induction des axiomes et nous offre les objets par des citations qui peuvent être utiles à notre imagination scientifique abstraite du monde qui nous apprend que l'eau est H₂O ou le liquide qui se compose de deux atomes d'hydrogène et d'un atome d'oxygène avec le rapport 2 à 1. Mais l'eau qui se révèle à nous dans l'expérience vécue est autre chose : nous voyons l'eau même ou son essence qui se manifeste sous plusieurs formes : tantôt dans l'eau douce qui coule dans un ruisseau, tantôt celle qui coule dans une rivière et qui se perd dans une cascade et ses vagues se cognent dans une mer déchaînée; et ses scènes varient la nuit et le jour, sous l'effet de la lumière du soleil et de la lune, et le degré de leur réflexivité sur la surface de l'eau (et par là nous pouvons comprendre le début du poème de Bairam el Tonsi qu'a chanté Om Kalthoum et où il dit : «Soleil de midi, tu as doré la branche du palmier, oh Nil !»)

En vérité, nous voyons que les phénoménologues, quant ils s'attèlent à étudier les détails des phénomènes ou des objets, ont tendance à se servir des images de l'art et des textes littéraires ou leur discours tend à être une sorte de figuration artistique ou littéraire, parce qu'ils sont bien conscients des remarques préliminaires de Husserl selon lesquelles il y a une affinité étroite entre la méthode de l'art et la méthode de la phénoménologie. Voilà que nous voyons Gaston Bachelard intéressé dans ses écrits par l'eau, l'incandescence du feu et par les moyens par lesquels se manifeste la présence des objets dans l'espace... et la manière par laquelle se manifeste la spatialité partout à la maison, dans les nids, dans les armoires et les boîtes, etc. en accomplissant cette mission phénoménologique, son traitement s'incline à la méthode ou à la figuration artistique, voire il se trouve obligé d'avoir recours aux textes littéraires qui lui donnent secours dans la description des détails dont il veut dévoiler le sens. Dans

son excellent ouvrage intitulé : «**La Poétique de l'espace**»¹⁰, il cherche à fonder une affinité phénoménologique de l'image poétique qui révèle le sens des objets par leur intensité, leur simplicité, leur spontanéité et leur réalité concrète; elle semble une intensification de l'état de l'âme ou du moi, mais en même temps elle traverse l'âme pour avoir un écho dans les âmes, ou les cœurs et les esprits des autres.

Toutefois, la description phénoménologique des sens ou des essences ne se limite pas à s'arrêter sur les détails des objets eux-mêmes, voire elle englobe l'étude des relations entre les sens des objets ou des phénomènes. Cela parce que les objets dépendent les uns des autres de sorte que tantôt ils se ressemblent, tantôt ils s'entrelacent, voire ils s'éloignent et se contredisent même, et à travers tout cela leur sens se dévoile à nous et se manifeste de manière plus évidente. A notre tour, nous ne pouvons que nous servir du texte suivant de Ghitany que nous trouvons incarnant ce que nous voulons dévoiler ici; c'est un texte où Ghitany décrit le train qui se met en mouvement, dans son inscription intitulée «**Il s'est rapproché puis est retombé**» qu'il a consacré à l'expérience du train que nous pouvons vivre dans tous ces détails, même dans la signification du mouvement du train :

Ceux qui sont debout commencent à reculer, les piliers, les parapluies abritant, les marchants, les brancardiers, les inspecteurs, les détectives, les gardiens, les murs, les roues commencent à se séparer des rails et à s'y coller aussi et c'est une des affaires précises qui me préoccupent et me reviennent dans ma solitude jusqu'à présent, c'est parce qu'elle fournit des réponses totales à plusieurs interrogations, pourtant je ne peux les toucher, ni les préciser, c'est parce que les roues sont collées aux rails, conçues de sorte qu'elles n'y échappent pas, elles s'en tiennent, les suivent où ils vont. Toutefois, le but ne s'accomplit et ne s'achève que par le paradoxe, et par la même vitesse par laquelle se séparent les roues du rails se fait la perfection et la rapidité du mouvement, mais prenons garde, ce rapport est conditionné, si survient une séparation totale le mal est fait, pour que le train achève son trajet, le mouvement des roues doit se mêler aux rails, des roues conduites, poussées par l'énergie, émanant la chaleur, des rails étendus, récepteurs, une sorte de sujet et d'objet pour franchir l'espace et couper le temps, les deux opposés doivent se compléter et s'unir pour que naisse le mouvement.¹¹

Ce texte est un exemple des textes de Ghitany que nous avons qualifiés plus d'une fois de textes qui ne peuvent être écrits¹² que par un écrivain phénoménologue inné : Ghitany incarne ici ce sentiment de contradiction dans l'existence même et le décrit tel qu'il se dévoile dans les détails de notre expérience des petits objets par exemple celle du mouvement du train...c'est l'expérience du vrai paradoxe : le paradoxe du loin et du proche, nous ne voyons pas clairement ce qui est proche de nous, mais nous le voyons clairement dès qu'il s'éloigne, ainsi notre vie entière, les

choses nous fuient constamment par le temps, de sorte que nous ne les remarquons presque pas. C'est ainsi le sens profond révélateur dans la description que fait Ghitany des petits détails du mouvement du train : le train qui darde dans l'espace, comme s'il représentait le temps ou nos vies qui s'écoulent à travers les objets et les espaces)...les scènes proches des objets et des hommes qui se brouillent et dont l'image se falsifie jusqu'à s'éloigner pour devenir visibles. Voire cette contradiction ou cette antonymie enracinée se dévoile même dans le rapport du train aux rails : le mouvement des roues du train abrite les rails étendus dans l'espace, sans s'en détacher, comme s'il s'agissait du mouvement de la vie ou du temps même qui abrite les endroits, les scènes et les hommes, sans s'en éloigner jamais.

Tant de fois, nous a obsédé cette description qui s'occupe des détails et des relations ente le sens des phénomènes relationnels, c'est ce qui nous a dicté notre propre inscription intitulée «*Sanglots sur les rives d'un golfe*» qui réunit littérature autobiographique et littérature de voyage, mais c'est une littérature narrée ou racontée à partir d'une vision phénoménologique. A partir de l'endroit où nous décrivons l'expérience de la pêche au golfe qui évoquait en nous celle de la pêche à la mer rouge:

Le chemin de Sayyeda Zeinab à Gamacha est long. Durant le trajet, les histoires qui aident à passer la nuit éveillée et dans le chemin deviennent plus belles. Pourquoi la nuit et non le jour ? La question en soi mérite méditation. Même les contes qu'on nous racontait quand nous étions petits, on nous les racontait toujours juste avant de dormir. Quel est le rapport entre ces contes, la nuit et le sommeil ? Peut-être le secret réside dans l'imagination : le conte est basé sur l'imagination, et le moment qui précède le sommeil est celui où on passe du monde réel à celui des rêves. De même, la nuit a son propre charme, elle semble abriter un secret qu'elle ne veut révéler et qu'elle nous laisse imaginer. Elle nous laisse rêver que le matin réalise ce dont nous avons rêvé. La nuit, l'univers dort et devient serein, comme si elle nous invitait à méditer, à rêver et à imaginer. En revanche, pendant le jour, nous sommes souvent dispersés et éloignés de nous-mêmes dans les flots des buts partiels et passagers de la vie par lesquels nous sentons notre véritable existence. La nuit, nous affrontons l'existence qui nous appelle, mais le jour, nous sommes pris dans les tribulations du monde où nous nous perdons. Je ne sais pourquoi ces pensées me sont venues à l'esprit quand je me suis souvenu de mes voyages nocturnes pour pêcher dans des endroits éloignés.¹²

Nous avons, dans cette inscription, visualisé des images innombrables des états du golfe même en tant que mer et les genres d'hommes falsifiés qui vivent près du golfe, mais qui ne s'intéressent qu'à sa ville pétrolières où ils habitent comme des êtres étrangers falsifiés, aussi différents soient-ils dans leurs genres et leurs détails qui braquent la lumière les uns sur les autres.

La conclusion que nous pouvons tirer de cette recherche a deux aspects par lesquels se révèle le rapport entre la phénoménologie et l'art de l'autobiographie, l'un est un aspect direct et l'autre un aspect indirect et latent : l'aspect direct est que la vision phénoménologique même peut se dévoiler clairement de manière concrète dans l'art de l'autobiographie. Quant à l'aspect latent, c'est que la vision phénoménologique même ne doit pas se limiter à faire de l'art un objet d'étude, mais elle doit dévoiler ses révélations dans l'expérience même de l'art et dans celle du vécu et de la vie quotidienne dans sa spontanéité et sa simplicité en tant qu'expérience visuelle directe du monde des objets mêmes, et c'est le monde duquel et pour lequel a été fondée la phénoménologie.

La remarque suivante que cite Gaston Bachelard dans le contexte de son projet d'étudier par la phénoménologie l'image poétique est extrêmement profonde et révélatrice quant à ce à quoi nous avons abouti maintenant, il remarque que :

Aussi bien, s'il fallait donner une «école» de phénoménologie, ce serait sans doute avec le phénomène poétique qu'on trouverait les leçons les plus claires, les leçons élémentaires. Dans un livre récent, J.H. Van den Berg écrit: «Les poètes et les peintres sont des phénoménologues nés.» Et remarquant que les choses nous «parlent» et que nous avons de ce fait, si nous donnons pleine valeur à ce langage, un contact avec les choses, Van den Berg ajoute : «Nous vivons continuellement une solution des problèmes qui sont sans espoir de solution pour la réflexion.». Par cette page du savant phénoménologue hollandais, le philosophe peut être encouragé dans ses études centrées sur l'être parlant.¹³

Nous pouvons ajouter à cela que nous pouvons également trouver dans l'art de l'autobiographie une autre leçon de phénoménologie, ou plus précisément dans la pratique phénoménologique (ce qui explique notre qualification de Ghitany qui écrit l'autobiographie d'homme de lettres inné, et, à notre avis, l'état de toute écriture authentique de l'art de l'autobiographie). La vérité est que tout roman phénoménologique de l'art de l'autobiographie, nous voulons dire toute narration phénoménologique, est une narration qui aboutit au sens des phénomènes ou des objets quand ils sont écoutés en tant que première référence qui nous fournit les données et les détails que ne peut fournir la contemplation qui se fait loin du monde des objets...le monde de l'expérience vécue...les détails du monde de la vie avec tout ce qu'il y a d'immédiat, de spontanéité, de fraîcheur et de renouveau continu qui se refuse à la contemplation abstraite qui s'élève au dessus de l'interprétation descriptive des objets dans leurs détails.

NOTES

- 1 Nous pouvons rechercher les remarques de Husserl ici dans son ouvrage intitulé : *«Idées : introduction générale à la phénoménologie pure»*, traduit vers l'anglais par W.R. Boyce Gibson (Londres; Allen and Union, 1931), p.311f.
- 2 Cf : Friz Kaufmann, *Art et Phénoménologie*, dans Natanson *Essais de phénoménologie* (The Hague; Martinus Nijhoff, 1996), p.144
Cf aussi notre ouvrage intitulé *«L'expérience esthétique : étude sur l'esthétique phénoménologique»*, (Beyrouth : institution universitaire des études et de la publication, 1992), p.57 et suivantes
- 3 Il est peut-être réprouvé que l'écrivain se réfère à son propre texte, mais nous devons le considérer uniquement comme recommandation à laquelle nous ne sommes pas obligés et que nous pouvons écarter, parce que nous nous référons ici à notre texte en tant que texte créatif dont nous pouvons nous servir pour démontrer ce qui est dit sur un autre plan, à savoir le plan de la théorisation.
- 4 Gamal Ghitany, *Le globe en cachette* (Le Caire : dar Charquiat lil tébaa wa al nachr), 1996, p.9. La citation a été traduite par nous.
- 5 Maurice Merleau-Ponty, *La primauté de la perception et autres essais*, édité avec une introduction de James M. Edie (North western University press, 1964), p.64
- 6 Gamal Ghitany, *Les poussières de l'effacement*, (Le Caire : dar el chourouk, 2005), p.396. La citation a été traduite par nous.
- 7 Ibid, p.17
- 8 Ibid, p.51
- 9 Ibid, p.343
- 10 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Introduction p.1-3, PUF, Paris, 1998
- 11 Gamal Ghitany, *Il s'est rapproché puis est retombé* (le Caire, Markaz el Hadara al arabeya, 1998, p.13-14. La citation a été traduite par nous.
- 12 Said Tawfik, *Sanglots sur les rives d'un golfe, récits d'un arrivant aux pays du pétrole*, (le Caire, dar Merit, 2007), p.47
- 13 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit.p.11

ÇEVİRİDE EŞİTLİK Mİ YOKSA EŞDEĞERLİK Mİ?

Ekrem AKSOY*

Doç. Dr. Atila Tolun'un anısına*

ÉGALITÉ OU ÉQUIVALENCE EN TRADUCTION?

Si l'on considère la traduction comme l'expression, dans une autre langue (a1/a2/a3) (b1/b2/b3), de divers mots (a) (b) (c) (d) (e)... signifiant une certaine entité (A), un certain acte (B), une certaine qualification (C), certains rapports (D) ou encore un certain comportement (E)... comme dans une équation en mathématiques, il est possible d'affirmer qu'il y aurait entre les diverses équations établies dans les différentes langues un rapport d'"égalité": $A+B+C+D+E = a1+b1+c1+d1+e1 = a2+b2+c2+d2+e2 = a3+b3+c3+d3+e3$. Cette égalité ou équivalence ne serait, certes, valable que dans le cas où l'on transmettrait d'une langue à une autre la dénotation, c'est-à-dire l'ensemble des traits objectifs. Toutefois, nous savons que la langue renvoie rarement seuls aux traits objectifs et que le locuteur lui attribue des connotations. En outre, le locuteur et par conséquent le traducteur "comprend" dans le cadre de sa vision du monde et cette "compréhension" ainsi forgée se manifeste dans la traduction. Dans ce cas, on parlerait plutôt d'équations "à peu près égales" ($\approx$) ou "équivalentes" et –sauf les dénnotations- non "égales". Mais il est possible que, dans l'avenir, les langues se rapprocheront encore plus en s'exprimant, comme au temps de leur émergence, au niveau de la dénotation et en rendant ainsi possible la traduction assistée par ordinateur. Le rapport entre les équations serait alors exprimé par le signe ($\equiv$) puisqu'on parlerait alors d'équations "identiques".

Mots-clés: *langue, traduction, sens, égalité, équivalence, identité.*

A CASE OF EQUALITY OR EQUIVALENCE IN TRANSLATION?

If we take translation to mean the expression of words denoting, an entity (A), an action (B), an attribute (C), certain relations (D) or a certain style (E) in another language like a mathematical equation (a1/a2/a3) (b1/b2/b3), it may also be supposed that there will be an equality of equations between languages: $A+B+C+D+E = a1+b1+c1+d1+e1 = a2+b2+c2+d2+e2 = a3+b3+c3+d3+e3$. This equation will be valid for any situation in which only the denotation of something is rendered in translation into a target language. But, language use does not only entail denotation and words have connotations as well. It must also be noted that the person who uses the language, thus the translator, will comprehend and perceive within the scope of his/her own worldview and this will be reflected in the translation. When such is the case, it would be more correct to refer to approximately equal or equivalent equations rather than equal equations. But, in the future in translation technologies languages may draw closer together on the level of denotation, rendering perfect translations and the relation between equations will become a search for exact equality expressed by three parallel lines in mathematics. Only time will tell.

Key words: *language, translation, meaning, equality, equivalence, fractals.*

* Ahmet Vefik Paşa'nın Molière Çevirileri çalışmasıyla bu yazıyı kaleme almamı sağlayan değerli öğretici Doç. Dr. Atila Tolun'u anarak.

** Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, Emekli Öğretim Üyesi eaksoy@hacettepe.edu.tr

Dillerin oluşumu üzerine şimdiye dek hiçbir kanıtlanamamış, bundan sonra da kanıtlanamayacak çeşitli kuramlar üretilmiştir. Bunlardan *yansıma* kuramı ilk insanların çevrelerinde duydukları sesleri taklit ederek; ünlemler kuramı sevinçlerini, acılarını, korkularını dışa vururken çeşitli sesler çıkararak; *birlikte çalışma kuramı* topluca iş yapmaya başladıklarında tempo tutarak dillerini yarattıklarını ileri sürerler. Kimi dinlerde insanların dilleri ile birlikte yaratıldıkları inancı vardır. Bu anlayışa göre insan tek bir atadan gelmişse dil de tek bir kökenden gelmiş olmalı. Dolayısıyla dördüncü kurama göre de Tanrı Âdem'i yaratmış ve her canlının adını Âdem vermiştir. Önceleri aynı dilin, tek bir dilin konuşulduğunu söyler Kitab-ı Mukaddes'in Tekvin bölümü. İnsanlar ya da kral Nemrud, kimilerine göre Tanrı'ya yaklaşmak, ulaşmak; kimilerine göre ise ona meydan okumak için başı göklere eren bir kule, Babil Kulesi'ni yapmaya başladı. Tanrı yeryüzüne inip insanlar *birbirinin dilini anlamasınlar diye orada dilleri* karıştırdı hem kulenin yapımını durdurmuş oldu hem de farklı dilleri konuşanların anlaşabilmelerini sağlayan araçlara gereksinim duyulmasını başlattı. Böylece Laure Bataillon'a göre dünyanın en eski mesleği çevirmenlik doğdu.¹ Ne yapar çevirmen? Bir işaretler sisteminde anlatılanı, bir başka deyişle dili oluşturan, dört öğeden, ses, yazı, -yapı ve sözcüklerin dizilimindeki-kurallar ile anlamdan sonuncusunu, anlamı bir başka dile, bir başka işaretler sistemine aktararak birbirlerinin dillerini bilmeyen insanların anlaşmalarını sağlar. Babil Kulesi döneminde, hattâ biraz sonrasında bile diller şimdiki gibi karmaşık değil, hemen hemen günümüzdeki *yazının sıfır derecesindeki* gibiydi kuşkusuz. Bu ise çevirmenin işini çok çok kolaylaştırıyor olmalıydı, çünkü o sadece bir dildeki bir sözcüğün öteki dildeki karşılığını bulmakla yetiniyordu. Şöyle ki belli bir evrendeki bir dilde

belli bir varlık A'yı	belli bir sözcük a
belli bir eylem B'yi	belli bir sözcük b
belli bir nitelik C'yi	belli bir sözcük c
belli ilişkiler D'yi	belli bir sözcük d
belli bir tarz E'yi	belli bir sözcük e

..... 'nin karşıladığı kabul edildiğinde, dillerin ilk hâlleri, yazının sıfır derecesi ya da matematik bir ifade, hattâ karmaşık olmayan bir anlatım için şöyle bir denklem kurulabilir:

$$A + B + C + D + E \dots = a + b + c + d + e \dots$$

Bu denklem üç ayrı dile uygulandığında, sırası ile 1., 2. ve 3. dilde,

belli bir varlık	A	a1	a2	a3
belli bir eylem	B	b1	b2	b3
belli bir nitelik	C	c1	c2	c3
belli ilişkiler	D	d1	d2	d3
belli bir tarz	E	e1	e2	e3
.....	...	...		...

ile ifade edilebilir ve bu, ingilizce (1. dil) şu iki cümlenin fransızca (2. dil) ve türkçe (3. dil) karşılıklarında somutlaştırılabilir:

1. The servant brings ice, glasses and two bottles on a tray.

2. His yellow leather bag in his hand, Mr. Brown walked quietly to the end of the street.

Birinci cümlede 5 A, 1 B, 2 C, 2 D; ikinci cümlede 5 A, 1 B, 3 C, 5 D ile 1 E bulunmaktadır. Bunlar, a1, b1... (ingilizce: **I**), a2, b2... (fransızca: **II**), a3, b3... (türkçe: **III**) olarak şöyle gösterilebilir:

I - The servant **a1** brings **b1** ice **a1**, glasses **a1** and **d1** two **c1** bottles **a1** on **d1** a **c1** tray. **a1**

$$5 a1 + 1 b1 + 2 c1 + 2 d1$$

– His **d1** yellow **c1** leather **c1** bag **a1** in **d1** his **d1** hand **a1**, Mr. **c1** Brown **a1** walked **b1** quietly **e1** to **d1** the end **a1** of **d1** the street. **a1**

$$5 a1 + 1 b1 + 3 c1 + 5 d1 + 1 e1$$

II - La bonne **a2** apporte **b2** (de la) glace **a2**, (des) verres **a2** et **d2** deux **c2** bouteilles **a2** sur **d2** un **c2** plateau. **a2**

$$5 a2 + 1 b2 + 2 c2 + 2 d2$$

– Son **d2** sac **a2** de cuir **c2** jaune **c2** (jaune cuir sac) à **d2** la **d2** main **a2** (dans sa main), M. **c2** Brown **a2** marcha **b2** tranquillement **e2** (jusqu') au **d2** bout **a2** de **d2** la rue. **a2**

$$5 a2 + 1 b2 + 3 c2 + 5 d2 + 1 e2$$

III - Hizmetçi **a3** bir **c3** tepsi **a3** /de/ **d3** dondurma **a3**, bardak /lar / **a3** ve **d3** iki **c3** şişe **a3** getiriyor. **b3**:

$$5 a3 + 1 b3 + 2 c3 + 2 d3$$

– Sarı **c3** deri **c3** çanta **a3**-sı **d3** eli **a3** nde **d3**, Bay **c3** Brown **a3** sokağ **a3** ın **d3** son **a3**-una **d3** kadar **d3** sakın sakın **e3** yürüdü. **b3**:

$$5 a3 + 1 b3 + 3 c3 + 5 d3 + 1 e3$$

Sonuçta şu denklikler / eşitlikler kurulabilir:

$$A + B + C + D + E = a1 + b1 + c1 + d1 + e1 = a2 + b2 + c2 + d2 + e2 = a3 + b3 + c3 + d3 + e3$$

Bu tür bir eşitlik / denklik yazının sıfır derecesi ya da bir dilden ötekine düz anlamın aktarılması söz konusuysa kuşkusuz hâlâ geçerli. Ne var ki zamanla kimi diller yok olduğu gibi, kimileri de büyüdü, gelişti, olgunlaştı. Kullanıcılar sözcüklerin düz anlamları ile yetinmeyip onlara yan anlamlar da yüklediler, soyut kavramlar ürettirler. Dilbilimcilere göre, bir dilbilimsel işaretler sisteminde / bir dilde, kavram ya da nesne, onu ileten / aktaran seslerden ayrılamaz; *gösteren* yoksa *gösterilen* de yoktur; *gösterilensiz gösterge* de olamaz: dayanışma içindedirler; ikisi birden var olur; birbirlerini tamamlarlar. Gösteren ile gösterge arasındaki bağ hem gereklidir hem de keyfidir. Ağaç kavramı ile onu temsil eden sesler sıralaması arasında hiçbir iç ilişki yoktur: a-ğ-a-ç / a-r-b-r / t-r-ee. Ayrıca, bir gösterilen karşıtıyla anlam bulur çoğunlukla: acı, karşıtı tatlı ile anamlanır. Bu da yetmez; gösterilen kendine yakın eş anlamlar arasında edinebildiği yer kadar anlam kazanır: biraz abartı ile, Bodrum sandaletinden rugan iskarpine kadar terlik dışında her şey ayakkabı; kayıktan transatlantiğe kadar sal dışında her şey teknedir. Acı, zehir, ekşi, mayhoş, vb. anlamlarının birbirlerine bıraktıkları anlam alanı kadar geçerlidir: Usta çevirmen bu alanı yakalamaya çalışır gelişmiş diller arasında giriştiği çeviri işleminde.

Sadece sözcükler arası anlam alanında değil, aynı dili konuşan bireyden bireye de anlamın aynı sözcükte, aynı kavramda buluşmadığı da olur. Küçük yaşlardayken kötü söz söyledi diye ağzına biber sürülen bir kimse ile çocukluğundan başlayarak acılı çığ köfte yiyen birisinin deneyimlerinden edindiği anlam boyutu değişiktir. Birincisinde **acı** ızdırap verir, ikincisinde çeşnidir.² Buna bir başka örnek de adını bir tarikatın taşıdığı bir mutasavvıfın 30 Kasım 1925 tarihli “Tekke, Zaviye ve Türbelerin Kapatılması”na ilişkin yasanın yürürlüğe girmesiyle kapatılan türbesinin -1960’lı yıllarda- yeniden, ama müze olarak açılışında yaşanmış ve Millî Eğitim Bakanlığının temsilcisi *türbeniz açılmıştır, ziyaret edebilirsiniz* demiş. Yerel yetkilinin de ağzından aynı sözcükler çıkmış; o da *türbeniz açılmıştır, ziyaret edebilirsiniz* demiş. Konuşmacıların *ziyaret* sözcüğünü hangi anlamda kullandıkları hakkında herhangi bir bilgi, belge yok ama dinleyenlerden bir kesim bunu *açılan müzeyi bir turist olarak gezebilirsiniz* diye algılamak çevre köy ve illerden akın akın gelen çoğunluk yerel yetkilinin söylediklerine açılan türbeyi ziyaret edip orada niyazda bulunabilecekleri anlamını vermişler.

Bir dili konuşan farklı topluluklar arasında gözlemlenen bu anlam sorunu iki dilin söz konusu olduğu eyleminde çevirmenin de karşısına çıkabilir: birbirlerinin karşılığı olarak verilen sözcükler her zaman, hattâ çoğu zaman örtüşmeyebilir, çünkü insanın evren görüşünü, dünya görüşünü dili düzenler ve bir dil ve onu konuşan birey evrendeki gerçekleri kendi sözcüklerinin elverdiği ölçüde kavrar. Dildeki sözcüklerin büyük çoğunluğunun işaret ettiği varlıklar, nitelikler, tarz ya da davranışlar, hareketler... -hiçbir zaman denilemezse de- çoğu zaman,

- sahip olunan dünya görüşü: eşitlik kapitalist ve sosyalist dünya görüşlerinde aynı eşitlik midir?

- ait olunan uygarlık: eski yunan, yahudi, hristiyan, müslüman, uzak doğulu toplumlarda ya da bir tanrıtanımaç için tanrı sözcüğü aynı şeyi mi çağrıştırmaktadır? Hattâ tek Tanrılı / göksel dinlerde bile Tanrı sözcüğü aynı niteliklere mi gönderme yapmaktadır? Çeşitli din ve uygarlıkların birinin dilinden Tanrı bir ötekinin diline / dillerine sözcük olarak çevrilebilir ama çıkış metninin ait olduğu din ve / veya uygarlığı bilmeyen bir kimse için o sözcüğün uyandırdığı imge de aktarılmış olur mu?

- bilgisizlik ya da sözcüğün kullanılışı ve çevirinin yapılaşması arasındaki zaman farkı: Ankara'da Güvenpark'taki eski adıyla Emniyet Abidesi'nde öğün(mek) sözcüğü 1930'larda düşünmek, tasarlamak, kafasını kullanmak anlamında kullanıldığı hâlde çoktan beri övün(mek) olarak anlamlandırılmaktadır. Her ne kadar bir çeviride değilse de Mustafa Kemâl'in *ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir* sözlerindeki *Akdeniz*'i Willy Sperco³ fransızcada *la mer* (deniz, *soldats, votre premier objectif est la mer*) ile aktarırken Richard F. Peters'in *Histoire des Turcs* başlıklı yapıtının fransızca çevirisinde Lucien Piau *la Méditerranée* ile karşılamıştır.⁴

- ya da öznel anlamlandırma (yukarıdaki acı / tatlı örneği) sorunu gibi nedenlerle bir öteki dilde her zaman eşit / eş olmamaktadır.

Bir dilde anlatılanın bir başka dilde de şöyle ya da böyle anlatılabileceği doğrudur. Ancak, nasıl bir santralde üretilen elektrik tüketiciye varıncaya kadar yolda kayba uğruyorsa, göndericinin mesajının alıcıya ulaştığında anlam kaybına, değişimine uğramış olduğu, hattâ böylece yanlış ya da farklı anlamalara da yol açıldığı; ayrıca anlamın göreceli olduğu da biliniyor. Bir varlığın, bir nesnenin, bir olgunun adı bir dilden ötekine, hattâ aynı dili konuşan kişilerin bakış açılarına, dünya ya da siyasî ... görüşlerine göre bir kişiden ötekine, bir topluluktan ötekine de değişebilmekte. Bunun türkçedeki / Türkiye'deki en ilginç örneği son yıllarda dünyayı kasıp kavuran bir terör örgütünün açılımı pek kullanılmayan adıdır. Bu örgütün birkaç sözcüğün baş harflerinden oluşan adı kimilerine göre IŞİD, kimilerine göre DAESH, DAİŞ, hattâ DEASH'tır. Bu örgütün fransızcadaki *organisation Etat Islamique, Etat Islamique d'Irak, Etat Islamique en Irak et au Levant, Etat Islamique en Irak et dans le Cham* gibi adlarını ya da bunların bir başka dildeki karşılıklarını türkçeleştirirken ister istemez kendisinin ya da bunu ona para karşılığı yaptıran kişinin (skopos kuramını anımsayalım!) dünya görüşüne uygun karşılığı seçecektir bir çevirmen. Ancak en iyisi olduğu gibi aktarmaktır denebilir. Yine yukarıdaki acı / tatlı örneği de bu bağlamda görülebileceği gibi 1820'lerdeki Osmanlı-Yunan savaşları İstanbul'un gözünde bir isyan, Atina için ise bir kurtuluş / bağımsızlık savaşı olduğuna göre bir Yunan'ın kitabını çeviren bir Türk -ya da tersi- hangi karşılığı seçecektir?

Amerika'nın 1492'de keşfi (!) de iki anlamlı değil mi? Yerliler, Kızıl Derililer ile Yeni Dünya'yı ele geçirenler bu tarihe, bu olaya aynı anlamı mı yüklemektedir? Sözcüklerin karşılıkları doğru verilmektedir ama iki anlamdan hangisine gönderme yapılmaktadır? Bu gibi durumlarda çeviride eşitlikten değil de $A+B+C+D+E... \approx a1+b1+c1+d1+e1... \approx a2+b2+c2+d2+e2 \& \approx a3+b3+c3+d3+e3...$ gibi yaklaşık bir eşitlikten, bir eşdeğerlikten, bir denklikten, bir muadeletten söz etmek mi daha uygun olur acaba?

Ancak bir dilin 4 ögesinden öteki dile yalnızca anlamın aktarılabilirdiği göz önüne alındığında, çevirinin bir arabanın deposuna doldurulan benzinin önce galon ile ölçülüp sonra litre ile, araba ile geçilen mesafenin de mil ile ölçülüp kilometre ile anlatımına benzediği tartışma götürmez. İster galon ile ister litre ile ya da ister kilometre ile ister mil ile ölçülsün, ölçülen içerik / hacim ya da geçilen mesafe / uzaklık hep eşit olacaktır. Hacim, uzunluk ya da ağırlığı ölçen, tartan âletler yapıldı ama *anlamın* bir dilden ötekine ne kadarının aktarıldığını nesnel olarak ölçebilecek bir aygıt bulunmadı henüz. Bu durumda, Roman Jakobson'un dediği gibi *farklılıkta eşdeğerlik* dilin temel sorunudur ama çevirinin başlıca amacı her zaman iki dildeki *eşdeğerliği* bulma çabası mıdır yalnızca? Ya da bunun hep böyle olması sürüp gidecek midir? Galon / litre, mil / kilometre ilişkisi açısından bakıldığında anlam için *bir tür eşitlik* arayışından da söz edilemez mi, en azından ilerisi için?

Çıkış ve varış dillerini konuşan iki toplumdaki inanç ve yaşam biçimleri, teknoloji düzeyleri, uygarlık türleri farkı gibi engellerle karşılaşılması da çevirmen için kaçınılmazdır. Yine de çevirisinin eleştiriye uğraması, varış metnindeki anlamı çıkış metnindeki *eşit* kılamamasından, bir başka deyişle, özgün metindeki engellerin anlam yükünü kavrayamamasından ya da çıkış dilindeki anlam yükünü kavramış olsa bile bunu varış dilinde yanlış ya da düzgün olmayan, kulağa hoş gelmeyen bir biçimde vermiş olmasından kaynaklanmaktadır daha çok. Her iki durumda da başarısızlık çevirmenindir, çünkü bir dilde söylenen bir öteki dilde de şöyle ya da böyle söylenebilir.

$$A+B+C+D+E...=a1+b1+c1+d1+e1...=a2+b2+c2+d2+e2...=a3+b3+c3+d3+e3...$$

gibi bir eşitliğe gelince, bunun, büyük ölçüde dilin dördüncü ögesi anlam, özellikle de düz anlam ile –dillerin oluşum süreçlerinde olduğu gibi- yazının sıfır derecesi, örneğin

$(2 \times 2 = 4)$ = two times two equals four = deux fois deux font quatre = iki kere iki dört eder.

$(2 + 2 = 4)$ = two plus two equals four = deux et deux font quatre / deux plus deux égale quatre = iki iki daha dört eder.

için –her ne kadar bu iki örnekteki eylem ingilizce ve türkçede tekil, fransızcada çoğul ise de- geçerliliğini hep koruyacağı söylenebilir. Hattâ bilgisayar dilinin, giderek daha da geliştirilen iletişim araçlarında kullanılan dilin (daha çok gençlerin SMS’lerinin dili gündelik dile ne yazılma ne de sözcüklerin dizilimi bakımından benzetilmektedir!) ve gelecekte –belki de- tüm sözcüklerin yeniden yalnızca düz anlamlarında kullanılmaya başlanmasının (işte o zaman bilgisayar destekli çeviri programları sorun çıkarmadan işleyebilecektir!) insan dilini yüzyıllar içinde (dil / söz gibi ikinci bir soyutlama olan) matematiğe daha da yaklaştırmayacağına, çevirinin de eşitliğe, tam eşitlik olmazsa da, matematikte üst üste üç yatay çizgi (≡) ile gösterilen *tıpatıp aynılık* arayışına dönüştürmeyeceğine kim güvence verebilir?

NOTLAR

- 1 *Le plus vieux métier du monde n'est pas celui qu'on pense, c'est celui de traducteur.* Laure Bataillon’dan aktaran Osman Senemoğlu: **Yazarlar ve Çeviri**, Çeviri: Ekinler ve Zamanlar Kavşağı, Hasan Âli Yücel Anma Kitabı, 2. Baskı, Yıldız Teknik Üniversitesi, 1997, 133.s.
- 2 Bakınız: Atilla Tolun, *Ahmet Vefik Paşa’nın Molière Çevirileri*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, “Tiyatro / Kültür dizisi, 75,” 2007, 25. s.
- 3 Willy Sperco, *Moustapha Kemal Atatürk*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1958, p. 78.
- 4 Richard F. Peters, *Histoire des Turcs, de l'Empire à la Démocratie*, traduit de l’allemand par Lucien Piau, Paris, Payot, 1966, p. 136.

LA NOTION DE «L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ» DANS LA TRADUCTION: UNE ÉTUDE DE CAS*

Lale Arslan ÖZCAN**
Pınar Güzelyürek ÇELİK***

LA NOTION DE «L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ» DANS LA TRADUCTION: UNE ÉTUDE DE CAS

Aslı Erdoğan fait partie des écrivains turcs qui traitent la question de «l'identité et l'altérité de soi». Dans ses œuvres les héros portent un regard extérieur sur la culture maternelle et celle de l'exil, de l'immigration. Cela nous renvoie à la notion de «l'inquiétante étrangeté» de Freud, car la protagoniste nous décrit un univers qui lui est familier en fait mais qui lui cause en même temps une angoisse étrange tout en éveillant chez elle une résonance en ce qui concerne son refoulé individuel. Un traducteur qui entreprend à traduire ses récits doit savoir créer cet effet. Notre travail portera donc sur les traductions en français du *Mandarin miraculeux*, des *Oiseaux de bois* et de *La Ville dont la cape est rouge*. Afin de traiter la traduction des notions culturelles dans la perspective de «l'inquiétante étrangeté», nous allons travailler sur les «zones textuelles» de ses œuvres en nous situant dans la lignée de la pensée bermanienne. Nous allons ainsi réaliser la «lecture de(s) traduction(s)» en suivant la méthodologie bermanienne pour dévoiler les modes de traduire. De ce point de vue la position du traducteur va nous servir à définir le projet de la traduction.

Mots-clés: Aslı Erdoğan, inquiétante étrangeté, étique de traduction, modes de traduire, zone textuelle, *Mandarin miraculeux*, *Les Oiseaux de bois*, *La Ville dont la cape est rouge*.

THE CONCEPT OF «THE UNCANNY» IN ASLI ERDOĞAN'S WORKS AND THEIR FRENCH TRANSLATIONS

Aslı Erdoğan is one of the new generation novelists who analyzes the problems of «identity and self-alienation» through immigrant, displaced characters or heroes in exile. The characters in the author's works observe both cultures from outside. The first of the two cultures specified here is the culture in which she was born and raised while the other one is the culture of the country where she went into exile, and where she immigrated into. In this context, we should touch upon Sigmund Freud's concept of «the Uncanny» (unheimlich), as in the novels by Aslı Erdoğan, the narrator depicts a world with which she must be familiar but where she feels herself as a stranger, and which is the reflection of her inner world. In this respect, a translator who is responsible for translating

* Cet article est la version développée et renouvelée de la communication prononcée au Colloque International intitulé «La dimension culturelle du texte littéraire en traduction» à Université Ștefan cel Mare de Suceava, Roumanie, les 29-30 Mai 2014.

** Maître de conférence adjointe, Université technique de Yıldız, Faculté des Lettres et des Sciences, Département de traduction et d'interprétation du Français
ozcanlale@hotmail.com

*** Enseignante docteur Université technique de Yıldız, Faculté des Lettres et des Sciences, Département de traduction et d'interprétation du Français
pguzelyurek@yahoo.fr

Erdoğan's works is supposed to reproduce the same effect. This study will dwell upon the French translations of Erdoğan's books, *Mucizevi Mandarin*, *Tahta Kuşlar* and *Kırmızı Pelerinli Kent*. It would be appropriate to follow the approach «textual zones» introduced by Antoine Berman in order to analyze the translations within the framework of the concept of «the Uncanny». To this end, we follow the processes of «translation reading» proposed by Berman in order to unveil «modes of translation». The data obtained will reveal the complicated structure of the act of translation.

Keywords: *Aslı Erdoğan, uncanny, translation ethics, mode of translation, Mandarin miraculeux, Les Oiseaux de bois, La Ville dont la cape est rouge.*

Aslı Erdoğan, née en 1967, traite dans ses œuvres, plutôt la question de l'identité et de l'altérité de soi par tous ses aspects (via les héros sans patrie, les exilés de force ou de gré, en bref avec les mots de l'auteure via «les voyageurs sans port»). Elle a écrit son premier roman, *Kabuk Adam/L'Homme croule*, en 1994. *Kırmızı Pelerinli Kent/La Ville dont la cape est rouge*, deuxième roman d'Aslı Erdoğan, est son premier roman traduit en français.¹

Dans les œuvres d'Erdoğan, les héros portent un regard extérieur sur deux cultures: la culture «maternelle» et la culture de «l'exil et/ou de l'immigration». Cela nous renvoie à la notion de «l'inquiétante étrangeté» de Sigmund Freud, du fait que la protagoniste nous décrit un univers qui lui est familier mais qui lui cause une angoisse et un pressentiment étrange tout en éveillant chez elle une résonance sur son refoulé individuel. La protagoniste fait face à ce refoulé tout en essayant de déchiffrer l'univers qui l'entoure par les yeux d'une immigrée (volontaire ou non) ou d'une étrangère.

Dans ce travail, les réflexions de Sigmund Freud nous guideront lors de l'élaboration de cette notion. Du point de vue de la traduction, nous allons traiter la transmission de l'effet de l'inquiétante étrangeté dans les traductions d'Erdoğan sous la lumière des idées d'Antoine Berman et de Jean-Louis Cordonnier.

La notion de l'inquiétante étrangeté

Freud s'occupait de la notion de l'inquiétante étrangeté dès les années 1900, avec la publication du *Totem et tabou*. Il est possible de la définir comme ce qui est «non-familier» et «ce qui était familier devenant étrange plus tard». Sur ce point il vaudrait mieux de nous attarder un peu sur la traduction française du terme allemand «Das Unheimliche». En fait la désignation en français du dernier n'implique pas tous les aspects de la notion. Bertrand Féron, le traducteur français de l'édition du recueil des articles de Sigmund Freud intitulé *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, nous en signale ainsi:

Nous confessons la même impuissance que Marie Bonaparte à trouver un terme français qui serait l'équivalent du terme allemand. Comme nous n'avons rien de meilleur à proposer, nous conservons sa traduction «L'inquiétante

étrangeté», qui a au moins le mérite de s'être établie. Cette traduction présente plusieurs défauts que nous exposons brièvement ici: 1. Elle est une glose bien plus qu'une traduction, de ce fait elle anticipe d'emblée sur le raisonnement de Freud ; 2. Elle élimine complètement le Heim de la maison, de la familiarité ; 3. Elle supprime le un de la censure.²

D'après Freud, le domaine de l'inquiétante étrangeté est un domaine particulier de l'esthétique car cette notion qui suscite l'angoisse et l'épouvante, est traitée d'une façon très efficace dans le domaine de la création.³ Il est important de signaler qu'en fait cet état fait référence au familier qui devient plus tard étrangement inquiétant chez l'individu.⁴ Mais, il faut toutefois annoncer que cette relation n'est pas réversible, autrement dit tout ce qui est nouveau et non-familier n'est pas effrayant.

A ce stade, il est nécessaire de mettre le doigt sur la distinction faite par Freud entre l'inquiétante étrangeté «vécue» et l'inquiétante étrangeté «représentée». Ce dernier entre dans le domaine de la fiction ou de la création littéraire, et dans notre étude nous traitons cette dimension-là.

Dans la littérature, d'après Freud, c'est le genre fantastique qui reflète aisément ce sentiment. Le fantastique par les particularités de son style nous offre un terrain bien disposé pour dévoiler et étudier cette notion. De ce point de vue, il serait possible de dire qu'existent des indices qui révèlent cet état d'angoisse dans les œuvres littéraires. Le premier indice selon Ernst Jentsch est *«le doute qu'une être apparemment vivant ait une âme ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme»*.⁵ Le deuxième indice se présente par la perte des yeux qui en son sein contient plusieurs aspects. Et le troisième désigne le motif du double d'Otto Rank. D'après Rank, l'effet du double provient *«d'une assurance contre la disparition du moi, un 'démenti énergétique de la puissance de la mort'»*.⁶ La mort est le thème dominant dans les œuvres d'Erdoğan. Dans la lignée de notre étude, les notions du moi étranger et du moi propre nous intéressent plus particulièrement car ce conflit se trouve abondamment dans les romans d'Erdoğan. Ainsi, le double y incarne le moi étranger. Comme le souligne aussi Rank, le moi devenant un instrument d'auto-critique, se réfère au motif du double. Le double peut être défini encore par le fait qu'il appartient à l'évolution historique du moi et apparaît répétitivement par diverses façons.⁷

Le quatrième indice est le pressentiment d'une certaine fatalité qu'on ne peut pas éviter et qui évoque une angoisse inexplicable chez l'individu. Ceci nous ramène aux superstitions dues aux temps préhistoriques de l'homme, qui se sont refoulées dans l'inconscient collectif et qui feront tardivement le retour chez l'individu. Dans la même catégorie, il est possible de classer le cas de mauvais œil, de hasard, de la toute-puissance des pensées.⁸

En somme l'inquiétante étrangeté selon Freud n'est rien de nouveau ou d'étranger dans son essence ; ce qui prime pour ce sentiment c'est le fait de la familiarité qui devient angoissant par le processus du refoulement autrement dit par le refoulé qui fait retour dans une autre situation avec un autre effet. Pour montrer l'effet de ce sentiment, il faut mettre en évidence ce cercle vicieux. Cet état d'âme se montre abondamment dans les œuvres littéraires où la frontière entre la réalité et la fantaisie se trouve effacée. A ce point, se mettre dans la peau du personnage amplifie l'impact de l'inquiétante étrangeté représentée. Par conséquent pour que l'inquiétante étrangeté soit effective il faut qu'elle se réfère à l'angoisse infantile de l'individu.⁹

Analyse textuelle

La critique de traduction d'Antoine Berman propose diverses étapes d'une multitude dimension. Dans le cadre de notre article nous nous pencherons sur l'étape de lecture afin de déterminer les zones textuelles de l'œuvre traduit et de l'original. Dans la théorie bermanienne, le repérage d'une zone textuelle est défini comme une analyse textuelle dans le but de trier les zones importantes et problématiques de deux œuvres: l'œuvre original et l'œuvre traduit. La première étape de la critique des traductions consiste donc à effectuer une lecture de la traduction, premièrement en tant qu'œuvre trouvant une place dans le cercle littéraire du pays d'arrivée ; deuxièmement en tant que traduction d'un œuvre étranger.¹⁰ Dans la première lecture, le but est de se familiariser avec l'œuvre traduit afin de ne pas être influencé par l'œuvre original. Et la deuxième lecture nous permet de constater les zones textuelles problématiques qui peuvent être des passages exposant des traits stylistiques, des rythmes, des mots-clefs, la texture thématique de l'œuvre traduit.

Dans la deuxième étape, la première lecture de l'œuvre original nous assure une pré-analyse textuelle en ce qui concerne la trame, le style, la structure thématique et romanesque du récit. Et dans la deuxième lecture, il serait possible de tirer des zones textuelles, stylistiques, significatives et d'identifier «*les passages de l'original qui, pour ainsi dire, sont les lieux où [l'œuvre] se condense, se représente, se signifie ou se symbolise*».¹¹

«Les lectures collatérales» qui impliquent la lecture des autres œuvres de l'auteur et du traducteur ainsi que des essais et des critiques, aident au critique de déterminer le projet de la traduction et l'horizon du traducteur. Nous avons ainsi réalisé ces étapes de lecture des œuvres d'Aslı Erdoğan, des écrits sur la romancière et son style, et de ses articles de journaux et des autres œuvres traduits par Jean Descat et Esin Soysal-Dauvergne ainsi que des écrits sur les traducteurs.

Jean-Louis Cordonnier étudie l'acte de traduire dans le cadre des rapports entre la culture de départ et la culture d'arrivée en se basant sur la diversité des cultures et

sur les paramètres sociolinguistiques qui sont étroitement liés à l'acte traduisant. Il met au centre de son analyse le futur traducteur qui va dévoiler les différences (entre les cultures) et le décentrement. Dans cette perspective, le traducteur ne doit pas être transparent, mais surtout «opaque». Donc, le traducteur, afin de déterminer sa position, il doit tout d'abord définir son «éthique» qui n'est séparable de son temps, de sa culture, de la politique de son pays etc.¹²

Donc, selon Cordonnier qui fait référence à Yves Chevrel, il existe deux voies de traduction:

*(...) ou bien le traducteur respecte au maximum l'auteur étranger, il se situe dans le dévoilement de l'Autre, et il pratique la «traduction adéquate», ou bien il donne préférence au système d'accueil, il se complait dans l'enfermement du Même, il adapte l'auteur étranger, et dans ce cas il pratique la «traduction dynamique».*¹³

Comme cela nous est bien signalé par Jean-Louis Cordonnier, les modes de traduire reflètent la position du traducteur face à la culture de départ ainsi qu'à la culture de l'arrivée. De ce point de vue la position du traducteur va nous servir à définir le projet de la traduction qui devrait se reposer sur «une éthique de traduction » où se croisent les approches d'Antoine Berman et de Jean-Louis Cordonnier.

Le présent travail ne cherche pas une focalisation sur le(s) traducteur(s) et les projets de traduction. Nous nous efforçons particulièrement d'étudier le transfert de l'effet de l'inquiétante étrangeté dans les œuvres traduites afin de déterminer l'éthique de traduction et les modes de traduire des traducteurs.

Les traducteurs

Notre analyse se portera sur les traductions en français de quatre récits d'Erdoğan: *Mucizevi Mandarin – Mandarin miraculeux* et *Les Oiseaux de bois – Tahta Kuşlar* et *Le Captif-Mahpus*¹⁴ (traduits par Jean Descat) et *Kırmızı Pelerinli Kent – La Ville dont la cape est rouge* (traduit par Esin Soysal-Dauvergne).

Jean Descat, traducteur d'origine française, ayant eu une formation de langues et de littératures slaves (du russe, du serbo-croate) avait enseigné à l'université Michel de Montaigne, à Bordeaux. Comme il est indiqué dans son interview, pendant ses années de retraite:

*(...) il s'est tourné vers la Turquie, dont le peuple a une histoire étroitement mêlée à celle des Balkans : il a appris la langue pendant un peu plus d'une année puis s'est mis à traduire des ouvrages. Aujourd'hui, il ne traduit plus qu'exclusivement depuis le turc.*¹⁵

Après avoir réalisé les lectures concernant Descat, nous avons constaté qu'il est un traducteur bien conscient de son métier. Quoiqu'il affirme qu'il ne s'intéresse pas à l'aspect théorique de la traduction, il a quand même beaucoup réfléchi sur ce sujet. De ce point de vue, nous pouvons affirmer qu'il effectue ses traductions en se basant sur ses critères. De ce fait, nous pouvons constater qu'il a une position envers le texte à traduire. Autrement dit, avec les termes de Cordonnier, Jean Descat effectue ses traductions dans le cadre d'un projet de traduction conformément aux critères de son éthique.

Quant à Esin Soysal-Dauvergne, elle vient d'une famille francophone, son père étant un journaliste et traducteur connu en Turquie. Elle a traduit deux livres d'Erdoğan: y compris *Je t'interpelle dans la nuit/Gecede Sana Sesleniyorum*. Malgré nos recherches, nous n'avons pas pu trouver des informations concernant sa vie et son activité professionnelle ainsi que ses idées sur la traduction.

Analyse du transfert de l'effet de l'inquiétante étrangeté

Zone textuelle 1

(...) Şöyle bir anlığına **kasılıyor**, kıpırtısız kalıyor. Genç kadın gözlerimin önünde **ansızın** ölüveriyor. Eli ellerimdeyken. **Ardımdaki kalabalıktan çığlıklar geliyor**. Sağ omuzuma bakıyorum. Kaplan dövmesi bir anda sığıyor pençeleriyle gözlerimi **deşiyor**. Biliyordum. Bu kadın Michelle! Benim Michelle'im.¹⁶

Traduction

Elle a un **sursaut**, puis s'immobilise. **Comme dans un film**. La jeune femme est **en train de mourir** sous mes yeux. Tandis que je lui tiens la main, je regarde son épaule droite. J'entrevois un tatouage représentant un tigre. Il **menace** mes yeux de ses griffes. Je le savais. Cette femme, c'est Michelle ! Ma Michelle !¹⁷

Le motif du double est très présent dans les romans d'Erdoğan surtout dans *Le Mandarin Miraculeux*. Dans le roman, Michelle symbolise le double de la protagoniste. Elle est plus belle, plus jeune et plus charmante que celle-ci. Elle est donc l'incarnation de ses rêves et de ses désirs. Il est sans doute possible de dire que cette héroïne présente tous les aspects d'un double car la protagoniste lui attribue toutes ses aspirations. Elle provoque chez elle, une angoisse liée à l'idée de la mort, ce qui entraîne la fin de ses rêves et son propre mort.

Dans cette zone textuelle, tout d'abord nous avons observé que le traducteur a fait un ajout au texte d'arrivée tandis qu'il a omis une phrase significative de l'original. Par l'ajout de *Comme dans un film* dans le texte d'arrivée, le va-et-vient entre le réel et l'irréel se trouve effacé. L'utilisation d'*en train de mourir* ne donne pas l'ac-

ception en turc du verbe *ölüvermek*/mourir *subitement* ; ce qui entraîne un glissement de sens dans la traduction. L'omission de la phrase *Ardımdaki ... geliyor – des cries venant de la foule derrière moi* empêche le retour au réel du lecteur d'arrivée ce qui menace la transmission de l'effet de l'inquiétante étrangeté.

Zone textuelle 2

Kral Oidipus'un bir gözü **fazlaydı**.¹⁸

Traduction

Le roi Œdipe avait **un œil de trop**.¹⁹

Dans *Le Mandarin Miraculeux*, Erdoğan, dès le début de son ouvrage, nous donne les indices de l'inquiétante étrangeté, comme l'indique le titre même de la première nouvelle *Dans l'orbite de l'œil perdu/Yitik gözün boşluğunda*. Du point de vue des zones textuelles nous y retrouvons toujours des références fait à l'œil perdu. Il est significatif que la perte de l'œil de la protagoniste se coïncide avec l'abandon de l'amant, autrement dit la perte de l'amant signifie en effet la perte du bonheur et cette détresse entraîne l'apparition de son double Michelle dans le récit.

Dans cette zone textuelle, il s'agit d'une citation faite d'Hölderlin et d'après les interprétations de cette citation, «l'œil en trop» est considéré comme le troisième œil autrement dit l'œil intérieur. Mais dans le texte de départ, il nous paraît qu'il s'est effectué un glissement du sens provenant de l'interprétation de l'auteure car nous comprenons de ce passage qu'Œdipe avait deux yeux alors que l'une de ses yeux était en trop donc un œil lui suffisait.

Concernant la traduction, nous avons observé que le traducteur a corrigé ce glissement du sens en se référant à la citation originale. De la traduction de cette zone textuelle on comprend qu'Œdipe avait un troisième œil.

Zone textuelle 3

Ürkütücü bir ısıklık sesiyle sıçradı, sanki dev bir tropikal kuş tam arkasında kanatlarını açmıştı. Çekine çekine döndü. Eriyikmişçesine akıp giden yokuşta **in cin top oynuyordu**. (...) Yüreği ağzına gelmişti. (...) zenci bir kız çocuğu oturuyordu. Makyajlıydı, taşıra taşıra sürdüğü kiremit rengi ruju dudaklarını **açık bir yaraya** benzetmişti.²⁰

Traduction

Un **sifflement terrible** la fit bondir, comme si, juste derrière elle, un oiseau tropical géant déployait ses ailes. Elle se retourna craintivement. La pente, qui s'écoulait

comme une solution liquide était **déserte**. (...) elle avait **sursauté**. Une petite noir de cinq, six ans (...) elle était maquillée ; son rouge à lèvres, qui débordait, et qui était **très vif** (...).²¹

Dans le chapitre intitulé *Le voyageur sans port/Limansız Yolcu*, l’auteure intègre dans le récit une petite fille noire qui apparaît soudain comme un spectre en faisant tressaillir la protagoniste ainsi que le lecteur. Dans cette zone textuelle, Erdoğan vient de refléter les peurs de son enfance par le biais de cette petite fille. Cela nous renvoie au quatrième indice de l’inquiétante étrangeté qu’est une angoisse inexplicable remontant aux cauchemars de l’enfance.

İn cin top oynuyordu est une locution verbale impliquant les connotations surnaturelles comme cin/djinn. De ce point de vue le choix de cette locution n’est pas arbitraire, pour cette raison *déserte* ne suffirait pas créer cet effet. En plus le choix de la qualification *açık bir yara* (une blessure encore saignante) de l’auteure pour désigner le rouge à lèvres a pour but de donner cet effet terrifiante mais l’équivalent choisi par la traductrice désigne plutôt un rouge à lèvres dégoûtant.

Zone textuelle 4

*Gulyabani, koskaca yeryüzünde başka hiçkimseyle bir alıp veremediği kal-mamışçasına dosdoğru ona geldi.*²²

Traduction

*Comme s’il n’avait plus de comptes à régler avec personne, le loup-garou s’avança droit sur elle.*²³

Ici, l’indice concernant l’inquiétante étrangeté est la peur de la goule provenant de l’enfance de la protagoniste car quand elle voulait sortir dehors les nuits, ses parents lui faisaient peur de la goule.

Dans cette zone textuelle, la traductrice a réalisé une traduction par équivalence, en traduisant *Gulyabani* par *le loup-garou*. Car le choix de «loup-garou» rappelle également au lecteur d’arrivée une angoisse familière.

Zone textuelle 5

*Kırbaç yemişçesine sıçradı kadın. Aynada kendi yüzünü görmüştü. Rujlu dudakları açık bir yarayı andırıyordu. Kanlı, çığırkan, müstehcen... Görüntüsüne katlanamadığından yerini değiştirdi, çizik çizik yağmur izleriyle dolu pencerenin kenarında geçti.*²⁴

Traduction

En apercevant son propre visage dans une vitre elle sursauta comme **cinglée** par un coup de cravache. Ses lèvres fardées semblaient **une plaie ouverte, sanglante, criarde**, obscène. Mécontente de son aspect, elle longea la fenêtre tout éclaboussée de boue.²⁵

L'auteure affirme dans une interview ainsi:

*Dès le début, j'ai refusé de se comporter comme une femme. J'ai la mentalité bisexuelle. Je peux concevoir le monde à la fois comme une femme et comme un homme. Depuis mon enfance je ne pouvais pas respecter les normes d'être une femme.*²⁶

Dans la nouvelle *Le Captif* l'auteure se questionne sur la condition féminine en décrivant une femme enceinte qui n'accepte pas sa féminité: elle refuse le maquillage, tout tenu et comportement féminin etc. L'héroïne quand elle voit son reflet dans la fenêtre du café elle se sent dépaylée et cette image lui paraît très étrange et angoissante.

Le traducteur ne respectant pas la ponctuation (qui est important du point de vue du rythme du passage) et la syntaxe portant le sens, il a brisé l'effet.

Comme nous avons signalé ci-dessus, nous n'avons pas assez d'information concernant ses réflexions sur l'acte du traduire d'Esin Soysal-Dauvergne. De ce point de vue de choix des équivalents dans certaines zones textuelles peut être expliqué par le bagage cognitif de la traductrice. Notre analyse textuelle nous fait remarquer que la traductrice n'effectue pas ses choix dans le cadre d'un projet de traduction qui reposerait une éthique déontologique.

Jean Descat, étant un traducteur de métier qui a réalisé plusieurs traductions a effectué sa traduction dans des normes bien définies par lui-même. Dans la traduction de certaines zones textuelles nous avons constaté qu'il a fait des ajouts même s'il affirme que «(...) *le chef-d'œuvre du traducteur est de se faire oublier*», qu'il préfère être *opaque*.²⁷ Aussi, existent des omissions pour certaines. Vu sous cet angle, il nous paraît important de signaler que le traducteur détermine son projet traduisant par l'analyse textuelle et stylistique de l'œuvre original conformément à son éthique. Cependant il est évident que d'avoir un seul et unique projet généralisé et appliqué à toute autre traduction risque de nier les particularités et les difficultés propre à certains œuvres dont seule une analyse bien perpétuelle et profonde pourrait atteindre à leur vraie essence.

Conclusion

Comme affirme Henri Meschonnic «*L'idée que vous avez du langage est votre portrait*» et «*votre portrait en langage est signé [par] une vision du monde*»²⁸, la vision du monde des traducteurs marque donc l'œuvre traduit à travers leur mode

de traduire. Dans ce travail, la transmission de l'effet de l'inquiétante étrangeté nous relève le cheminement de deux traducteurs et cela dit il nous est possible d'observer leur mode de traduire, leur position vis à vis à l'œuvre original et enfin à leur éthique.

Dans *La ville dont la cape est rouge* le projet de la traduction ne se révèle pas puisque la traduction des zones textuelles portant les indices de l'inquiétante étrangeté n'a pas été élaborée sous cette perspective. Pour cette raison le texte d'arrivée n'atteint pas «sa propre visée et son propre centre de gravité».

Quant aux autres traductions analysées, il existe un projet de traduction généralisé par la vision et position du traducteur. Aussi nous ne pouvons pas constater un projet de traduction adaptée à l'essence de l'œuvre original. De ce fait, il serait difficile de saisir «la cohérence» traductive dans *Le Mandarin miraculeux* et *Les Oiseaux de bois*.

NOTES

- 1 Il est paru en avril 2003 aux éditions Actes Sud.
- 2 Sigmund, Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Collection Folio/Essais, Gallimard, Paris, 2002, p.212
- 3 Ibid., p.213
- 4 Ibid., p.215
- 5 cité in Freud, Opus cité, p.224
- 6 Ibid., pp.236-237
- 7 Freud, Opus cité, p.239
- 8 Ibid., pp.243-245
- 9 Ibid., p.263
- 10 Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984, p.65
- 11 Ibid., p.70
- 12 Cordonnier, Jean-Louis, *Traduction et culture*, Didier, France, 1995, p.170
- 13 Ibid., p.176
- 14 *Tahta Kuşlar* et *Mahpus* sont publiés dans le livre intitulé *Taş Bina ve Diğerleri*
- 15 «Entretien avec Jean DESCAT, traducteur du serbo-croate et du turc», date de publication le 31.12.2010, date d'accès le 08.04.2014 sur <http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-jean-descat-traducteur-du-serbo-croate-et-du-turc-63570211.html>
- 16 Erdoğan, Aslı, *Mucizevi Mandarin*, Everest, Istanbul, 2006, p.77
- 17 Erdoğan, Aslı, *Mandarin miraculeux*, Actes Sud, Paris, 2006, p.108
- 18 Erdoğan, Aslı, *Mucizevi Mandarin*, Everest, Istanbul, 2006, p.8
- 19 Erdoğan, Aslı, *Mandarin miraculeux*, Actes Sud, Paris, 2006, p.13
- 20 Erdoğan, Aslı, *Kırmızı Pelerinli Kent*, Everest, Istanbul, 2006, p.85
- 21 Erdoğan, Aslı, *La Ville dont la cape est rouge*, Actes Sud, Paris, 2003, pp.115-116
- 22 Erdoğan, Aslı, *Kırmızı Pelerinli Kent*, Everest, Istanbul, 2006, p.55
- 23 Erdoğan, Aslı, *La Ville dont la cape est rouge*, Actes Sud, Paris, 2003, pp.80
- 24 *Mahpus* in Erdoğan, Aslı, *Taş Bina ve Diğerleri*, Everest Ankara, 2009, p.40
- 25 *Le Captif* in Erdoğan, Aslı, *Les Oiseaux de bois*, Actes Sud, Paris, 2009, p.98

- 26 «Baştan Beri Kadın Olmayı Reddettim », interview réalisé par Elif Korap, dans *Milliyet Pazar*, date de publication le 31.01.2005, date d'accès le 17.03.2014 sur <http://www.milliyet.com.tr/pazar/ax-paz01.html>..
- 27 «Entretien avec Jean DESCAT, traducteur du serbo-croate et du turc », date de publication le 31.12.2010, date d'accès le 08.04.2014 sur <http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-jean-descat-traducteur-du-serbo-croate-et-du-turc-63570211.html>)..
- 28 cité in Cordonnier, Jean-Louis, *Traduction et culture*, Didier, France, 1995, p.198

BIBLIOGRAPHIE

1. «Aslı Erdoğan: Portrait insaisissable d'une jeune écrivaine tourmentée », réalisé par Basutçu, Mehmet, in *BabelMed*, date de réalisation en 2004, date d'accès le 08.04.2014 sur <http://www.babelmed.net/cultura-e-societa/73-turkey/898-asl-erdo-an-portrait-insaisissable-d-une-jeune-crivainne-tourment-e.html>
2. «Baştan Beri Kadın Olmayı Reddettim », interview réalisé par Korap, Elif, in *Milliyet Pazar*, date de publication le 31.01.2005, Date d'accès le 17.03.2014 sur <http://www.milliyet.com.tr/pazar/ax-paz01.html>
3. «Ben Delir miyim De, Kim Delirsin ?» réalisé par Börekçi, Gülenay, in *Egoist Okur*, date de publication le 10.11.2013, date d'accès le 15.01.2014 sur <http://egoistokur.com/asli-erdogan-ben-delir-meyim-de-kim-delirsin-simdi/>
4. «Ben İyi Bir İnsanım Yazık Oldu Bana» réalisé par Oral, Sibel, in *Radikal*, date de publication le 15.08.2013, date d'accès le 01.03.2014 sur http://www.radikal.com.tr/hayat/ben_ iyi _bir _insanim _yazik _oldu _bana-1146211
5. «Entretien avec Jean DESCAT, traducteur du serbo-croate et du turc », date de publication le 31.12.2010, date d'accès le 08.04.2014 sur <http://littexpress.over-blog.net/article-entretien-avec-jean-descat-traducteur-du-serbo-croate-et-du-turc-63570211.html>
6. Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984.
7. Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris, 1995.
8. Cordonnier, Jean-Louis, *Traduction et culture*, Didier, France, 1995.
9. Demir, Fırat, «Tüm Reddedişlerin Sınırında: Aslı Erdoğan» in *Biamag Cumartesi*, date d'accès le 08.04.2014 sur <http://bianet.org/biamag/sanat/150045-tum-reddedislerin-sinirinda-asli-erdogan>
10. Erdoğan, Aslı, *La Ville dont la cape est rouge*, Actes Sud, Paris, 2003.
11. Erdoğan, Aslı, *Kırmızı Pelerinli Kent*, Everest, Istanbul, 2006.
12. Erdoğan, Aslı, *Mandarin miraculeux*, Actes Sud, Paris, 2006.
13. Erdoğan, Aslı, *Mucizevi Mandarin*, Everest, Istanbul, 2006.
14. Erdoğan, Aslı, *Les Oiseaux de bois*, Actes Sud, Paris, 2009.
15. Erdoğan, Aslı, *Taş Bina ve Diğerleri*, Everest, Ankara, 2009.
16. Muhidine, Timour, «De la Turquie au Brésil, dans la jungle des villes », in *Le Monde diplomatique*, date de publication en Juillet 2003, date d'accès le 17. 04. 2013 sur <http://www.monde-diplomatique.fr/2003/07/MUHIDINE/10271>
17. Sigmund, Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Collection Folio/Essais, Gallimard, Paris, 2002.
18. Site web personnel d'Aslı Erdoğan, date d'accès le 08.04.2014 sur <http://www.aslierdogan.com>.

TÜRKİYE'DEKİ ÜNİVERSİTELERİN FRANSIZCA PROGRAMLARI VE BU PROGRAMLARDA YAPILAN AKADEMİK ÇALIŞMALAR ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME*

Erdoğan KARTAL**

Prof. Dr. Tuğrul İNAL'a armağan...

UN BILAN SUR LES DÉPARTEMENTS DE FRANÇAIS ET LES RECHERCHES FAITES DANS CES DÉPARTEMENTS EN TURQUIE

Dans ce travail, nous nous proposons de faire un bilan des recherches effectuées aux Départements de langue et littérature françaises, de Français langue étrangère, de traduction et interprétation française et de traductologie auprès des facultés et grandes écoles des universités en Turquie, tout en les analysant quantitativement dans le cadre d'un corpus. Ce dernier a été construit par la collecte des publications des enseignants qui travaillent actuellement dans ces Départements. Lors de la construction du corpus, nous avons repéré les enseignants travaillant dans les différents départements, tout d'abord en utilisant les sites officiels. Nous avons ensuite collecté les informations concernant leur parcours et leurs publications. Lorsque les informations n'étaient pas disponibles sur internet, nous les avons contactés directement. Notre travail se présente comme une étude de cas, basée sur un modèle descriptif et se propose de présenter les résultats obtenus au moyen de la technique d'analyse documentaire.

Mots-clés: *Francophonie, Turquie, Départements de français, travaux académiques, analyse de document.*

A REVIEW OF FRENCH DEPARTMENTS AND RESEARCH CARRIED OUT IN THESE DEPARTMENTS IN TURKEY

In this study, we propose to take stock of the research carried out at the Departments of French Language and Literature, French as a Foreign Language, French Translation and Interpretation and Translation Studies at the faculties of universities in Turkey, while analyzing them quantitatively within the framework of a corpus. The latter was built by collecting the publications of teachers currently working in these Departments. During the construction of the corpus, we identified the teachers working in the various departments, initially through the official sites. Then we collected information concerning their course and their publications. When the information was not available on the Internet, we contacted them directly. Our work is presented as a case study, based on a descriptive model and presents the results obtained by means of the documentary analysis technique.

Keywords: *Francophony, Turkey, French Departments, academics works, document analysis.*

* Bu çalışma, 12-14 Ekim 2016 tarihleri arasında Selçuk Üniversitesi tarafından Konya'da gerçekleştirilen VI. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi'nde sunulan Frankofoni Alanında Türkiye'de Yapılan Akademik Çalışmalar Üzerine Bir Değerlendirme başlıklı bildirinin genişletilmiş halidir.

Ayrıca, 2013-14 ve 2014-15 öğretim yıllarında Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü Fransız Dili Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans ve Doktora programlarında öğrenim görüp Yabancı dilde elektronik veri derleme ve bütüncü oluşturma ve Yabancı dil olarak fransızcada araç, kaynak ve imkanlar adlı seçmeli dersleri alarak bu çalışmanın bütüncesinin oluşumuna katkıda bulunan öğrencilerime, özgeçmişlerini bizlere ulaştıran bütün meslektaşlarıma ve hocalarıma teşekkür ederim.

** Doç. Dr., Lyon 2- Lumière Üniversitesi Diller Fakültesi Misafir Öğretim Üyesi

*** erdogan.kartal@univ-lyon2.fr

Fransa, bilindiği üzere Osmanlı İmparatorluğu'nun yakın ilişkide bulunduğu ilk Batı Avrupa ülkelerinden biridir. Kanuni Sultan Süleyman zamanında başlayan iki ülke arasındaki siyasi, diplomatik, ticari ve kültürel ilişkiler, arada kimi kesinti, iniş ve çıkışlara rağmen yüzyıllar boyu sürer ve bir gelenek halini alır. Gerek İmparatorluğ'un son dönemlerinin gerek Genç Cumhuriyetimizin ilk yıllarının *lingua franca* (anlaşma dili)'sı olan Fransızca, devlet politikası olarak hem Batı'yı tanıyıp onlarla ilişkileri geliştirmenin hem de eğitimden sanata bireyler için her alanda söz sahibi olmanın en önemli araçlarından biri olarak kabul görmekteydi. Yabancı dil öğrenimi, özellikle de bir Batı dilini öğrenmek, 18. yüzyılın sonlarına kadar Müslümanlar için suç sayılıyordu. Ancak 1700'lü yılların sonuna doğru açılmaya başlayan askeri okullarla birlikte hem Fransız eğitim düzeni örnek alınır hem de Fransızca bu okulların ders programlarında okutulmaya başlar. Daha sonra açılan ortaöğretim kurumlarında, rüştiyelerden başlayarak, idadi ve sultanilerde de yabancı dil olarak yine en başta Fransızca öğretilir ve 1800'lü yılların sonlarına doğru da bu kurumlarda ve meslek okullarında okutulması zorunlu kılınır (Demircan, 1988: 64-67).

Ulusal Kurtuluş Savaşını (1919-1922) takiben kurulan Türkiye Cumhuriyeti (1923)'nin ulusal bağımsızlığını pekiştirmek ve sürdürmek için sosyal ve iktisadi alanda olduğu gibi eğitim ve kültür alanında da bir dizi kanunlar çıkarılır ve yeni kurumlar oluşturulur. *Öğretim birliği yasası* (1924)'ni takiben 1928 yılında anayasaya giren bir madde ile laiklik yasallaşır ve 31 Mayıs 1933' çıkarılan 2252 sayılı yasa ile de İstanbul Darülfünunu 31 Temmuz 1933'te kapatılarak onun yerine 1 Ağustos 1933'te İstanbul Üniversitesi açılır.

Üniversite Reformu olarak adlandırılan bu grişim, aynı yıllarda Almanya'da Hitler'in iktidara gelmesinin ardından çıkardığı bir yasa ile özellikle Musevi kökenli bilim ve sanat insanların sürgün edilmesi gibi bir insanlık dramıyla kesişince Alman ve Avusturyalı bilim adamları ülkemize göç ederek yeni üniversite anlayışının yerleşmesine katkıda bulunurlar. Bu göç dalgasıyla 1933 yılında Türkiye'ye gelen Avusturyalı filoloji ve dilbilim uzmanı Leo Spitzer (1887-1960) aynı yıl Edebiyat Fakültesi bünyesinde bugün Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı olarak bilinen o zamanki adıyla Romanistik Kürsüsü'nü kurar. Yaygın adıyla Fransız Filolojisi olarak bilinen bu bölüm 1933-1934 güz döneminde öğrenci kabul etmeye başlar. (Senemoğlu, 1999: 59-63). Ardından Ankara'da yeni kurulan Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (1935) bünyesinde açılan Türkiye'nin ikinci Fransız Filiojisi 1936 yılında eğitim-öğretime başlar. Bu bölümlerden yetişen öğretim elamanları ve yine dış ülkelere gelen birçok yabancı bilim insanının katkılarıyla sırasıyla; 1958 yılında Erzurum Atatürk, 1968 yılında Hacettepe ve 1977 yılında da Konya Selçuk Üniversitelerine bağlı Fransız Dili ve Edebiyatı bölümleri kurulur.

1981'de çıkarılan *Yüksek Öğretim Kanunu* takiben 20 Temmuz 1982 tarihli 17760 sayılı kanun hükmünde kararname ile eğitim fakülteleri kurulur. Yüksek öğretmen okulları, eğitim enstitüleri ve yine kimi üniversitelerdeki yabancı diller yüksek okulları

bu fakültelere bağlı *Yabancı Diller Eğitimi* bölümleri adı altında Alman, Fransız ve İngiliz dili eğitimi anabilim dalları olarak yapılandırılır. Bu kapsamda Anadolu, Atatürk, Çukurova, Dicle, Dokuz Eylül, Gazi, Hacettepe, İstanbul, Marmara, On Dokuz Mayıs ve Uludağ Üniversiteleri Eğitim Fakültelerinde Fransızca öğretmenliği programları açılır (Genç, 2003).

Fransızca mütercim-tercümanlık programlarının açılması ise 1990'lı yılları bulur. İlk Fransızca mütercim-tercümanlık programları 1992 yılında Hacettepe Üniversitesi ve Yıldız Teknik Üniversitelerinde kurulur, bunu sırasıyla Bilkent (1993), Mersin (1997), Kırıkkale (1998) ve İstanbul (2000) Üniversiteleri izler.

Amaç

Bir üçleme olarak tasarlanıp, birbiri ardına daha önce *Frankofoni* dergisinde basılan «Frankofoni » dergisinin *içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmesi* (Kartal, 2011) ve *1985–2010 yılları arasında Türkiye’de Fransız dili ve edebiyatı alanında yapılan lisansüstü tezler üzerine bir çözümleme* (Kartal, 2012) başlıklı iki çalışmanın devamı niteliğindeki bu son çalışmada Türkiye’deki üniversitelerin Fransızca bölümleri (Fransız dili ve edebiyatı, Fransız dili ve eğitimi, Fransızca mütercim-tercümanlık ve Çeviri bölüm ya da anabilim dalları) ve bu bölümlerde gerçekleştirilen akademik çalışmaların bir bütünce (korpüs) kapsamında nicel yönden çözümlenerek değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Bütünce (Korpüs)

Çalışmanın bütüncesi, hâlihazırda bu bölüm ya da anabilim dallarında görevli frankofon öğretim elemanlarının akademik çalışmaları derlenerek oluşturulmuştur. Bütünce oluşturulurken öncelikle *Yüksek Öğretim Bilgi Sistemi* (<https://istatistik.yok.gov.tr/>) veri tabanından hareketle Frankofon programların bulunduğu üniversiteler belirlenmiştir. Ardından bu üniversitelerin kurumsal web sayfalarından yararlanılarak söz konusu bölüm ya da anabilim dallarında 2016-2017 Akademik yılı Kasım ayı itibariyle çalışan öğretim elamanları ve akademik bilgileri derlenmiştir. Kişisel web sayfalarında akademik özgeçmiş ve yayınlarına dair bilgileri bulunmayan ya da eksik ve güncel olmayanlara ise *Yükseköğretim Kurulu Akademik Arama* (<http://akademik.yok.gov.tr/AkademikArama/>) ve *Google Akademik* (<https://scholar.google.com.tr/>) motorları ya da doğrudan elektronik posta aracılığıyla ulaşılarak bilgileri istenmiş ve bütünce tamamlanmıştır.

Bütünce oluşturulurken öğretim görevlileri ve araştırma görevlilerinin tamamının çalışma alanlarına ve akademik çalışmalarına dair yeteri kadar veriye ulaşılamadığından bu iki gruptaki öğretim elamanları alan ve akademik çalışma (yayın) incelemesine dahil edilmemiş sadece öğretim üyelerine dair çözümleme yapılmıştır.

Yöntem

Bu bağlamda tarama modeline dayanan mevcut çalışmada doküman incelemesi ve içerik analizi yöntemleriyle elde edilen bulgular yorumlanarak bir durum saptaması olarak sunulmuştur. Tarama modeli geçmişte ya da o anda varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi ve tanımlamayı amaçlayan araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 2005)

Bulgular ve yorum

Tablo 1: 2016 yılı itibarıyla Türkiye’deki Frankofon bölümlerin genel durumu

Üniversite	Bölüm	Fakülte	Durum	Kuruluş Yılı
İstanbul Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Edebiyat	Açık	1933
Ankara Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Dil ve Tar. Coğ.	Açık	1936
Atatürk Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Edebiyat	Kapalı	1958
Hacettepe Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Edebiyat	Açık	1968
Selçuk Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Edebiyat	Açık	1977
Cumhuriyet Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Edebiyat	Açık	1982
Çukurova Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Açık	1982
Dokuz Eylül Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Açık	1982
Gazi Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Açık	1982
Marmara Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Açık	1982
Ondokuz Mayıs Ü.	Fr. Öğrt.	Eğitim	Açık	1982
Uludağ Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Açık	1982
Atatürk Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Kapalı	1982
Dicle Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Kapalı	1982
Hacettepe Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Açık	1983
Anadolu Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Açık	1985
Sütçü İmam Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Fen-Edebiyat	Kapalı	1992
Hacettepe Üniversitesi	Müt.-Terc. (Fr.)	Edebiyat	Açık	1992
Yıldız Teknik Univ.	Müt.-Terc. (Fr.)	Fen-Edebiyat	Açık	1992
Karadeniz Teknik Ü.	Fr. Dil ve Ed.	Edebiyat	Kapalı	1993
Bilkent Üniversitesi	Müt.-Terc.(İ/F/T)	İns. Bil. ve Ed.	Açık	1993
Mersin Üniversitesi	Müt.-Terc. (Fr.)	Fen-Edebiyat	Açık	1997
İstanbul Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Açık	1998
Fırat Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	İns. Bil. ve Ed.	Kapalı	1998
Kırıkkale Üniversitesi	Müt.-Terc. (Fr.)	Fen-Edebiyat	Açık	1998
Kafkas Üniversitesi	Müt.-Terc.(İ/F/T)	Fen-Edebiyat	Açık	1999

Tablo 1: 2016 yılı itibariyle Türkiye’deki Frankofon bölümlerin genel durumu (devamı)

İstanbul Üniversitesi	Müt.-Terc. (Fr.)	Edebiyat	Açık	2000
Adnan Menderes Üniv.	Fr. Dil ve Ed.	Fen-Edebiyat	Açık	2005
Galatasaray Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Fen-Edebiyat	Açık	2005
Mehmet Akif Ersoy Ü.	Fr. Dil ve Ed.	Fen-Edebiyat	Kapalı	2006
Erzincan Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Kapalı	2006
Marmara Üniversitesi	Müt.-Terc. (Fr.)	Fen-Edebiyat	Açık	2006
Ordu Üniversitesi	Müt.-Terc.(İ/F/T)	Fen-Edebiyat	Kapalı	2006
Aksaray Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Fen-Edebiyat	Kapalı	2007
Karatekin Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Edebiyat	Kapalı	2007
Namik Kemal Üniv.	Fr. Dil ve Ed.	Fen-Edebiyat	Açık	2009
Hakkari Üniversitesi	Fr. Öğrt.	Eğitim	Kapalı	2009
K. Mehmetbey Ü.	Müt.-Terc. (Fr.)	Edebiyat	Kapalı	2009
Pamukkale Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Fen-Edebiyat	Açık	2010
Cumhuriyet Üniversitesi	Müt.-Terc.(İ/F/T)	Edebiyat	Açık	2010
Gazi Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Edebiyat	Açık	2011
Gazi Üniversitesi	Müt.-Terc. (Fr.)	Edebiyat	Kapalı	2011
Medeniyet Üniversitesi	Fr. Dil ve Ed.	Edebiyat	Kapalı	2015

2016 yılı itibariyle Türkiye’de 34 farklı Üniversite bünyesinde toplamda 43 Frankofon bölüm ya da anabilim dalı olduğu görülmektedir (Tablo 1). Bunların 18’i Fransız dili ve edebiyatı, 13’ü Fransızca öğretmenliği, 8’i Fransızca mütercim-tercümanlık ve 4’ü ise İngilizce-Fransızca ve Türkçe mütercim-tercümanlık programlarıdır. Söz konusu programların yaklaşık 1/3’ü (16 program) İstanbul ve Ankara gibi iki büyük kentteki Üniversitelerdedir.

2016 Öğrenci Seçme ve Yerleştirme Sistemi Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu’na göre bu bölüm ya da anabilim dalları içerisinde halihazırda 28’sinin açık olup programlarına öğrenci kabul etmektedir. Kalan 15 program ise ya kapatılmış (Erzincan, Hakkari, Erzurum Atatürk, Diyarbakır Dicle Üniversiteleri örneklerinde olduğu gibi) ya da yeterli sayıda öğretim elamanı olmadığından henüz öğrenci alamamaktadır. ÖSYM’nin verilerine göre bu açık programların herbiri ortalama 50 civarında öğrenci almaktadır. 2016 yılı itibariyle bu programların tamamına yaklaşık 1350 öğrenci kabul edildiğini görüyoruz. LYS-5 (DİL) puanı türünden 2016’da sınava toplamda yaklaşık 91.000 öğrenci girmiş ve yine bunların yaklaşık 18.000’i yabancı dil bölümlerine yerleştirilmiştir. Fransızca programlara kabul edilen öğrenciler bu oranın yaklaşık 1/18’ini temsil etmektedir.

Diğer yandan, yukarıda ayrıntılı olarak da değindiğimiz gibi kuruluş tarihleri bakımından ilk bölümlerin İstanbul (1933), Ankara (1936), Erzurum Atatürk (1958), Hacettepe (1968) ve Selçuk (1977) Üniversitelerindeki Fransız dili ve edebiyatı bölümlerinin olduğunu görüyoruz. Ardından Yüksek Öğretim Kanunuyla (1982) birlikte Eğitim Fakülteleri bünyesinde yer alan Fransızca öğretmenliği programları ve son olarak da 90'lı yıllardan itibaren Fransızca mütercim-tercümanlık bölümleri kurulmuştur. 2000'li yılların başından günümüze değin ise yeterli sayıda öğretim elemanı, özellikle de öğretim üyesi olmamasına rağmen yeni kurulan Üniversitelerin Fen-edebiyat/Edebiyat Fakültelerinde de Fransız Dili ve Edebiyatı programlarının kurulduğunu görmekteyiz; Aksaray, İstanbul Medeniyet, Burdur Mehmet Akif Ersoy, Çankırı Karatekin, Karamanoğlu Mehmetbey ve Ordu Üniversitesi örneklerinde olduğu gibi.

Tablo 2 : 2016 yılı itibariyle bölümlere ve ünvanlara göre öğretim elemanı sayıları

Üniversite	Bölüm/ Anabilim Dalı	Prof. Dr.	Doç. Dr.	Yrd. Doç. Dr.	Öğr. Gör.	Araş. Gör.
Adnan Menderes Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	0	1	3	0	1
Aksaray Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	0	0	0	0	2
Anadolu Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	3	1	3	0	2
Ankara Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	5	0	1	0	2
Atatürk Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	1	1	1	0	2
Atatürk Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	0	2	2	0	2
Bilkent Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	1	0	0	0	0
Cumhuriyet Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	0	0	3	1	0
Cumhuriyet Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	0	1	2	0	1
Çukurova Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	1	0	4	1	1
Dicle Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	0	1	1	2	1
Dokuz Eylül Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	2	0	2	1	1
Erzincan Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	0	0	0	1	1
Fırat Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	1	0	0	0	0
Galatasaray Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	1	0	3	0	1
Gazi Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	1	1	1	1	2
Gazi Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	1	4	1	0	1
Gazi Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	1	0	2	0	0
Hacettepe Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	4	0	3	0	2
Hacettepe Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	1	0	2	0	3
Hacettepe Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	2	1	1	0	3

Tablo 2 : 2016 yılı itibariyle bölümlere ve ünvanlara göre öğretim elemanı sayıları (Devamı)

Hakkari Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	0	0	0	0	1
İstanbul Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	3	0	3	0	2
İstanbul Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	2	1	1	0	2
İstanbul Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	2	0	1	0	3
Kafkas Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	0	0	3	0	0
Karadeniz Teknik Üniv.	Fransız Dili ve Edebiyatı	0	0	0	0	1
Karamanoğlu Mehmetbey Ü.	Mütercim-Tercümanlık	0	0	0	0	3
Karatekin Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	0	0	0	0	1
Kırıkkale Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	1	0	4	0	1
Marmara Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	1	2	1	2	1
Marmara Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	0	1	2	0	2
Medeniyet Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	0	0	0	0	3
Mehmet Akif Ersoy Üniv.	Fransız Dili ve Edebiyatı	0	0	0	0	1
Mersin Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	0	0	2	1	0
Namık Kemal Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	0	2	1	1	4
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	2	1	1	0	0
Ordu Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	0	0	0	0	0
Pamukkale Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	2	0	3	0	2
Selçuk Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	2	0	1	1	3
Sütçü İmam Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	0	0	1	0	0
Uludağ Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	2	1	1	2	2
Yıldız Teknik Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	4	2	1	5	7
TOPLAM		46	23	61	19	63

Bölgelere göre öğretim elamanlarının dağılımını gösteren Tablo 2 incelendiğinde halihazırda bu bölümlerde toplamda 212 öğretim elamanının görev yaptığı görülmektedir. Akademik ünvanlarına göre bunların 63'ü Araştırma Görevlisi (8'i Araş. Gör. Dr.), 19'u Öğretim Görevlisi (yine bunların 8'i Öğr. Gör. Dr. olup öğretim üyesi adaydır), 61'i Yardımcı Doçent Doktor, 23'ü Doçent Doktor ve 46'sı ise Profesör Doktor'dur. Kimi bölümlerde görevli Fransızca okutmanlar kadroları gereği Rektörlük bünyesinde istihdam edildikleri için bu sayıya dahil edilmemişlerdir. Toplam frankofon öğretim elamanlarının %37'si, yani 1/3'den biraz fazlası (80 kişi) İstanbul ve Ankara'daki bölümlerde çalışmaktadırlar. Halihazırdaki toplam 130 öğretim üyesi ve arkadan yetişmekte olan 71 (63 Araş. Gör. + 8 Öğr. Gör. Dr.) öğretim elemanı, özellikle de birkaç yıl içerisinde yaş haddinden emekli olacak öğretim üyelerinin sayısını da göz önünde bulundurduğumuzda –ki bunların sayısı yaklaşık 15 (13 Prof. Dr. ve 2 Doç. Dr.) civarındadır– ortaya birbiriyle orantısız bir tablo çıkmaktadır. Diğer yandan öğretim üyelerinin ünvanlarına göre dağılım oranı Türkiye'deki mevcut öğretim üyelerinin ünvanlarına göre dağılım oranıyla da koşutluk göstermemektedir.

Şöyleki; halihazırda Türkiye'deki Üniversitelerin tamamındaki Yard. Doç. (27.515) sayısı Doç. Dr. (12.686) sayısının yaklaşık 2 katı, Prof. Dr. (18.571) sayısı ise Doç. Dr. sayısının yaklaşık 1,5 katı oranındadır. Söz konusu durumun önümüzdeki yıllarda kimi bölümlerde öğretim üyesi sıkıntısına neden olabileceği söylenebilir. Açık oldukları halde birkaç yıl önce kapatılan Atatürk ve Dicle Üniversitelerindeki programlar hariç diğer kapalı programların (Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi hariç) ileriye dönük öğretim elamanı yetiştirmek için yeterli sayıda araştırma görevlisi de istihdam etmedikleri görülmektedir.

Tablo 3: Alanlarına göre öğretim üyesi dağılımı

Alan	Öğretim üyesi sayısı	Yüzde (%)
Edebiyat	55	42
Dil öğretimi	29	22
Dilbilim	17	13
Çeviribilim	8	6,2
Çeviribilim ve edebiyat	7	5,4
Dil öğretimi ve dilbilim	5	3,8
Edebiyat ve dil öğretimi	5	3,8
Dilbilim ve edebiyat	2	1,5
Dilbilim ve çeviribilim	2	1,5
Toplam	130	100

Alanlarına göre öğretim üyesi dağılımını gösteren Tablo 3 incelendiğinde öğretim üyelerinin neredeyse yarıya yakınının (55 öğretim üyesi) alanının Fransız edebiyatı, yaklaşık ¼'nün (29 öğretim üyesi) Fransızca öğretimi, diğerlerinin ise sırasıyla Dilbilim (17 öğretim üyesi) ve Çeviribilim (8 öğretim üyesi) olduğu görülmektedir. Türkiye'de ilk açılan Frankofon bölümlerin Fransız dili ve edebiyatları (Fransız Filolojileri) olduğunu ve sonraki bölümlerin (Fransızca öğretmenliği ve çeviri bölümleri) buralardaki öğretim elamanlarının atanmasıyla kurulduğunu göz önünde bulundurursak, öğretim üyelerinin yarıya yakınının çalışma alanının Fransız edebiyatı olması olağandır. Diğer yandan az sayıda da olsa kimi öğretim üyelerinin «disiplinlerarası» çalıştığı gözükmemektedir. Özellikle son yıllarda diğer bütün bilim alanlarında olduğu gibi sosyal bilimlerde de disiplinlerarası çalışmalarda artış gözlemlendiğini ve araştırmacıların bu yönde çalışmaları için teşvik edildiğini görmekteyiz. Frankofon öğretim üyelerinin disiplinlerarası çalışma durumunun bir başka nedeni de söz konusu bilim insanlarının lisans ve lisansüstü çalışmalarını farklı alanlarda (edebiyat, dilbilim, çeviribilim ve dil öğretimi gibi) gerçekleştirmelerden kaynaklandığı söylenebilir.

Tablo 4: Türlerine göre toplam yayın sayıları ve dağılımı

Yayın Türü	Adet	Yüzde (%)
Kitap	135	4,3
Kitap bölümü	145	4,6
Makale (Yurtiçi)	1551	49,2
Makale (Yurtdışı)	167	5,3
Konferans (Yurtiçi)	889	28,2
Konferans (yurtdışı)	268	8,5
Toplam	3155	100

Ağırlıklı olarak yayınların yaklaşık 4/3'nün ya da %75'nin yurtiçi dergilerde yayınlanmış makale ve ulusal kongre ya da sempozyumlarda sunulan bildiriler olduğu görülmektedir (Tablo 4). Öğretim üyesi başına ise ortalama yaklaşık bir kitap ve kitap bölümü düşmektedir. Bu kitapların bir kaçı dışında neredeyse tamamının doçentlik ve profesörlük ünvan ve atamaları için barem sayılan ve hazırlanması zorunlu olan (başlıca eser) çalışmalar olarak yerli yayınevlerince basılan eserler olduğu söylenebilir. Diğer yandan öğretim üyesi başına yurtdışı dergilerde yayımlanmış ortalama yaklaşık bir makale ve yine yurtdışında düzenlenen kongre ya da sempozyumlarda sunulmuş iki bildiri düştüğü görülmektedir. Çalışma alanı bir yabancı dil ve bu dilin yazını olan bilim insanları için özellikle yurtdışı yayın sayılarının oldukça düşük olduğu görülmektedir.

Tablo 5: Öğretim üyelerinin ünvanlarına göre yayın dağılımı

Ünvan	Öğretim üyesi sayısı	Yayın sayısı	Yüzde (%)
Prof. Dr.	46	1713	54,3
Doç. Dr.	23	738	23,4
Yard. Doç. Dr.	61	704	22,3
Toplam	130	3155	100

Öğretim üyelerinin ünvanlarına göre yayın dağılımını gösteren Tablo 5'e göre toplam yayın sayısının yarısından biraz fazlası (% 54,3'ü) Profesörlere aittir. Diğer kalan kısmı ise Doç. Dr. ve Yrd. Doç. Dr. ünvanlı öğretim üyeleri arasında neredeyse yarı yarıya paylaşılmıştır. Söz konusu ünvanların akademik yaşamda edinim süreçlerini ve halihazırdaki Doç. Dr. sayısını göz önünde bulundurduğumuzda bu dağılım oranları olağan gözükmemektedir.

Tablo 6 : Alt çalışma alanlarına göre öğretim üyesi sayıları ve yayın dağılımı

Alan	Öğretim üyesi sayısı	Yüzde (%)	Yayın sayısı	Yüzde (%)
Fransız romanı	40	31	805	26
Fransızca öğretimi	26	20	510	16
Dilbilim	14	11	350	11
Fransız şiiri	8	6,1	277	8,8
Fransızca öğretimi ve dilbilim	12	9,2	242	7,7
Çeviribilim	8	6,1	213	6,8
Fransız romanı ve çeviribilim	6	4,6	172	5,5
Fransız tiyatrosu	6	4,6	168	5,3
Fransız tiyatrosu ve Fransızca öğretimi	2	1,5	110	3,5
Fransız romanı ve Fransızca öğretimi	3	2,3	106	3,4
Fransız romanı ve dilbilim	2	1,5	90	2,9
Dilbilim ve çeviribilim	2	1,5	89	2,8
Fransız romanı ve karşılaştırmalı edebiyat	2	1,5	23	0,7
Toplam	131	100	3155	100

Öğretim üyelerinin yayın başlıklarından hareketle içerik analizi yöntemiyle ortak anahtar kelimeler oluşturulmuş ve bunlar Tablo 6’da yer alan başlıklar altında alt çalışma alanları olarak toparlanarak sınıflandırılmıştır.

Ağırlıklı tek alan olarak yayınların %31’inin Fransız romanı (Çağdaş Fransız romanı olduğunu söylenebilir), %20’sinin yabancı dil olarak Fransızca öğretimi, %11’inin genel dilbilim ve %6,1’nin ise çağdaş Fransız şiiri üzerine gerçekleştirildiği görülmektedir. Toplamda bu oranlar genel yayın yüzdesinin yaklaşık 3/4’nü yani %75’ni oluşturmaktadır. Geri kalan %25’lik oranı ise disiplinlerarası çalışmalar oluşturmakta ve ilk sırada Fransızca öğretimi ve dilbilim (%9,2) gelmektedir.

Tablo 7: Frankofon bölümlere göre yayın dağılımı

Sıra No.	Üniversite	Bölüm/Anabilim Dalı	Yayın sayısı	Yüzde (%)
1	Hacettepe Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	270	8,6
2	Yıldız Teknik Üniv.	Mütercim-Tercümanlık	257	8,1
3	Ankara Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	229	7,3
4	Anadolu Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	182	5,8
5	Hacettepe Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	156	4,9
6	İstanbul Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	146	4,6
7	Ondokuz Mayıs Üniv.	Fransızca Öğretmenliği	142	4,5
8	Gazi Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	131	4,2
9	Uludağ Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	131	4,2
10	Pamukkale Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	125	4
11	Kırıkkale Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	114	3,6
12	İstanbul Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	114	3,6
13	Namık Kemal Üniv.	Fransız Dili ve Edebiyatı	109	3,5
14	Galatasaray Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	102	3,2
14	Atatürk Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	101	3,2
16	Marmara Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	99	3,1
17	Marmara Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	80	2,5
18	Selçuk Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	78	2,5
19	Gazi Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	76	2,4
20	Dokuz Eylül Üniv.	Fransızca Öğretmenliği	68	2,2
21	Hacettepe Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	66	2,1
22	İstanbul Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	62	2
23	Atatürk Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	60	1,9
24	Adnan Menderes Üniv.	Fransız Dili ve Edebiyatı	55	1,7
25	Çukurova Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	41	1,3
26	Gazi Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	40	1,3
27	Dicle Üniversitesi	Fransızca Öğretmenliği	34	1,1
28	Cumhuriyet Üniversitesi	Fransız Dili ve Edebiyatı	32	0,7
29	Cumhuriyet Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	22	0,7
30	Mersin Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	22	0,3
31	Kafkas Üniversitesi	Mütercim-Tercümanlık	11	0
TOPLAM			3155	100

Bölgümlere göre yayın dağılımını gösteren Tablo 7'ye bakıldığında ilk 10 sırada yer alan programların tamamında öğretim üyesi sayısının göreceli olarak diğler bölümlere oranla daha fazla olduđu, özellikle de her birinde en az iki Prof. Dr. öğretim üyesinin bulunduđu ve kuruluş tarihi itibariyle diğler alt sıralardaki programlara göre daha köklü olmalarından dolayı toplam yayın sayıları diğler programlara oranla daha yüksektir. Ancak sıralamada son 10'da yer alan programlarda ise öğretim üyesi sayısının az olduđu, özellikle de buralarda Yrd. Doç. Dr. düzeyinde öğretim üyelerinin çalıştığını da göz önünde bulundurmak gerekir.

Sonuç ve öneriler

Türkiye'deki üniversitelerin farklı Fransızca programları ve bu programlarda çalışan öğretim üyelerinin gerçekleştirdiğı akademik çalışmalar üzerine yapılan bu değerlendirmede sonuç olarak: a) Akademik çalışmaların, özellikle de öğretim üyesi başına düşen yurtdışı yayınların nicel olarak yeterli olmadığından; b) Kimi programların, özellikle de Anadolu'daki üniversitelerde, önceden planlanmadan ve yeterli sayıda öğretim elamanı olmadan rastgele açıldığından; c) Kimi programlarda ise yeteri sayıda yetişmiş öğretim üyesinin olmadığından ve ileriye dönük de öğretim üyesi yetiştirme yönünde bir istihdamın olmadığından bahsedilebilir.

Öğretim üyelerinin akademik verimliliğinin artırılması için ve programlara dair söz konusu eksikliklerin giderilebilmesi için yapılabilecekler öneri olarak şu şekilde sıralanabilir:

a) Öncelikle bu alanda nitelikli öğretim üyesi yetiştirme sorunu çözümlmelidir. Bunun için de başarılı lisans öğrencileri akademik kariyer yapma konusunda bilgilendirilmeli ve cesaretlendirilmelidir;

b) Üniversitelerdeki bütün Fransızca bölüm ve anabilim dallarını temsilen her düzeydeki öğretim üyesi ve yardımcıların (Öğretim Görevlisi, Okutman ve Araştırma Görevlisi) katılımıyla bir çalıştay gerçekleştirilerek «Frankofon öğretim elamanları girişimi» adı altında bir çalışma grubu oluşturulabilir.

c) Başka bölüm ya da anabilin dallarında benzer örnekleri olan bu çalışma grubu, Frankofon öğretim üyelerinin yükseltilme ve atama kriterlerine dair kimi zorluklar giderilmelisi için, özellikle Üniversitelerarası Kurul ve Fransızca bölümlerin/ anabilim dallarının olduđu üniversiteler bünyesinde girişimde bulunarak başta Doçentlik başvuru kriterleri olmak üzere üniversitelerin kendilerine özgü öğretim üyeliğine yükseltilme ve atama kriterlerinde bu alana özgü farklılıkları vurgulayarak kimi ayrıcalıklar elde edebilir. Şöyle ki; söz konusu kriterlerin belirlenmesinde özellikle dünyada ve Türkiye'de İngilizcenin öğretim ve akademik yayın dili olarak kabul görmesinden ötürü Anglo-sakson kökenli ve destekli *Institute for Scientific Information (ISI) Thomson* kuruluşu tarafından oluşturulan *SSCI, SCI, Arts and*

Humanities Citation Index gibi dizinlerin atama ve yükseltilmelerde öncelikli koşul olarak belirlenmesi ve bu dizinlerde Frankofon dergilerin taranmamasından dolayı Frankofon öğretim elamanlarının yükselme ve atamalarında güçlüklerle karşılaşmaktadırlar.

d) Yukarıda da görüldüğü üzere yeni Fransızca bölüm/anabilim dalları açılırken makro düzeyde bir planlama yapılmadan öylesine açılmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma grubuna danışılarak görüş alınabilir ve bu doğrultuda yeni programlar açılabilir. Diğer yandan mevcut bölümlerin/anabilim dallarının (özellikle de Fransızca öğretmenliği birimlerinin) programları eksiklikler ve zorluklar göz önünde bulundurularak güncellenebilir;

e) Öğrencilerin Fransızca'yı ortamında öğrenip kullanabilmeleri için Frankofon ülkelerdeki üniversitelerle Erasmus dışında farklı ortak değişim programları uygulanabilir. Yine bu ülkelerdeki benzer bölümlerle işbirliği yapılarak ortak doktora programları açılabilir, öğretim üyeleri ve araştırma görevlileri için araştırma bursları ve formasyon stajları sağlanabilir;

f) Uluslararası ortaklı yeni dergiler kurulabilir ve özellikle yurtdışında düzenlenen kongre ve konferanslara öğretim üyelerinin daha çok katılımı için TÜBİTAK nezdinde girişimde bulunularak katılımcılara maddi teşvik sağlanabilir;

g) İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerde bulunan Fransız Enstitü'leriyle ve buralardaki Dil ateşeleriyle Frankofoninin Türkiye'de güçlenmesi için eşgüdümlü daha çok ortak çalışmaları yapılabilir. Diğer yandan Türkiye'deki Fransızca bölümlerin/anabilim dallarının bulunduğu üniversiteler *Frankofoni Üniversite Ajanlığı* (AUF)'na dahil edilebilir ve bu büyük uluslararası organizasyonun sağladığı imkanlardan faydalanılabilir;

h) Ankara, İzmir ve İstanbul Fransızca öğretmenleri derneklerinin dışında örgütsel bir yapı olmadığı gibi üniversitelerdeki programlar arasında da sistemli bir iletişim, organizasyon ve dayanışma yapısı bulunmamaktadır. Diğer yandan yılda bir kez yapılan ulusal düzeydeki Frankofoni kongelerine katılımın çok düşük düzeyde olup bu etkinliğin dışında diğer etkinlikler (Seminer/konferans vb.) de kimi nedenlerden dolayı oldukça sınırlı sayıda yapılmaktadır. Programlar arası işlevsel bir iletişim ve değişim ağı (İnternet portalı) oluşturularak çevrimiçi (en ligne) akademik etkinlikler gerçekleştirilebilir, bilgi, belge, ders notu değişimi sağlanabilir. Ayrıca öğretim elamanları bu portal aracılığıyla çevrimiçi olarak başka bölümlerin öğrencileriyle dersler, seminerler ve söyleşiler gerçekleştirebilir. Böylelikle öğretim üyesi sayısının az olduğu programlardaki öğrenciler için de bir fırsat eşitliği doğmuş olabilir.

KAYNAKÇA

1. Demircan, Ö. (1988). *Dünden bugüne Türkiye 'de yabancı dil*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
2. Genç, A (2003). *Türkiye 'de geçmişten günümüze Almanca öğretimi*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
3. Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler*. (15.baskı) Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
4. Kartal, E. (2011). *Frankofoni* dergisinin içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmesi. *Frankofoni*, 23: 403–416.
5. Kartal, E. (2012). 1985–2010 yılları arasında Türkiye 'de Fransız dili ve edebiyatı alanında yapılan lisansüstü tezler üzerine bir çözümleme. *Frankofoni*, 24: 365–380.
6. Senemoğlu, O. (1999). 1933 Üniversite Reformunda Batı dilleri ve Prof. Dr. Süheyla Bayrav. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi (Studien zur deutschen Sprache und Literatur)*, 11: 59-64.



Studia in honorem

Professeur des universités
Lelia TROCAN

■ **SITECH** ■



Cela fait une vingtaine d'années que mon amitié avec Lelia Trocan, que je rencontre le plus souvent à l'occasion de réunions organisées à l'étranger, se perpétue dans *Frankofoni*. Je confesserai sans peine que cela m'honore et me rend heureux. A la fin de l'année écoulée, Lelia Trocan, Georges Fréris, mon cher ami de l'Université Aristote, et moi-même avons laissé derrière nous notre carrière académique pour une retraite qui sera, j'en suis sûr, fructueuse et féconde. D'entre nous, la plus jeune, la plus dynamique et la plus productive fut toujours Lelia Trocan. Elle travailla avec ardeur, passion et humilité et publia des textes les uns plus remarquables que les autres. Pour qui la connaît un peu, il ne fait aucun doute qu'elle continuera à produire des travaux exceptionnels, telle une locomotive lancée à vive allure dans les plaines de sa Valachie natale. Je la félicite de tout mon cœur et lui souhaite de nombreuses années de bonheur dans sa nouvelle vie. L'Université de Craiova, qu'elle servit de nombreuses années tel un chevalier des lettres, lui rend un hommage échant à peu : un ouvrage détaillé composé avec soin. Son titre : *Studia in honorem Professeur des universités Lelia Trocan*. L'hommage s'ouvre sur une page de remerciements unanimes: une *tabula gratulatoria* où figurent les noms de professeurs et d'académiques de différents pays. Dans ce livre très spécial et composé avec grand soin, nous trouvons, après une introduction détaillée de Ioan Pânzaru, professeur à l'Université de Bucarest, les écrits, parmi lesquels deux de mes textes, de seize académiciens d'horizons divers travaillant dans les institutions suivantes: Limoges -France-, Al. I. Cuza de Iași- Roumanie-, Aristote-Thessalonique-, Rennes 2 - France, Calgary – Canada, Paris 4 –Sorbonne – France-, Brasilia, UnB – Brésil, Bordeaux 3-France-, Bucarest – Roumanie-, Craiova – Roumanie-, ESPE Paris Sorbonne – France-, Paris-Est – France-.

Les premières pages du livre fournissent des renseignements quant au remarquable et surprenant parcours du professeur TROCAN: participations à des associations internationales diverses, activités d'évaluation, de *validation* et d'*audit*, une liste monumentale de publications dans des revues internationales, projets de recherches menés au Brésil etc. Au total, une somme de travaux académiques d'une ampleur époustouflante que les auteurs ont fait tenir avec peine en seize pages serrées. Le livre se conclut par une série de pages contenant, quant à elles, une liste des livres publiés par Lelia Trocan, ainsi que des prix, médailles et diplômes qu'elle a reçus au cours de sa carrière.

J'adresse ici mes remerciements et mes félicitations les plus sincères à Lelia Trocan, dont les nombreux travaux furent une source d'inspiration pour chacun d'entre nous et lui souhaite une vie pleine de bonheur, de succès et de santé.

Tuğrul İnal

Janvier 2017 / Ankara

Yurtdışı toplantılarda ara ara birlikte olduğum sevgili Lelia Trocan ile dostluğumuz yaklaşık yirmi yıldır *Frankofoni*'de de sürüyor. Doğrusu bundan kendi payıma büyük onur ve sonsuz bir mutluluk duyuyorum. Geride bıraktığımız yılın sonlarında Lelia Trocan da ben ve Aristote Üniversitesi'nden sevgili Georges Fr  ris gibi emekli oldu. Ne ki, içimizde en gen  , en dinamik, en verimli olan her zaman o oldu. Çok çalıştı, birbirinden değerli yapıtlar üretti. Hiç kuşkusuz bundan sonra da bir lokomotif hızıyla yeni yeni yapıtlar üretmeyi sürdürecektir. Kendisini kalpten kutluyorum. Yeni yaşamında sağlık, mutluluk diliyorum. Uzun yıllar bir   valye gibi hizmetinde olduğu Craiova  niversitesi herkese nasip olmayan biçimde özenle, ayrıntıyla hazırladığı bir armağan kitapla onu onurlandırdı: *Studia in honorem Professeur des universit  s Lelia Trocan*. Kitap, kadirbilirlik  rne i bir teşekkür sayfasıyla ba lıyor: Farklı uluslardan akademisyenlerin adlarının olduğu bir *tabula gratulatoria*. Bu güzel ve özel say ı kitabında B kre   niversitesi'nden profesör Ioan P nzaru'nun uzun soluklu bir  ns z nden sonra benim de iki yazıyla katıld  ım, Limoges -Fransa-, Al. I. Cuza de Ia i- Romanya-, Aristote-Selanik-, Rennes 2 - Fransa, Calgary – Canada, Paris 4 –Sorbonne – Fransa-, Brasilia, UnB – Brezilya-, Bordeaux 3-Fransa-, B kre  – Romanya-, Craiova – Romanya-, ESPE Paris Sorbonne – Fransa-, Paris-Est – Fransa-,  niversitelerinden on altı akademisyenin yazıları bulunuyor.

Kitabın ilk sayfalarında profesör TROCAN'ın çarpıcı o kadar da göz alıcı  zge mi inden kesitler-bilgiler var: Uluslararası çeşitli kurulu   yelikleri, *evaluation*, *validation*, *audit* etkinlikleri, uluslararası indextlere kayıtlı *mon mental* bir yayın listesi, Brezilya'da y r tt  u araştırma projeleri, on yedi sayfaya sıkı tırılmı  bilimsel çalışmalarının sıralı ve  a ırtıcı büyüklükteki listesi. Son sayfalarda da yayımladığı kitaplarının, almış olduğu ödül, madalya ve diplomaların renkli basılmış listesi.

Sürekli g r akan bir kaynak olan sevgili Lelia Trocan'ı say ı ve sevgilerimle tekrar tekrar kutluyorum. Sağlık dolu, mutlu, başarılı bir yaşam diliyorum.

Tuğrul  nal

Ocak 2017 / Ankara

FRANKOFONİ - Fransız İhtilali Özel Sayısı Ortak Kitap No: 1 1989

İçindekiler/Sommaire

TARİH

Fransız İhtilali Üzerine Düşünceler / **Sinan Akşin** – L'éloquence révolutionnaire (Naissance, apogée et postérité / **Jean-Louis Matte-i** – Fransız ve Türk İnkılaplarının Etkileşimi/ **Muzaffer Tufay** – 1789 İhtilali Döneminde Fransız Ordusu / **Özgür Özen** – Kentsoyluların “Uzun Yürüyüşü” ve 1789 / **Ali Kaş** – Liberté, égalité, fraternité. La Révolution face à un défi / **Christian Champiré** – Fransız Devrimi Düşünce ve Kurumlarının Türkiye Cumhuriyetine Yansıması/ **Ünsal Yavuz**

SANAT TARİHİ

Fransız Devrimi ve Neo-Klasik Üslup / **Filiz Yenişehirlioğlu**

DÜŞÜN

Encyclopédie ve Fransız Devrimi / **Gönül Yılmaz** – Concepts de base de notre République / **Şahin Yenişehirlioğlu** – Fransız Devriminin Toplumsal ve Düşünsel Temelleri / **İnan Özer** – Jean-Jacques Rousseau ve Fransız Devrimi / **A. Necmi Yaşar** – Voltaire, ses limites, ses audaces, annonceur d'une déclaration des droits de l'homme qui lui ressemble/ **Jale Ertat** – Fransız İhtilali ve Kadın Kahramanlar / **Fusun Ataseven** (Bilir)

DİLBİLİM

Réflexions linguistiques sous la Révolution / **Gülnihal Gülmez**

FRANSIZ EDEBİYATI (TOPLUM VE EDEBİYAT)

Fransız İhtilalinde Tiyatro/ **Leyla Tecer** – Figaro'nun Düğünü ve Fransız Devrimi / **Nevzat Yılmaz** – 1789+1=1789 / **Bahadır Gülmez** – 1789 Paris'inden Görüntüler / **Tanju İnal** – 14 Temmuz ya da Bastil'in Derinliklerine İniş / **Kemal Özmen** – Anatole France'ın Gözüyle Fransız Devrimi / **Tuna Ertem** – Le fanatisme des jacobins dans “Les dieux ont soif” d'Anatole France / **Müge (Güven) Şeneri** – Balzac ve Devrim **Tahsin Yücel** – La Révolution et ses référents dans “Une ténébreuse affaire” de Balzac / **Ayşe (Eziler) Kıran** – Présence d'André Chénier / **Neriman Eratalay-Tırpanlanan Başak** : André Chénier / **Abidin Emre** – Napolyon ve Oidipus ikileminde Garip Bir Tip: Gérard de Nerval / **Tuğrul İnal**

ALMAN EDEBİYATI

Goethe ve Fransız Devrimi / **Gürsel Aytaç** – Georg Büchner ve Danton'un Ölümü / **Hüseyin Salıhoğlu**

İSPANYOL EDEBİYATI

İspanya'da bir Montesquieu: Jose Cadalso / **Yıldız Canpolat**

İTALYAN EDEBİYATI

Fransız Devriminin İtalya'ya Etkileri ve 1799 Napoli Devrimi / **Durdu Kundakçı**

İNGİLİZ EDEBİYATI

İngiliz Çağdaşlarından Fransız İhtilali Üzerine Bazı Düşünceler / **Gülşen Canlı** – Fransız Devrimi ve 19. Yüzyıl İngiliz Yazını / **Dilek Doltaş** – 1789 Fransız İhtilali ve İngiliz Romantikler / **Deniz Bozer** – Dickens'in İki Şehrin Hikayesi ve Fransız Devrimi / **Semiramis Kantel** – Düşünce, Devrim ve Yorum / **Oya (Batum) Menteşe**

AMERİKAN EDEBİYATI

Amerikan Devriminde Fransız Devrimine, Fransa'dan Amerika'ya / **Sevinç Özer**

FRANKOFONİ - Frankofoni Ortak Kitap No: 2 1990

İçindekiler/Sommaire

Sur une pragmatique de langue et littérature françaises dans les universités turques / **Tuğrul İnal** – Fransızcanın Türkiye Serüveni ve Düşündükleri / **Ekrem Aksoy** – L'enseignement du français en Turquie / **Claude Perez** – Şair ve Gölgesi / **Kemal Özmen** – De Aziyade aux Désenchantées et les portraits féminins turcs chez Pierre Lati / **Jale Erilat** – La littérature suisse d'expression française / **Sibel Bozbeyoğlu** – Albert Camus'de “Ölçü” Kavramı ve Mutluluk / **Nevzat Yılmaz** – Samuel Beckett Üzerine / **Gülşen Canlı** – Jean Giraudoux'un Yapıtında Yazarın Toplumsal ve Siyasal Sorumluluğu Sorunu / **Hasan Anamur** – Göçebe ve Erotik / **Abidin Emre** – Poète et son dieu / **Ayşe (Eziler) Kıran** – Frankofon Bir Yazar / **Nedim Gürsel**: Uzun Sürmüş Bir Yaz / Un long été à Istanbul / **Tanju İnal** – Le conte fantastique d'après le Horla de Maupassant – (Version no.2) (1887) / **Claude-Alain Chevallier** – Réflexions analytiques sur in memoriam R.L. de Lionel Ray / **Ece Korkut** – İki Yazar İki Robinson Crusoe Daniel Defoe ve Michel Tournier / **Ayten Kılıç** – Paris. Kimbilir? / **Şahin Yenişehirlioğlu** – Şizofreninin Gezintisi / **Bahadır Gülmez** – Diplomat ve Tarihçi / Auguste Boppe (1862-1921) / **Günsel Renda** – Bernini Paris'te / **Kaya Özsezgin** – Fransızca Ceza Hukukunun Evrimi / **Sami Selçuk**

FRANKOFONİ-Frankofoni Ortak Kitap No: 3 1991

İçindekiler/Sommaire

CAMUS ÖZEL BÖLÜMÜ/DOSSIER CAMUS

Otuzuncu Ölüm Yılında Düzenlenen Açık Oturum – Trente ans après sa mort – Table ronde et débats – Bir Dostluğun Bozuluşu / **Nevzat Yılmaz** – “Yabancı”da Duyuların ve Uyumsuzluğun Varlığı (Varoluşçu ve Varlıkbilimsel Bir Yaklaşım / **Tanju İnal** – Sisyphos'un Düşündürdükleri / **Kemal Özmen** – Türk Ceza Hukuku Açısından “Yabancı” / **Ertaç Tüzün** – Albert Camus'den Öğrenebilecek Olan: Olmazın Bilgisi / **İsmail H. Demirdöven**

ÇEVİRİ ÖZEL BÖLÜMÜ/DOSSIER TRADUCTION

Şiir Çevirisi Estetik Bir İfadendir/**Tuğrul İnal** – Yazın çevirisinde Karşılaşılan Bazı Sorunlar / **Ayşe Deniz Bozer** – Şiir Çevirisinde “Çevrilmezlik” Sorunu / **Oya Batum Mentеше** – Çeviri Kuramı ve Çevirinin Bilimselleşmesi Üzerine Bir Deneme / **Sevinç Özer** – Comment surmonter l’obstacle de l’intraduisibilité? / **Ümran Derkunt** – Simültane Çevirinin Tarihsel Gelişimi / **Berrin Karayazıcı** – Connotation dans la traduction / **Sibel Bozbeyoğlu** – “Solgun Bir Gül” ya da “Gül-Gün Bir Piyale”midir Şiir Çevirisi / **Abidin Emre** – Cemal Süreya ve İlhan Berk’in Seçtiği Serbest ve Yapısına Bağlı Başarılı Şiir Çevirisi ve Özgün Metinlerden Örnekler

İLETİŞİM ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER COMMUNICATION

Bilgi, Bilim ve Bilişim / **Bozkurt Güvenç** – Öldüren İletişim / **Hasan Bülent Kahraman** – Les moyens de communication et la langue / **Zeynel Kiran** – Giono’nun Colline’inde İletişim Sorunu / **Semiramis Kantel** – Kitle iletişiminde Karikatür / **Neriman Eratalay** – Personnage / Objet chez Robbe-Grillet / **Emine Demirel** – Karagöz Oyunlarında İletişim / **Ünsal Üzünlü** – İletişim Bombardmanı / **Şahin Yenişehirlioğlu** – İnsan-Bildirişim ve Çevre / **Armağan Ethemoglu** – D’Alembert: portraits et théories sur la communication du Beau / **Jale Eralat**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER/CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Exemple de recherche et de coopération / **Aleksander Ablomawicz** – Türkçe’deki Batı Kaynakları Sözcükler Üzerine Gözlemler / **Ekrem Aksoy** – Samuel Beckett’in Düşünce Evreni / **Gülşen Canlı** – La chèvre de M. Seguin. Les bons sont-ils toujours récompensés et les méchants punis? / **V. Doğan Günay** – Le langage et la poésie / **Erol Kayra** – Michel Foucault ve İktidarın Kökenbilimi / **Bahadır Gülmez**

FRANKOFONİ -Frankofoni Ortak Kitap No: 4 1992

İçindekiler/Sommaire

RIMBAUD ÖZEL BÖLÜMÜ/DOSSIER RIMBAUD

Yüzüncü Ölüm Yılında Düzenlenen Açık Oturum – Cent ans après sa mort – Table ronde et débats – Rimbaud Rimbaud’ya Karşı / **Kemal Özmen** – Ve Dilin bir Başka Varlığı: Rimbaud / **Bahadır Gülmez** – Türkçede Rimbaud / **Ali Özçelebi** – “Après le déluge” Üzerine / **A. Necmi Yaşar** – “Bateau ivre” – “Sarhoş Gemi”nin Renksel Yapısı Üzerine / **Hasan Anamur** – Cehennemde Bir Mevsim’de “Masalsı Bir Opera” - Sözün Simyası / **Tuğrul İnal** – La naissance du poète à travers les mots du sonnet “Ma Bohème” (Fantaisie) **Ayşe Kiran**

CAHİT KÜLEBİ ÖZEL BÖLÜMÜ/DOSSIER CAHİT KÜLEBİ

Külebi’nin Şiirlerinde Ana Çizgiler / **Olca Öner Toy** – Şiirsellik ve Cahit Külebi / **Ece Korkut** – Cahit Külebi’nin Şiirinde Koşut (Paralel) Yapılar / **Ünsal Üzünlü** – Külebi’de İnsan Manzaraları / **A. Hamit Sunel** – “Türk Mavisi” ve Anadolu İnsanın Yaşamından Renklerle Vurgulanan Kesitler/**Aysu Erden** – Cahit Külebi’nin Şiirlerinde

Dil Kullanımı / **Ahmet Kocaman** – Bir Şiir Okuma Denemesi: C. Külebi'nin "Ağıt"ı / **Semiramis Kantel**

ÇEVİRİ ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER TRADUCTION

Description et prescription / **André Martinet** – Zazie en Turquie / **Tahsin Yücel** – Les problèmes sémantiques de la traduction du turc en français/**Sibel Bozbeyoğlu** – La traduction poétique-Exemples empruntés à Yunus et Paul Valéry / **Erol Kayra** – Amerikan, İngiliz ve İrlanda Tiyatro Oyunlarının Kitap Halinde Yayımlanmış Çevirilerinin Kaynakçası, 1859-1990 / **A. Deniz Bozer**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

T. Uyar, N. Eray, E. Atasü; Üç Kadın Öyküsü ve Üç Dil / **Oya (Batum) Menteşe** - Bulantı ve Akıl Çağı'nda Yalnızlık ve Birliktelik / **Ekrem Aksoy** – Frankofoni ve Superfrancofête Şenliği / **Fusun Ataseven** – Marguerite Duras'ın Kuzey Çinli Sevgilisi / **Sevim Akten** – Marguerite Duras'ın Oyunlarında Kişiler ve İnsanlık Durumu / **Ayten Kılıç** – Genç Cumhuriyetin Cılız Kolları / **Sami Selçuk** – Sanat, Dil ve Varoluş Üçgeni Konusunda Bir Teori Denemesi / **Armağan Ethemoglu** – Le consonantisme du français / **Sevim Sönmez** – Discours et ses conditions de construction / **Mehmet Baştürk** – Tentatives de la réforme de l'orthographe française au XXe siècle/**Nevin Haddad** – Eugénie Grandet est-il un anti-roman?/**Emine Demirel**-Les jeux de visions dans Tropismes de Nathalie Sarraute / **Zeynep Mennan** – Andorra – Bir Beyaz Ülke / **Nuran Özyer** – La Nouvelle:"Parent pauvre de la littérature française"? / **Nazmiye Topçu** – "Yalnızlıklar" Ozanı Antonio Machado / **Yıldız Canoplat**- "Doğru" değerlendirmeden "Doğru" ve "Değerli Eyleme" Kuçuradi Etiği Üzerine Düşünceler / **Harun Tepe** – Gerçeküstücülük Üzerine / **Şahin Yenişehirlioğlu** – Gerçeküstücü Şiirde İmge yada Soğuk Yüzlü Bir Yazı / **Abidin Emre**

TANITIM YAZILARI / COMPTES RENDUS

Henri Bonnet, Gürsel Aytaç, Ph. Laburthe – Tolra

FRANKOFONİ-Frankofoni Ortak Kitap No: 5 1992

İçindekiler / Sommaire

MONTAIGNE ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER MONTAIGNE

Denemeler'e Bir Giriş Denemesi / **Tuğrul İnal**-Sabahattin Eyüboğlu'na Saygı / Türkçe'de Montaigne / **Ali Özcelebi** – Montaigne'de Türkler / **Ali Özcelebi** – Montaigne ve Dil / **Semiramis Kantel** – Montaigne et les langues/**Jean-Louis Mattei** – Dağ Gibi Bir Düşünür: Montaigne / **Şahin Yenişehirlioğlu** – Eğitimde Eski ile Yeni'nin Buluştuğu Köprü:Montaigne / **Sibel Bozbeyoğlu** – Montaigne, Eğitim: Geçerliğini Sürdüren Düşünceler / **Fusun Ataseven (Bilir)** – Montaigne Educateur: Initiateur de John Locke / **Ayşe Alper** – Essais-Essays – Denemeler / İkinci Dilden Bir Çeviri Örneği / **A. Necmi Yaşar** – Montaigne ile La Boetie / ya da Dostluk Üzerine / **Ayla Gökmen** – Montaigne'de Dostluk Kavramı / **Tuna Ertem** – Montaigne et les femmes/**Jale Eralp** – Mouvement et liberté dans les Essais de Montaigne / **Geraldine**

Poizat – Montaigne ve Döneminin Sanatı Üzerine / **Kaya Özsezgin** – Montaigne: Le journal de voyage / **Zeynep Mennan** – Montaigne'in Denemeleri'nde Ölüm / **A. Hamit Sunel**

NERVAL ÖZEL BÖLÜMÜ/DOSSIER NERVAL

Antropologie du sacré dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval / **Henri Bonnet**- Du récit au conte: Pour une esthétique de la réécriture dans le Voyage en Orient / **Stéphane Gournel** – Le Voyage en Orient, oeuvre incertaine / **Jacques Huré** – L'Orientalisme de Nerval est-il de caractère lyrique et esthétique plutôt que mystique et historique? / **Erol Kayra** – L'orientation solaire du Voyage en Orient / **Hasan Anamur** – Un théâtre fabuleux: Les nuits du Ramazan / **Tuğrul İnal**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

"Eski Bir Kavga"/Platon ve Aristoteles'in Şiire Yaklaşımları / **Himmet Umunç** – Mallarmé' nin Şiir Evreninden Yayınlan Işık/**Nedim Kula** – De la diversité des langues / **Erdim Öztokat** – Particularités linguistiques du français au Canada et leur aspect culturel/ **Ljiljana Matic** – Bir Kovuluşun Öyküsü: L'Expulsé / **Gülşen Canlı** – Problème du protagoniste dans Tuenur sans gages de Ionesco / **Abdüllatif Acarlıoğlu** – Mythe et réalité dans un récit de Michel Tournier / "Les suaires de Véronique" / **Nedret Öztokat** – Post-modernizm: Gerçek Dışılığı Gerçeği ya da Biçimsizliği Düzeni / **Oya Batum Menteşe** Tanıtım Yazıları Comptes Rendus **Muzaffer Tufan**

FRANKOFONİ-Frankofoni Ortak Kitap No: 6 1994

İçindekiler / Sommaire

BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (I) DOSSIER BAUDELAIRE (I)

BAUDELAIRE'DEN İKİ EROTİK TABLO: "Saçlar" – "Saçlarda Bir Yarım Küre" / **Tuğrul İnal** – "Bin Yıl Yaşasam Bunca Anım Olmazdı" / **Abidin Emre** – İkaros'un Kavşağında İki Şair: Baudelaire ve Tarancı (I) / **Kemal Özmen** – Deux livres scandaleux au 19e siècle: "Les Fleurs du mal" de Baudelaire et "Premier amour" de Tourgueniev / **Jean-Louis Mattei** – Baudelaire ve Sanat Eleştirisi / **Kaya Özsezgin** – Sanatta Kuramdan Uygulamaya Baudelaire / **Sibel Bozbeyoğlu**

MAUPASSANT ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER MAUPASSANT MAUPASSANT

Maupassant'ın "Su Üstünde" Adlı Öyküsünün Bir Çözümlemesi/**Ali Kaş** – Aydın Olabilmenin Bedeli: Maupassant Öyküsünde Yalnızlık – Korkular ve Delilik Temaları / **Sevinç Özer** – Benzersiz Bir Yaşam Deneycisi, Kadın Sarrafı ve Fantastik Ustası: Guy de Maupassant / **Jale Erilat** – Recherche des mots à C.C.P. dans "le Baptême" de Maupassant / **Nazmiye Topçu**

DURAS ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER DURAS

Duras Üstüne Ruhçözümsel Bir Eleştiri / **Sevim Akten** – Ölü Doğmuş Bir Düş ya da Duras'ın "Ölüm Hastalığı" / **Kemal Özmen** – Thanatos'tan Eros'a/Eros'tan Thanatos'a

Duras / **Tanju İnal** – Marguerite Duras'ın Eden Cinéma Adlı Yapıtında Uzam ve Uzamın Simgesel Değerleri / **Ayten Er (Kılıç)** – Marguerite Duras'ın Parkta Romanında Anla(şıl)ma ve Değiş(tir)me Bakımından Kişi/**Doğan Günay** – Marguerite Duras et l'écriture autobiographique / **Tuğrul İnal**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Roma'da Edebiyat Doğmadan Önce Kültürel Yapı / **Necdet Sümer** – Hukukçu Gözüyle Montaigne / **Sami Selçuk** – Reflet des relations sociales et familiales dans les comédies de Corneille (I) / **Ljiljana Matic** – La langue française aujourd'hui et demain/**Nevin Hadad** – Image ou visage de Montaigne/**Ayşe (Eziler) Kıran** – Marianne'nin Kalbi'nde Modern Öğeler/**Abdüllatif Acarlioğlu** – Klasik ve Yeni Roman Arasında Bir Köprü; Germinal /**Ekrem Aksoy** – L'Influence des idées d'Artaud sur le théâtre des années 60,70 / **Grazyna Starak** – Blaise Cendrars et le surréalisme/ Aleksander Ablamowicz - Nouveau roman et autobiographie: Alain Robbe-Grillet/ **Czeslaw Grzesiak** – Yabancı'da Meursault-Toplum Uyumsuzluğu ve Nedenleri / **Adnan Mahiroğulları** – Samuel Beckett'te Aşk Kavramı / **Gülseven Canlı** – Les noms des personnages dans les pièces de Ionesco et de Beckett / **Bahattin Sav** – L'homme et la notion de néant chez Samuel Beckett / **Erol Kayra** – Bütün Sanatların Güzel Annesi: Şiir (Dilbilimsel Bir Yorum) / **Armağan Ethemoğlu** – Laiklik ve Anlamı / **İsmail Demirdöven**

TANITIM YAZILARI / COMPTES RENDUS

Yazmak = Yalnızlık / **Fusun Ataseven** – 20. Yıl Yazıları / **Işıl İnce** – Alman Kültür Tarihi / **Ayten Genç**

FRANKOFONİ - Frankofoni Ortak Kitap No: 7 1995

İçindekiler/Sommaire

VOLTAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ/DOSSIER VOLTAIRE

İnsan Hakları Yolunda İlk Adım: Doğa (/Physis) – Yasa (Nomos) Karşıtlığı / **Necdet Sümer** – İki Voltaire: François – Maire Arouet ve Tournay Kontu / **Ekrem Aksoy** – Üç Yüz Yaşında Çağdaş Bir Düşünür: Voltaire / **Jale Erilat** – Voltaire'ci Düşüncenin Temelleri / **Erol Kayra** – Polisiye Romanın Öncüleri: Sofokles ve Voltaire / **Tanju İnal** – Voltaire ve Ötesi / **Şahin Yenişehirlioğlu** – *Kandid* ve Voltaire'in Ferney Dönemi / **Sevinç Özer** – Voltaire, en écrivant l'Histoire de Charles XII s'est-il révélé être un historien fiable? / **Jean-Louis Mattiei**

BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (II) / DOSSIER BAUDELAIRE (II)

Kuzguni Siyah “Saçlar”dan “Mavi Saçlar”ın Asya ve Afrika Göklerine / **Abidin Emre** – “Baudelaire'in” “Seyahate Davet”inden Haşim'in “O Belde”sine... / **A. Hamit Sunel** – “Yeni İkaros'un İzinde Bir Şair: Tarancı (II) / **Kemal Özmen** – Bir Düş İmalatçısının Yapma Cennetleri / **Tuğrul İnal**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER/CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Reflet des relations sociales et familiales dans les comédies de Corneille (2) / **Ljiljana Matic** – Education des femmes au XVIIe siècle / **Sibel Bozbeyoğlu** – Maldoror'un Şarkıları : Uçurumla Doruğun Uyumundan Doğan Senfonik Bir Başkaldırı Şiiri / **Nedim Kula** – Mimarlıkta Paris "Ecole Des Beaux – Arts'dan İstanbul'da "Sanayi-i Nefise Mektebi"ne / **Mustafa S. Akpolat** – La consitution du sujet et de sa subjectivité à travers le parcours génératif / **Ayşe Kıran** – Çeviribilim ve Yabancı Dil Öğretimindeki Yeri / **Sevim Sönmez** – Gülmecede Kesimsel Dil / **Ünsal Özönlü** - Alman İşgali (1940 -1944) ve Paul Eluard/ **Galip Baldıran** – Juilen Gracq: Serüvenin Öyküsü ya da Öykünün Serüveni/ **Zeynep Menan** – L'Ailleurs d'Henri Michaux / **François Bizet** – İletişimsizlik Kavşağında Marguerite Duras'ın Oyunları /**Ayten Er (Kılıç)** – Agota Kristof'un Büyük defteri'nde "Uzaklaşmalar" Zinciri/**Emine Demirel**

FRANKOFONİ-Frankofoni Ortak Kitap No: 8 1996

İçindekiler / Sommaire

BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (III) DOSSIER BAUDELAIRE (III)

Uyuşumlar Theoria'sına Bir Giriş Denemesi / **Tuğrul İnal** – Baudelaire'de Çağrışımlar / **A. Hamit Sunel** – Dikey ve Yatay Uyuşumlar: Evrensel Benzeşme ve Eşduyum / **Abidin Emre** – Şiirimiz ve Baudelaire / **Sevim Akten** Baudelaire'den Tarancı'ya Kokular, Renkler ve Sesler" / **Kemal Özmen** – Baudelaire'den Vassaf'a Kanat Sesleri / **Gürkan Doğan** – Laforgue, Baudelaire, T.S. Eliot ve Modernist Şiirin Öyküsü / **Oya (Batum) Menteşe** Baudelaire'in İki Yüzü: Jean – Paul Sartre ve Jean Pierre Richard / **M. Emin Özcan**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Karşılaştırmalı Bir Bakış Açısından Aziz Nesin: Gecikmiş Türk Aydınlanması ve Romantizmin Aydın / **Sevinç Özer** – Bir Düşe Yolculukta İlk Durak: Haldun Taner'in "Eller"i / **Sıddıka Dilek Yalçın** – The historical analysis of the concept of chivalry in Malory's Morte d'Arthur /**Ufuk Ege** – Les mots et leurs sens / **Sevim Sönmez** – Un point de vue didactique sur la notion d'équivalence en traductologie / **Ümran Derkunt** – La marqueur / **A. Nalan Yaraş** – Le langage, témoin ou victime de son temps / **Esmâ İnce** – De la photographie à la fiction (I) **Emine Demirel** – Lexiculture et les publicités / **Şeref Kara** -La belgitude et le symbolisme dans la vie et dans l'oeuvre de Maurice Maeterlinck / **Ljiljana Matic** – Sophie de Condorcet: Aydınlanma Çağında Halk İçin Savaşan Soylu Bir Kadın / **Jale Erhat** – Condorcet ve İnsanın Doğal Hakları / **Gül Tekay Baysan** – Pédagogie de Voltaire dans Jeannot et Colin / **Sibel Bozbeyoğlu** – Jean - Jacques Rousseau, disciple original de John Locke / **Ayşe Alper** – Cette "petite littérature", créatrice de mythes / **Jean-Louis Mattei** – Balzac'ta Betimleme – Kurgu İkilemi ve Bir Örnek: Eugénie Grandet / **Abdullatif Acarlioğlu** – La dichotomie fondamentale du fantastique dans "L'Auberge" de Guy de Maupassant / **Ayten Er** – Yolculuk Anlatısı Nedir? **Kubilay Aktulum** – Paul Eluard ve Kuşlar / **Galip Baldıran**

FRANKOFONİ - Frankofoni Ortak Kitap No: 9 1997

İçindekiler / Sommaire

BİLGE KARASU ÖZEL BÖLÜMÜ/DOSSIER BİLGE KARASU

Bilge Karasu ve Küğ (Çoksesli Müzik) İlişkisi Üzerine / **Ertuğrul Oğuz Fırat-Bilge Karasu** Okumak / **Sıtkı M. Erinc** – Edebiyat Açısından **Bilge Karasu / Ayşe (Eziler) Kıran** – Narla İncire Gazel: Gazel Formunda Bir Postmodern Anlatı / **S. Dilek Yalçın** – **Bilge Karasu** – Karanlıktan Işığa / **Ece Korkut** – Sanatının aynasında Kendini Hayranlıkla Seyreden Adam: **Bilge Karasu** /Sevinç Özer – Bilge Karasu’nun Mektupları ya da Bir Dostluğun Tanıkları / **Kaya Özsegin**

PAUL ELUARD ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER PAUL ELUARD

Eluard, le chant du résistant / **Kemal Özmen** – Eluard’ın Bir Şiiri Üzerine / **Kemal Özmen** – La Poétique de Paul Eluard / Nedim Kula – Paul Eluard’da Aşkın Tekilliği ve Çoğulluğu / **Galip Baldıran**

BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (IV) DOSSIER BAUDELAIRE (IV)

Paris Sıkıntısı’na Bir Giriş Denemesi / **Tuğrul İnal** – Paris Sıkıntısı İçin Bir okuma Kılavuzu Denemesi / **Tuğrul İnal** – Baudelaire: Anne ve Gölgesi / **A. Hamit Sunel-Deux jugements radicalement opposés de Baudelaire sur les Misérables de Victor Hugo** / **Jean-Louis Mattei** – “Birlikte Yalnız” –Moesta et Errabunda / **Abidin Emre**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER/CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

XIX. Yüzyıl Fransız edebiyatında Halk Romanı / **Sibel Bozbeyoğlu** – Ruhçözümsel Bir Okuma: Nerval ve Fournier / **Yavuz Kızılcım** – le double dans Le Horla et sur l’eau de Guy de Maupassant / **Simone Louise Artuk** Marcel Proust ve Zamanın Sonsuzluğunda Sanat / **Ayşe (Eziler) Kıran** – Geleneksel ve Yeni Metinlerde bir Oku(n)ma Sorunu Olarak Merak ve Ahlak / **Abdullatif Acarlıoğlu** – Logo Dram ve Bir Uygulama: Nathalie Sarraute’in Sudan Bir Nedenle’si / **Ayten Er** – Michel Foucault, structuralisme et post - Modernisme/ **François Dosse** – La poésie française depuis 1950 / **Jean-Michel Maulpoix** – Lap resse clandestine en France au 18e siècle / **Jale Erilat** – Sanayileşme Süreci Sorunlarına Geçici Bir Çözüm: Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik / **Ekrem Aksoy** – Bir İnsanlık Durumu Üzerine Birkaç Söz / **İsmail H. Demirdöven** – Metinlerarası Nedir?: Tanım-kuram / **Kubilay aktulum** – Rythme de l’Intonation en turc et en français / **Nur Nacar** – Logie-Alımlama (Réception) Üzerine Türkiye’deki Erich-Maria Remarque ve Eserlerinin Alımlanması / **Sevinç Mesbah** – Heykel Sanatı Üzerine / **Necdet Sümer**

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No: 10 1998

İçindekiler/Sommaire

MARCEL PROUST ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER MARCEL PROUST

Kayıp Zamanın İzinde ve Yaşamöyküsel Anlatı / **Ayşe (Eziler) Kıran** – “Müzikal Roman” ve Proust / **Tuna Ertem** – Une étude stylistique sur la phrase proustienne

qui reflète la perception infinie dans Un Amour de Swann / **Aslı İğsız** – Marcel Proust
Duyumsamaların Peşinde / **Tuğrul İnal**

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (V) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (V)
Modern Dünyanın Cehenneminden İlkel Yeryüzü Cennetine: “Uzak İklimlerin
Kokusu’ndan “Malabarlı Bir Kadına” Ya da Ters/ **Abidin Emre** – Baudelaire:
“Sanatçının Yarası, Soytarının Bıçağı” / **M. Emin Özcan** – Baudelaire, Sanatçı ve
Toplum / **A. Hamit Sunel** – Zaman, Açgözlü Düşman / **Tuğrul İnal**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER/CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Francophonie et salut psychique: le cas de Michel Mitsakis / **Gegorges Fréris** – La
Grécité dans l’oeuvre d’Anna de Noailles / **Vassiliki Lalagianni** – Vassilis Alexakis:
écrire et se traduire / **Maria Orphanidou** – Fréris-Esin Kaynağı Güzellik: Rönesans
Dönemi Edebiyatında Güzellik Anlayışı ve Süre Geleneğine Yansımaları / **Hande
Sadun** – De Diderot à Sade: De l’athéisme moral à l’athéisme immoral / **Jale Erlat** –
Eugénie Grandet ve Kalpazanlar: Bir Roman Tanımlama Denemesi / **Ekrem Aksoy**
Goriot Baba’da Üst - anlatım ve Bazı Kişi Adlandırmaları / **Abdüllatif Acarlioğlu** – Le
Motif de la navigation dans le “Bateau ivre” d’Arthur Rimbaud / **Simone Artuk** –
Romanlarda Waterloo Savaşı / **Tülin Deniz** – André Malraux’nun Enver Paşa’sı /
Kemal Özmen – Sanatsal Etkinliğin Doğası Üzerine / **Necdet Sümer** – Edebiyat
Sinema İlişkisi Üzerine / **Gülşen Sayın Teker** – Politik Edebiyatın Etkili Silahları Gotik
ve Grotesk Öykü / **Sevinç Özer** – Il était une fois une fille qui vit dans le monde des
eaux: Son nom... Undine/Ondine (Giraudoux) / **Tanju İnal** – Jean Giono ve Yaşar
Kemal Dünyasına Bir Yolculuk / **Abdülhalim Aydın** – Le théâtre poétique d’Aimé
Césaire: Nouvelle vision de la tragédie du Roi Christophe / **Ayşe Alper** – Beckett’in
Kısa Bir Monolog Adlı Oyununda Ölüm ve Doğum Olgusu / **Aylin Kesim**– Aile
Fotoğrafları: Marguerite Duras’ın Sevgili’si, Roland Barthes’in La Chambre Claire’i /
Kubilay Aktulum – Jean Anouilh’un Senlis’de Randevu Adlı Oyununda Pembe (Düş)
– Kara (Gerçek) Çatışması / **Ayten Er** – Georges Perec et quelques aspects du récit
post-moderne / **Waclaw Rapak** – Bir El(l)estiri Üzerine Düşünceler / **İsmail H.
Demirdöven** – Kitap Raporu / **Sevim Akten**.

FRANKOFONİ-Frankofoni Ortak Kitap no: 11 1999

İçindekiler / Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (VI)/DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (VI)
Zaman Hırsız Saksakağan /Çalarsaat - L’Horloge / **Tuğrul İnal** – Michael Brecker’in
Tales from the Hudson Albümünde ve Baudelaire Şiirinde Mavi Tınılar / **Abidin Emre**
– Baudelaire ve Kadın / **Nedim Kula** – Paris Sıkıntısı’nda Fantastik ve Alegori / **M.
Emin Özcan** – Walter Benjamin’in “Charles Baudelaire” İncelemesinde Modern
Sanatçının Durumu / **Nihal Üner**

HENRI MICHAUX ÖZEL BÖLÜMÜ/DOSSIER HENRI MICHAUX

Henri Michaux’un Şiirine Bir Yaklaşım / **Tuğrul İnal**–Le goût d’insuffisance et
d’invention fantastique chez Henri Michaux/**Cengiz Ertem**–Henri Michaux’un
Lointain intérieur (İç Uzaklık) Yapıtındaki Düzyazılarına Çözümsel Bir Yaklaşım /

Nedim Kula—Au seuil du non-être/ Réflexion sur “la Ralentie” et “Iniji” de Henri Michaux/**Simone Luise Artuk**—Henri Michaux’un ve Franz Kafka’nın Yapıtlarında Yargının Gücü / **Cengiz Ertem**— Henri Michaux’un Şiirinden Yansıyan Özellikleri/**Nedim Kula**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER/CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

“Nerede Antigone”? / **Kemal Özmen** – Eleştiri ve Ahmet Oktay üzerine / **İsmail Demirdöven** – Emilie du Châtelet ve Mutluluk Düşüncesi/ **Jale Erhat** – Candide’nin İki Çevirisi Üzerine Düşünceler / **Sibel Bozbeyoğlu** – La critique religieuse dans Candide de Voltaire / **Abdulhalim Aydın** – Rousseau’nun Son Yapıtında Yalnız Adam İmgesi / **Yavuz Kızılcım**—L’image comparée du grec et du turc chez les voyageurs français de la première moitié du XIXe siècle / **Arzu Etensel İldem** – Geçmişten Bugüne Türklerde Yabancı Dil/Bir Örnek: Fransızca/**Ekrem Aksoy** – Demokritos Gibi / Ankara’da Ekim Ayının Son günleri ve Dijon Hardalının Tadı / **Tanju İnal** – Vers le VIIIe sommet de la Francophonie / La fanfue Franco – Acadienne / **Ayşe Alper** – Les “Autres” Anciens... / **Levent Yılmaz** – Metinlerarası İmgeler / **Kubilay Aktulum** – Le problème d’utopie dans Les Mouchoirs Rouges de Chalet de Michael Rogin / **Tülin Deniz** – Ionesco’nun Kel Şarkıcı Adlı Oyunun Çevirileri Üzerine Bir İnceleme / **Suna Timur Ağıldere** – L’univers sensible dans La Peste (I) / **Nedret Öztokat** – Le défi voilé de la parole de Négovan Rajic à la postérité / **Ljilijana Matic** – Kitap Raporu / **Kubilay Aktulum**.

FRANKOFONİ-Frankofoni Ortak Kitap No: 12 2000

İçindekiler / Sommaire

ALOYSIUS BERTRAND ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER ALOYSIUS BERTRAND

Aloysius Bertrand ve Düzyazı Şiirin Doğuşu / **Özdemir İnce** – Bir Düzyazı Şiir Başyapıtı: Gaspart de la Nuit / **Abidin Emre** – “Bir Düş” Hiç Düzünden Okunabilir mi? /**Abidin Emre**

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (VII) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (VII)

Baudelaire’de Şiirin Ana Kaynakları ve Nitelikleri / **Cemalettin Aykın** – Baudelaire ve Yolculuk / **Nedim Kula** – Paris Sıkıntısı: Mefistofeles ile René Arasında Şiir Okuru / **M. Emin Özcan** – Paris’ten İstanbul’a : Tevfik Fikret’teki Baudelaire / **Kemal Özmen** – Baudelaire’in “Komik” Kavramına Bakışı ve Karikatüre Yaklaşımı / **Kaya Özsezgin** – Uzak İklimlerin Kokusu: Erotika, Egzotika ve Nostaljiya / **Tuğrul İnal**

HENRI MICHAUX ÖZEL BÖLÜMÜ (II) / DOSSIER HENRI MECHAUX (II)

H. michaux ve F. Kafka’da Hayvansal Yaratıklar ve Değişim Üzerine / **Cengiz Ertem** – La création verbale chez Henri Michaux/**François Bizet** – Plume Adında biri / **Nedim Kula**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER/CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

La culture turque, synthèse cinématographique / **Talat Sait Halman** – Pour une

nouvelle forme de retour à l'histoire: l'exemple d'André Malraux / **Maria Teresa de Feitas** – Pierre Loti, Stamboul et parcours intérieur / **Vassiliki Lalagaianni** – L'alchimie de L'Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar ou comment "passer par l'histoire pour se dégager des pièges de l'histoire" / **Edmond Nogaicki** – La quête du savoir dans "L'Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar / **Zeynep (Oral) Alp** – Meriama Bâ: Une si longue lettre ou l'arme pacifique / **Ayşe Alper** – La légende, mirage de l'histoire, poésie et histoire dans les Martyrs / **Philippe Antoine** – Naturalisme et roman noir: dédoublement curieux? les cas de Zola et de Maupassant / **Efstratia Oktapoda** – La crise d'identité de Guillaume Appolinaire / **Jean- Louis Mattei**–Bibliographie française de la littérature turque de Turquie / **Ekrem Aksoy** – L'analyse acoustique des consonnes occlusives sourdes et sonores du turc contemporain / **Nebahat Açıktan** – Les Météores de Michel Tournier comme oeuvre hybride / **Magdalena Zdrada** – Cuma ya da Oyun olarak anlatı / **M. Emin Özcan** – Yeniden Yazılmış Bir Robinson Crusoe: Michel Tournier'nin Cuma ya da Pasifik Arafı / **Kubilay Aktulum** – Düşünce Özgürlüğü: Nedir Acaba? **Ioanna Kuçuradi** – İnsan Hakları ve Anayasalarımız, 1924, 1961 ve 1982 Anayasaları / **Harun Tepe** – Elizabeth Barrett Browning ve Şiir Geleneğinde Kadın Şairin Sesi / **Hande Sadun-Sanatçı**, Sanat Yapıtı ve Dinleyici- izleyici -Okur Üzerine / **Necdet Sümer** – Dostluğun Gerekliliği Üzerine / **Armağan Ethemoğlu**

FRANKOFONI–Frankofoni Ortak Kitap No: 13 2001

İçindekiler / Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (VIII) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (VIII)

Evvel Zaman - "La Vie antérieure"- İçin Lirik Bir Deneme / **Tuğrul İnal** – Bengi Bir Başdönmesi ve "Güzün Şarkısı" **Abidin Emre** – Baudelaire ve Haşım'ın Dizelerinde Akşamın Hüznü / **Nedim Kula** – Paris Sıkıntısı'nda "Modern Yaşamın Ressamı" / **M. Emine Özcan** – Baudelaire'in "Harmonie du Soir" Adlı Şiirinin Türkçe Çevirileri Üzerine Bir İnceleme / **Zeynep (Oral) Alp**

JACQUES PRÉVERT ÖZEL BÖLÜMÜ/DOSSIER JACQUES PRÉVERT

Zamanın Öyküsünden İnsanın Zaman Öyküsüne Bir Prévert Şiiri / **Kemal Özmen** – Prévert et ses Paroles iconoclastes / **Gül Tekay Baysan** – Güncelin Evrensel Temalarla İşlenişinden Doğan Yeni Türkü / **Nedim Kula** – Jacques Prévert/**Abidin Emre** – Jacques Prévert'in Şiirine Kuramsal ve Uygulamalı Bir Yaklaşım / **Tuğrul İnal**

LOUIS ARAGON ÖZEL BÖLÜMÜ/DOSSIER LOUIS ARAGON

La Multiplicité de l'un et / ou une écriture polyphonique du Fou d'Elsa de Louis Aragon / **Ayla Gökmen** – Hayatımın Bilançosu: Tiyatro / Roman / **Bahadır Gülmez**– Aragon' un Son Romanları ve Henri Matisse, Roman Çerçevesinde / **Bahadır Gülmez** – Louis Aragon'un Blanche l'Oubli Adlı Romanında Dilbilimin İzleri ve Romanın Tanımı / **Kubilay Aktulum** – Louis Aragon'un Yazı Yönteminin Bir Yönü: Örtük Alıntidan Kolaja / **Kubilay Aktulum**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER/CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Türk Romanının Doğuşu ve Fransız Popüler Romanları / **Sıddıka Dilek Yalçın**– Imagologie et herméneutique (Pascal) / Lelia Trocan – Montaigne – Malraux : Ölüm ve Yaratıcılık / **Jale Erhat** – “Aydınlanma” Üzerine / **İsmail H. Demirdöven** – La Transformation de l’image de la femme turque dans les oeuvres de Pierre Loti et de Claude Farrère / **Arzu Etensel İldem** – Celal Nuri ileri ve Pierre Loti’nin Romanlarında Türk Kadını İmgesi / **Serdar Ünal** – Yazınsal Yaratının Yaşamsal Boyutla Buluştuğu Bir Öykücü: Maupassant ve Lui? Le Horla, Qui Sait? / **Abdulhalim Aydın** – Romain Gary (Emile Ajar) nin Roman Serüveni ve Kral Salomon’un Bunalımı Adlı Romanını Çözümlemesi / **Mükrem Yaman** – Albert Camus’nün *Yarınışlık* Adlı Oyununda Kişi–Uzam İlişkisi / **Ayten Er** – Analyse de la communication narrative dans La chute d’Albert Camus / **İlhami Sığirci** – Eugène Ionesco ve Yansızlık / Abdülatif Acarlioğlu – La Gratuité et les personnages ionesciens / **Arzu Kunt**, Michel Butor’un *L’Emploi du Temps*’ı ya da Labirentleşmiş, Kentlerde Çağdaş Mitoslar / **Ayfer Sarıbülbül Ateş** – *L’Invitée*: roman de conflit de consciences / **Nizamettin Kasap** – Trois lecteurs de Jean Genet / *François Bizet*–Analyse sémantique de la métaphore célinienne / **Gülser Rehber Çetin** – Oğuz Tansel ve Paul Eluard Şiirinde Benzer İmgeler / **Galip Baldıran** – La présence de la maladie dans l’oeuvre romanesque de Marguerite Yourcenar / **Naime Yaramanoğlu** – Anadolu’da Bir Gezgin: “Jacques La carrière / **Nurmelek Demir** – Tarih yazımcı Postmodern Roman / **Serpil Oppermann** – Tiyatroda Katharsis Etkisinin Ruhbilimsel Boyutu / **Mehmet Takkaç** – Bebek Krubanov – Sanatın Verdiği Mutluluk (Dilbilimsel Bir Yorum) / **Armağan Ethemoğlu** – 20. Yüzyılın Karikatürü / **Necdet Sümer** – Birinci Frankofoni Kurultayı / **Ali Demir** – Birinci Frankofoni Kurultayı Sonuç Bildirgesi / **Ali Demir**

FRANKOFONİ - Frankofoni Ortak Kitap No: 14 2002

İçindekiler / Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (VIII) /

DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (VIII)

Baudelaire’in Palyaço Olarak Portresi / **Tuğrul İnal** – Baudelaire ve Şeytan / **A. Hamit Sunel** – Baudelaire’in Yasaklı Şiirlerinde Yazınsal Güzellikler / **Nedim Kula** – İki Şehir Bir Şiir / **Abidin Emre** – Albatros, revenant, lecteur et spleen / **M. Emine Özcan**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER/CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Bir Metinlerarası Şair: Ahmet Muhip Dıranas / **Kemal Özmen** – Paul Eluard ve Nazım Hikmet Şiirinde Özgürlük ve Direniş / **Galip Baldıran** – Türkçe’den Fransızca’ya Yunus Emre / **Tanju İnal** – Ronsard’ın “Helene İçin Sone” Adlı Şiirinde Söylemsel Öğelerin Çevirisi Üzerine Bir İnceleme / **Zeynep (Oral) Alp** – Murathan Mungan’ın Üç Aynalı Kırk Odası’nda Postmodern Yaklaşımlar / **Tuna Ertem** – Türk ve Fransız Romanlarında Ermeniler / **Ekrem Aksoy** – Değişik Metinler Kavşağında Bir Roman: Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’ı / **Tülay Akkoyun** – Lectures parallèles (Marguerite Yourcenar et Vintila Horia) / Lelia Trocan – Tahar Ben Jelloun: cette aveuglante absence de lumière / **Ayşe Alper** – İki Karşıt Eyleyenin Anlatısal Serüveni: Gide’in Lafcadio ve Bernard’ı / **Ertuğrul İşler** – L’espace répétitif dans Le chercheur d’or de

J.M.G. Le Clezio-Gecenin Dibine Yolculuk Adlı Romanında Céline'nin Hiçlik Düşüncesi ve Anlatım Sanatı / **Gülser Çetin** – Fransız Gezginlerin Gözüyle Tanzimat/ **Arzu Etensel İldem** – Fransızca'dan Türkçe'ye çevrilen Romanlar (I) **Dilek (Yalçın) Çelik** – Eugène Ionesco'nun *Amédée ya da Onda Nasıl Kutulmalı* Adlı Oyununda Bir İmge: Ceset / **Ayten Er** – Analyse du comique dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* d'Ionesco / **Şengül Kocaman** – Platon'da ve Aristoteles'te Sanat Yapıtının Etkisi / **Hülya Yetişken** – Anlatıda Uzadı / **Kubilay Atkulum** – Bana Dünyayı Öğret– Dilbilimsel Bir Yorum / **Armağan Ethemoğlu** – Bir Eğretileme Olgusu: Kısa öykü - Kısa Öyküde Bir Söz Sanatı: Eğretileme, Toplumsal Boyut ve Dilbilimsel Yaklaşımı / **Aysu Erden**– Kadın ve Dil: Dilbilimde Farklı Yaklaşımlar / **Nalan Büyükkantarcıoğlu**.

FRANKOFONİ–Frankofoni Ortak Kitap: No: 15 2003

İçindekiler / Sommaire

VICTOR HUGO ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER VICTOR HUGO

Allocution de M. İnal/Tuğrul İnal - Türkiye'de Victor Hugo'nun Tiyatrosu / **Metin And**– Hugo: Melodramı Coşumculuk ile Buluşturan Tiyatro Ozanı / **Ayşegül Yüksel** – Türk Tiyatrosunda Victor Hugo / **Özdemir Nutku** – “Tanzimat” ve “Servet-i Fünun” Yazarlarının Victor Hugo'yu Değerlendirmesi / **Zeynep Kerman** – *Sefiller*'in Türkçeye İlk Çevirileri Üzerine / **Server Tanilli** – Tanzimat Edebiyatında “Victor Hugo” Olayı / **Kemal Özmen** – L'image du Turc dans *Les Orientales* De Victor Hugo / **Ekrem Aksoy** – **Özlem Kasap** – Namık Kemal ve Abdülhak Hamid'de Victor Hugo Etkileri / **Abdülhalim Aydın** – Ce siècle avait deux ans ... / **Pierre Brunel** – Hugo, l'Orient et l'histoire dans *La Légende des siècles* / **Pierre Laforgue** – Notre-Dame de Paris: un opéra fabuleux / **Tuğrul İnal** – **Arzu Kunt** – Polyphonie et énonciation dans *Les Contemplations* de Victor Hugo / **Zeynel Kiran, Zeynep Mennan** – *Bir İdam Mahkûmunun Son Gün*'ünün Tanığı Victor Hugot / **Tanju İnal** – “Ne Yazık ki Victor Hugo...” / **Cengiz Ertem** – Hugo'nun “*Albert Dürer'e*” Şiirinden Baudelaire'in “*Uyuşumlar*”ına / **Abidin Emre, Nizamettin Kasap** – Victor Hugo'nun Siyasi Düşüncelerinin Evrenselliği ve Türkiye / **Ünsal Yavuz** – Victor Hugo'yu Resimlerinden Okumak / **Bahadır Gülmez**

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (X)/DOSSIER

CHARLES BAUDELAIRE (X)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma / **Tuğrul İnal** – *Le Balcon*: Balkon / **Abidin Emre** – Baudelaire'de Ölümün Bilinmeyen Yüzü / **Nedim Kula** – La magie et le langage chez Baudelaire / **M. Emin Özcan** – Baudelaire ve Necip Fazıl'da İç Hesaplaşma / **Galip Baldıran** – Türkçede Charles Baudelaire / **Zeynep Kerman, İnci Engin**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Batı Edebiyatında Sömürgecilik Sonrası (Post-Colonial) Edebiyatı Kavramı ve Üç Yazar: V.S. Naipaul, Timothy Mo, Kazuo Ishiguro / **Oya Batum Menteşe** – L'informatique: l'instrument de l'uniformisation ou de la préservation de la diversité des langues et des cultures / **Aydın Köksal** – *Ayrı Yol*'da “Anlatıcı Ben”in Özellikleri / **Ertuğrul İşler** – Descartes'çı Bilimin Çıkmazı / **Kurtuluş Dinçer** – Perrault'dan Rowling'e Masalların

Sihirli Dünyası / **Sibel Bozbeyoğlu** – Doğu Seyahatnameleri’nde Türkçe Sözcükler / **Arzu Etensel İldem** – Vergilius Örneği : Rönesans İngiliz Edebiyatı Türk ve Üslup Sorunu / **Himmet Umunç** – Paul Valéry et Ion Barbu / **Lelia Trocan** – L’écrivain français Paul Claudel, poète et dramaturge, frère de Camille, ami de Rosalie / **Thérèse Mourlevat** – Kurtuluş Savaşı Dönemi Türk-Fransız İlişkileri Açısından Pierre Loti / **Bilgi Yavuz** – La conception du sacerdoce dans l’œuvre de Bernanos / **Aleksandra Grybowska** – Örgü-Metin / **Kubilay Aktulum** – “Olmak ya da Olmamak” Olur mu? / **Bülent Bozkurt** – Origine du désaccord des grammairiens modernes / **Nevin Haddad** – L’importance du français en tant que langue étrangère (en Turquie et dans le monde) / **Şahali Aydoğdu** – L’art comme moyen de la recherche du sens caché du monde, un courant millénaire de Platon à Hugo / **Alparslan Yasa** – Fransızcadan Türkçeye Çevrilen Romanlar (III) (1850 - 1928 Yılları Arasında Arap ve Ermeni Harfleriyle Kitap Halinde Basılanlar) / **S. Dilek Yalçın Çelik**.

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 16 2004

İçindekiler / Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XI) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XI)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (II) / **Tuğrul İnal** – Baudelaire’in *Çift Görünümlü Oda*’sında Yansımalar / **A. Hamit Sunel** – Albatros / **Abidin Emre** – *Kötülük Çiçekleri*’nde “Yolculuk” Eğretilmesi ve “Modernite” / **M. Emin Özcan** – Le voyage imaginaire à travers les vers de Baudelaire / **Beki Haleva** – Geçmiş Zamandan Kurgulanmış Yaşama ya da Sözcüklerin “Çağırıştırıcı Büyüsü” / **Kemal Özmen**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Romantisme et réalité dans *Le Comte de Monte-Cristo* / **Pierre Laforgue** – *Les Chênes qu’on abat....*: André Malraux ou l’esthétique de l’interview imaginaire / **Abdelaziz Bennis** – Müzikal Roman / **Tuna Ertem** – Polyphonie de l’espace dans le roman arthurien / **Voichita-Maria Sasu** – L’esthésie, la présence et l’imperfection dans l’univers de Chateaubriand / **Nedret Öztokat** – L’univers du clair-obscur dans la *Curée* de Zola: dispositif et métaphore / **Jolanta Ralchawska Von Rejchwald** – *Les Mamelles de Tressias* d’Apollinaire ou la surréalité scénique / **Arzu Kunt** – Le motif de la tragédie dans *La Porte étroite* d’André Gide / **Ertuğrul İşler** – La terminologie savante dans *Mort à crédit* de Céline et le problème de sa traduction en turc / **Gülser Rehber Çetin** – A la rencontre de l’autre / la dialectique de l’être-en-relation dans *Chaque homme dans sa nuit* de Julien Green / **Aleksandra Grzybowska** – *Les Bonnes* et le jeu des masques / **H. Nâılân Genç** – Vers l’adoption du caractère latin en langue turque / **Nevin Haddad** – Brunon Pomposo’nun *özyaşamöyküleri*’nde Charles-Albert Cingria / **Nurmelek Demir** – Nicolas Bouvier ou la réinvention du voyage en Orient au XXe siècle / **Sarga Moussa** – Une réformiste au pays des esclaves: Madame de Gasparin en Egypte / **Arzu Etensel İldem** – Eğitim Romanı Türünde Postmodernist Bir Açılım: Patrick Süskind’in *Koku*’su / **Çiğdem Ünal** – Un parcours millénaire-l’Union européenne (L’union avec/sans la Turquie) / **Mümtaz Kaya** – “Ötekileştirilen” Türk ve Türkiye Açısından Alman Düşün

ve Edebiyat Tarihinde Avrupa Kavramı / **Onur Bilge Kula** – Nedim Gürsel'in *Bir Avuç Dünya'sıyla Dünya Cennetlerine Yolculuk* / **Tanju İnal** – Cahit Sıtkı'nın Şiirinde İki Dönem / **Nihayet Arslan** – Erendiz Atasü Romancılığı ve *Bir Yaş Dönümü Rüyası* / **Oya Batum Menteşe** – Sanatın Öznel Yönü Üzerine Düşünceler / **Cengiz Ertem** – Kadın ve Felsefe / **Hülya Yetişken** – *Kamelyalı Kadın ve Sefiller'den İntibah, Garam ve Kahpe'ye Tematik Bir İz sürüm* / **Abdülhalim Aydın** – Parça Yazı / **Kubilay Aktulum**

ULUSLARARASI P.E.N KULÜP BÖLÜMÜ / DOSSIER LE P.E.N. CLUB INTERNATIONAL

Uluslararası P.E.N Kulüp Üzerine / **Aysu Erden, Tuğrul İnal** – Uluslararası P.E.N. ve Emile Zola'dan Günümüze Batı Toplumunda Aydın Rolü / **Terry Carlbom** – Sur le P.E.N Club International : Fransızca Konuşma Metni / **Aysu Erden, Tuğrul İnal** – Le P.E.N Club international et le rôle de l'intellectuel dans la société occidentale depuis Emile Zola à nos jours / **Terry Carlbom** – Suçluyorum! /J'accuse ! : Cumhurbaşkanı Mektup.

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 17 2004

İçindekiler/Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XII) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XII)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (III) / **Tuğrul İnal** – *Okuyucuya*: Baudelaire'in Şiirinin Özü / **A. Hamit Sunel** – *Le Léthé*: Unutuşun Tadı / **Abidin Emre** – *Kötülük Çiçekleri'nin* "Başkaldırı" Bölümünde Duyguların Yansıması / **Nedim Kula**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Ahmet Midhat Efendi'nin Roman Gerçeği / **Nihayet Arslan** – Tanpınar'ın Şiirindeki Bergson ya da *Bugünün Işığında Maziye Görmek Keyfiyeti* / **Kemal Özmen** – Bıçak Sırtında Bir Sanat : Çeviri ve Nurullah Ataç / **Fahrettin Arslan** – 17. Yüzyıl Alman Kültüründe Avrupalılaşma Eğilimleri ve "Oluşturucu Öteki"nin Söylencesel Kişilikler Üzerinden Belirginleştirilmesi / **Onur Bilge Kula** – Avrupa'da Türkiye Karşıtı Görüşlerin Kültürel Arka Alanlarına Eleştirel Bir Yaklaşım / **Onur Bilge Kula** – Fransa'yı Saran Türk Karşıtı Virüsler / **Mümtaz Kaya** – L'Orient des *Bijoux indiscrets de Diderot* / **Nurmelek Demir** – Marivaux'nun Tiyatrosu ve Kurgu'nun Önemli Düşümleri Yalanlar : *Les Fausses confidences* / **Jale Erilat** – Kant Etiği ile İlgisi Bakımından Kuçuradi'nin Etik Görüşü / **Hülya Yetişken** – Les frontières imaginaires dans *Flâneries ottomanes* de Philip Glazebrook / **Gülser Çetin** – Wilfred Thesiger : Okurundan Kaçamayan Gezgin / **Bülent Bozkurt** – Sons et lumières de l'Orient: les voyageurs français et la musique ottomane dans la première moitié du XIXe siècle / **Arzu Etensel İldem** – Lamartine et son projet d'exploitation agricole en Turquie / **Nevin Haddad** – L'Orient Express, raffinement et élégance: voyage fabuleux / **Tanju İnal** – A propos de la création de *Partage de Midi* de Paul Claudel / **Thérèse Mourlevat** – Querelles et indiscretions autour d'Alain-Fournier et du *Grand Meaulnes* / **Claude-Alain Chevallier** – Gide'in Orphée'si / **Ertuğrul İşler** – Les pérégrinations indo-chinoises

d'André Malraux / **Abdelaziz Bennis** – Les structures langagières chez Boris Vian / **Mehmet Alkan** – Incipit des romans beauvoiriens ou mise en place des unités romanesques / **Nizamettin Kasap** – Varoluşçu Bir Özyaşamöyküsü: Sartre'in *Sözcüklerî* / **Zeynep Mennan** – Louis Aragon'un *Le Paysan de Paris (Paris Köylüsü)* Adlı Yapıtında Felsefenin izleri / **Kubilay Aktulum** – İmgeselilik Kavramı : Karşılaştırmalı Edebiyat Kavramının Öğeleri / **Daniel-Henri Pageaux** – Daniel Henri Pageaux ile Söyleşi : “Karşılaştırmalı Edebiyatın Dünü, Bugünü” / **M. Emin Özcan** – Güle Güle Gadot / **Arzu Kunt** – J.M.G. Le Clézio'nun *Çöl* Adlı Romanında Dönüşümlü Anlatı Tekniği / **Ayten Er** – Yalnızlıktan Yazarlığa: Amélie Nothomb / **Mümtaz Kaya** – Langue et identité / **Seza Yılancioğlu**, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi çağdaş Türk Romanı 1946/2000* / **Sevim Akten**, Frankofoni 2004 / Çeviri Yarışması : Dereceye Giren Metinler

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 18 2006

İçindekiler/Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XIII) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XIII)

Bir Okuma Önerisi Olarak Empati Yöntemi / **Tuğrul İnal** – Une proposition de méthode de lecture: l'approche empathique / Tuğrul İnal – Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (IV) / **Tuğrul İnal** / *Kötülük Çiçekleri*'nde Mitolojik Görünümler – **Nedim Kula** – LE CHAT (XXXIV). Kedi / **Abidin Emre**

JEAN-PAUL SARTRE ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER JEAN-PAUL SARTRE

Bulantı: İleri Sanayi Toplumu İnsanın Romanı / **Ekrem Aksoy** – Filozof Olarak Jean-Paul Sartre / **İsmail H. Demirdöven** – Mitoslar ve Sartre'in Paradoksu / **Kemal Özmen** – Örnek Bir Entelektüel: Sartre Yüz Yaşında / **Mehmet Ali Kılıçbay**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Yazınkuramsal bir Sorunsal: Dilsel Kurgu ve Yazınsallık-Kurgusallık İlişkisi / **Onur Bilge Kula** – Yeniden Yazmak / **Kubilay Aktulum** – Dilsel Varoluş (Dilsel Göstergenin Dil Dışına Yansıtılması Konusunda Bir Yorum / **Armağan Ethemoglu** – Marie de France'ın *Guigemar*, *Lanval* ve *Yonec*'inde Gerçek Dünya ile Öteki Dünyalar Arasındaki Yolculuk/ **Hande Sadun** – Amerika'da Modern Sanatının Doğuşuna Bir Bakış / **Ufuk Özdağ** – Aspects négatifs de l'ambition de Julien Sorel dans *Le Rouge et Le Noir* de Stendhal/ **Emel Özkaya** – La nouvelle fantastique au XIXe siècle: le je de l'ambiguïté et du non-dit/ **Katarzyna Gadomska** – Le corps-obstacle. Le paradigme de l'exclusion dans *Le Ventre de Paris* d'Emile Zola / **Jolanta Rachwalska von Rejchwald** – La métaphore précieuse dans le discours dramatique de Giraudoux / **Arzu Etensel İldem** – André Malraux explorateur à la recherche de la capitale de la Reine de Saba. De l'archéologie aérienne au reportage littéraire / **Abdelaziz Bennis** – *Küçük Prens* ve İnsan İçin Üç Farklı Yaşama Tarzı / **Hülya Yetişken** – Nichita et la *Poétique du Vol* / **Lelia Trocan** – Les villes dans l'œuvre de Naïm Kattan ou le monde est un village global / **Ljiljana Matic** – La représentation plurielle de la ville chez Michel Butor / **Duran İçel** – Nathalie Sarraute'un Çocukluk'u: Eleştirel ya da Karşı Bir Özyaşamöyküsü / **Zeynep Mennan** – *Hugoliade* d'Ionesco ou le prototype d'un Nouveau Théâtre / **Arzu Kunt** – *Murphy*'nin

Peşinde: Varlık ve Hiçliğin Bir Arayışı / **Aytül Özüm** – Düzen / Düzensizlik Oyunu : Bernard-Marie Koltes'in *Çöle Dönüşü* / **Ayten Er** – Jean-Christophe Rufin'in *Rouge Brésil* adlı Romanında Tarih ve Kurgu / **Mükremin Yaman** – Ezra Pound, Arthur Rimbaud ve *Öteki Gelenek* / **Ayça Germen** – Le rôle des drogmans dans la formation de l'image du Turc en Occident / **Serhat Ulağlı** – Tevfik Fikret'in Coppée Etkisiyle Yazdığı Şiirler / **Abdülhalim Aydın** – Melih Cevdet Anday'ın *Müfettişler* ve Ionesco'nun *Sandalyeler* (*Les Chaises*) Adlı Oyunlarında İnsan İlişkileri / **Nâlân Genç** – *Bir Kadın Düşmanı*'nı Balzac'ın *Beden Diliyle Okumak* / **Bahattin Şeker** – Le thème de l'amour chez Yachar Kemal / **Seza Yılandıoğlu** – Amin Maalouf: *Yolların Başlangıcı* – **Ayşe Alper**.

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 19 2007
İçindekiler/Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XIV) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XIV)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (V) / **Tuğrul İnal** – Une Lecture Dramatique Pour Baudelaire (V) / **Tuğrul İnal** – Baudelaire'in Kaynakları: Hoffman ile Diderot, Palyoça ile Rahibe – **Emin Özcan** – Dişileşen Manzara ve Tek Heceli Ritim / **Abidin Emre**

FRANKOFONİ ÖZEL BÖLÜMÜ (II) / DOSSIER FRANCOPHONIE (II)

Frankofon Türk Şairlere Saygı Kollokyumu / Le Colloque Hommage Aux Poètes Turcs Francophones

La présence culturelle française dans l'Empire ottoman à l'âge de la compétition coloniale en Europe (1870-1914) / **Paul Dumont** – 'Allah Dieu, Gökler Cieux' / **Talat Sait Halman** – Fransız Şiirinden İlk Çeviriler ve Alfred de Musset'nin Türk Şairlerine Etkisi / **Ali İhsan Kolcu** – Edebiyatta Etki Rüzganı / **Doğan Hızlan** – Fransızca Türk Şairi/ **Ekrem Aksoy** – Türk Şiirinde Fransız Şiiri / **Hilmi Yavuz** – Şiir, Dil, Taklit ve İntihal Üzerine / **Tuğrul Tanyol** – Benim Fransız Şairlerim ya da Şiirde Etkileşim Üzerine / **Ataol Behramoğlu** – İlhan Berk'teki Fransız Şiiri ya da "Bir Başkası ama Yine de Kendisi" / **Kemal Özmen** – Gerçeküstücülük ve Orhan Veli Şiiri Üzerine Bir Yaklaşım Denemesi/ **Tuğrul İnal** – Fransız Şiirinden Çeviriler / **Abidin Emre** – Mallarmé ve Valéry'den Tanpınar'a Mistisizm ve Sanatsal Kaygı / **Cengiz Ertem** – Yahya Kemal: Paris'ten Gazel Söyleyerek Dönen Şair / **Fahrettin Arslan** – Türkçe Şiirde Siyahiliğin İzleri / **Laurent Mignon** – Jacques Prévert ve Orhan Veli Şiirlerinin Akrabalığı / **Alparslan Yasa**

FRANKOFONİ ÜZERİNE ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / ÉTUDES DIVERSES SUR LA FRANCOPHONIE

La diffusion du Français hors de France: histoire, modèles pratiques/Marie-Christine **Kok Escalle** – La littérature francophone: lien entre périphérie et centre / **Georges Fréris** – Pour une francophonie signulière: l'exemple de Clément Lépdis dans la littérature grecque francophone / **Katerine Spyropoulou** – Francophonie et émancipation: le cas d'André Kédros / **Olympia G. Antoniadou**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Histoire et fiction: İbrahim Pacha, le chrétien sous l'habit de musulman / **Özlem Kasap** – Faust İzleğinin Tarihsel Değişimleri Bağlamında Bireyin Yazınsal Tarihi / **Nihat Üner** –En quête d'identité: Olympe de Gouges et le roman Mémoire de Madame de Valmont /

Andrzej Rabsztyń – Oedipe et anti-Oedipe dans l’oeuvre dramatique de Voltaire / **Marek Mosakowski** – Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık / **Kubilây Aktulum** – Le paratexte dans le roman de Victor Hugo: Notre- Dame de Paris / **Ewa M. Wierzbowska** – Poésie d’expression et poésie de recherche / **Lelia Trocan** – La mort - naissance dans l’oeuvre de Gérard de Nerval / **Tomasz Swoboda** – André Malraux: entre l’actuel et l’intemporel / **Abdelaziz Bennis** – Un mot pour convaincre de l’impact du mot libéral en politique à l’exemple de la campagne référendaire sur le net / **Joanna Jereczek-Lipinska** – Le Corps- émotion, l’inscription de la mélancolie dans le corps romanesque du XIX^e siècle / **Jolanta Rachwalska von Rejchwal** – L’Interférence des natures dans le Premier Jardin d’Anne Hébert / **Ljiljana Matic** – Bir Sürgün Şarkılaştırmaya Karşı / **Berkiz Berksoy** – İki Ülke İki Şair - Yağmur ve Uçurum - Pablo Neruda-Atol Behramoğlu / **Hâle Seval** – Elif Şafak Romanı: Pinhan ve Baba ve Piç Örneğinde bir Çözümleme Denemesi / **Onur Bilge Kula** – Postmodernizm ve Entelektüeller / Gönül İçli – XIX. Yüzyılda Çevirinin Önemi Üzerine Görüşler ve Bir Fransızca-Türkçe Edebi Çeviri Seçkisi / **Nurmelek Demir** – Une étude sur l’analyse sémiologique de la traduction / **Eylem Aksoy Alp**.

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 20 2008
İçindekiler/Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XV) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XV)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (VI) / **Tuğrul İnal** – Une Lecture Dramatique Pour Baudelaire (VI) / **Tuğrul İnal** – La Névrose Subjective: Phénoménologie De La Perception Chez Baudelaire Et Sartre / **Judith Spencer** – Baudelaire’in Kaynakları: Hoffmann ile Diderot, Palyaço ile Rahibe-II / **M. Emin Özcan** – Baudelaire’in Lirik Sanatında Paris’in Esin Gücü / **Nedim Kula**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Türkçe İçin “Milli Misak”: Dilimiz Konusunda Çağrılar / **Talât Halit Salman** – “Sözcüklerden Asla Yeterince Sakınmayız” ...Çevirilerden de! / Yiğit Bener – Klâsikler, Montaigne, Eyüboğlu / **Fahrettin Arslan** – Le Journal D’Antoine Galland À Istanbul: Du Secrétaire D’Ambassade À L’érudit Traducteur / **Arzu Etensel İldem** – Les signes précurseurs de l’esprit réformiste ottoman à la lumière des relations d’ambassade et de la correspondance diplomatique / **Gülser Çetin** – Femmes de lettres françaises et turques à l’âge des Lumières (une présentation socio-littéraire) / **Jale Erlat** – Nouveaux dialogues français-turcs: un guide de conversation dans la Turquie de XIX^eme siècle/ **Nurmelek Demir** – Le bagage culturel dans le roman de Victor Hugo : *Notre-Dame de Paris* – **Ewa M. Wierzbowska** – Les êtres en vertige : le paradigme aquatique et le personnel romanesque de **Zola/Jolanta Rachwalska von Rejchwald**–Images surréalistes / **Aleksander Ablamowicz** – Diego ’nun Eyleminde Yaşamın ve Ölümün Değeri Albert Camus / *Sıkı Yönetim* / **Hülya Yetişken** – Malraux’nun Altenburg’un Ceviz Ağaçları Romanındaki Enver Paşa “Gizemi” ve Düşündürdükleri / **Engin Bezci** – Georges Brassens’de *Yabani Ot*, Aşk ve Erotizm Tayfları / **Abidin Emre** – Jacques Brel’in Gözünde ve Sözünde Kadınlar / **Nizamettin Kasap** – İki Yazar, İki Hürrem Sultan

Hikâyesi / **Özlem Kasap** – Ömer Seyfettin'in *Bahar ve Kelebekler*'i ile Maupassant'ın *Jadis* Öyküleri Arasında Bir Karşılaştırma / **Nihayet Arslan** – Aleksandr Puşkin ve Nâzım Hikmet / Ataol Behramoğlu – La lutte du «Bien» et du «Mal» dans *Sodome et Gomorrhe* de Proust, Yakup Kadri et Giraudoux / **Kadir Bayrakçı** – Bâzı Türk ve Fransız Şairlerinde Ölüm: Birkaç Örnek/ **A. Hamit Sunel** – Bir Şiir, Bir Roman: Kraliçe Viktorya'nın Düşü - Fatih'in Romanı/ **Hale Seval** – Orhan Pamuk'un *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'i : Alt Metinler Açısından Bir İnceleme/ **Oya Batum Menteşe** – Moires fileuses, moires gracieuses ou moires furieuses ? Métamorphose du mythe dans la tradition littéraire et artistique / **Efstratia Oktapoda** – Alıntı ve Resim / **Kubilay Aktulum** – De la platitude / **Olga Wronska** – Différence symbolique et difference ontologique (Marin Sorescu) / **Lelia Trocan** – La ligne gothique de Fulvio Caccia ou l'Europe vue par un canadien d'origine italienne / **Ljiljana Matic** – Faits et / ou effets de discours dans le langage des journalistes politiques blogueurs / Joanna **Jereczek Lipinska** – İki Sinema Filmini Felsefeyle Anlamlandırmak Üzerine Bir Deneme / **İsmail Demirdöven** – Yahya Kemal *Fêtes Galantes*'i Doğru Anladımı? / **Kemal Özmen** – “Sürgün Yazını” ve Oya Baydar Romanında Bir Motif Olarak “Sürgün” / **Onur Bilge Kula** – Paris ve Osmanlı Aydını: Tarihsel Dekordan Estetik Dekora Yansımalar / Ahmet Altan'ın *Kılıç Yarısı* ve *İsyân Günlerinde Aşk* Romanları Üzerine Bir İnceleme / **Nazik Göktaş** – Bir Dergi : *Présence d'André Malraux*

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 21 2009

İçindekiler/Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XV) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XVI)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (VII) / **Tuğrul İnal** – Ben Charles'in Annesiyim / **A. Hamit Sunel** – “*Deniz Feneri*”nin Işığında Sanatın Gücü / **Nedim Kula** – Çeviri Ne Yapar/ **Fahrettin Arslan**

MARGUERITE DURAS ÖZEL BÖLÜMÜ (II) / DOSSIER MARGUERITE DURAS (II)

L'Autobiographie dans les œuvres romanesques de Marguerite Duras / **Roxaneh Naghshi** – *Un Barrage contre le Pacifique*: L'œuvre matrice ou l'imbrication originelle de réel et du fictif chez Duras / **Hamid Drissi** – Marguerite Duras: Reine masquée / **Tuğrul İnal**

NURULLAH ATAÇ ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER NURULLAH ATAÇ

Nurullah Ataç Üzerine / **Mustafa Canpolat** – Bir Ataç “Deneme”si / **Özkan Göksu**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

La réforme linguistique en Turquie / **Tahsin Yücel** – *Galata ve Pera* Kendini Anlatır İlhan Berk'e / **Kemal Özmen** – *Benim Adım Kırmızı-Mon nom est Rouge*: Rencontre des ortèvres- Ecrivain-traducteur-lecteur / **Tanju İnal-Mümtaz Kaya** – Müzik Örneğinde Dil, Üstdil, Kurgusal Dil, Yaratıcı Üstdil / **Burhan Günel** – “Efendi ile Köle İlişkisi” ya da Yazınsal Malzemenin Felsefi Bir Kurama Dönüşümü / **Onur Bilge Kula** – Yazında “Dekonstrüksiyon” Kavramı / **Oktay Saydam** – Benzerini Yapma / **Kubilay Aktulum** – Felsefe ile Deneme / **Ahmet İnam** – Yaratılış Söylencelerinde Yumurta Ögesine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım / **Medine Sivri-Arzu Yetim** – De l'esclave bon sauvage

à l'esclave Marron: Réflexions sur l'image de l'esclave dans les littératures française et antillaise / **Arzu Etensel İldem** – Diderot, précurseur de Freud / **Claude-alain Chevallier** – Femmes de lettres françaises et turques au XIXème siècle / **Jale Erhat** – Fascinations médiévales: Berent et Hugo / **Ewa M. Wierbowska** – *Le Chef d'œuvre inconnu* et le réalisme de Balzac / **H. Necmi Öztürk** – Analyse sémiotique d'un dialogue dans *Héroides* de Gustave Flaubert / **Buket Altınbüken** – Düzyazı Şiiri Muştulayan Bir Başyapıt: *Gaspard de la Nuit* / **Abidin Emre** – Une esthétique de l'ouvert-fermé et du circulaire dans *Electre* de J. Giraudoux et Tueur sans gages de E. Lonesco/ **Angélique Confidou** – Paul Claudel: Voyageur-diplomate et l'Empire du milieu / **Efstratia Oktopoda** – *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier: le roman à maintes facettes/ **Ljiljana Matic** – Camus: *Yabancı'nın* Dört Çevirisi ve Mizahi Öğelerin Çevirilebilirliği / **Nazik Göktaş** – Ionesco Tiyatrosunda Uzamın Fantastik Yönü / **Aydın Ertekin** – Écrire au plus près de l'humain / **Béatrice Libert** – La syntaxe comme un des lieux privilégiés de manifestation des transformations dans le discours politique / **Joanna Jereczek-Lipinska** – La Spiritualité roumaine et le fonds des valeurs universelles / **Lelia Trocan** – Le chronotope science-fictionnesque; quelques remarques sur les rapports temps/espace dans la science-fiction / **Katarzyna Gadomska** – Michel Houellebecq: Un moderniste antimoderne / **Marek Mosakowski** – Écriture surréaliste et investigations sensibles de soi / **Jean-Michel Devésa** – Le regard comme un élément identitaire dans *Truismes* de Marie Darrieussecq / **Katarzyna Kotowska** – Marc Twain'in *Huckleberry Finn*'in *Maceraları*'nda Gerçekçi Öğeler ve Romantizm Eleştirisi / **Abdulhalim Aydın** / La désintégration de l'Empire ottoman selon les témoignages par Bertrand Bareilles dans les *Turcs* / **Gülser Çetin**.

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 22 2010

İçindekiler/Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XVII) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XVII)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (VIII) / **Tuğrul İnal** – Baudelaire Hafızası: “Kuğu”-I / **M. Emin Özcan**– “André Gide'in *Kadınlar Okulu*'nda Baudelaire'in Üç Şiiri / **Nedim Kula**

MARGUERITE DURAS ÖZEL BÖLÜMÜ (III) / DOSSIER MARGUERITE DURAS (III)

L'Orient et son double / **Tuğrul İnal** – L'Orient: Marguerite Duras, Dany Laferrière et Montesquerite / **Roxaneh Naghshi** – La dialectique de la subjectivation dans *L'Amant* de Marguerite Duras / **Sarah Gaspari** – Bir Erkek, Bir Kadın, İki Aşk: Marguerite Duras'ın *Ayrılık Müziği* / **Nalan Genç**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Türk Edebiyatında Latin Edebiyatı Üzerine Yapılan çalışmalar / **Dilek Yalçın** – Türk Edebiyatında Necati Cumali, Balkanlar ve *Viran Dağlar* Romanı / **Hale Seval** – Ataul Behramoğlu'nun *Hayata Uzun Veda'sı* ya da Modern Theseus'un İzinde / **Kemal Özmen** – Farklı Bir Orphée Öyküsü : Anouilh'un *Eurydice*'i / **Ertuğrul İşler** – *Thérèse Desqueyroux*'da Biçim ve İçerik / **Ekrem Aksoy** – Marie Ferranti'nin *Mantova Prensesi* Adlı Romanına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım/**Ali Tilbe** –Yeniden Çeviri:Yazara Dönüş (mü)? / **Fahrettin**

Aslan – Çeviri Kuramından Uygulamaya, Uygulamadan Kurama... / **Eylem Aksoy Alp** – Hüseyin Cöntürk, İkinci Yeni Şiiri ve Atonal Müzik / **Abidin Emre** – Modern Şiir, II. Yeni ve Hilmi Yavuz Örneği / **Abdülhalim Aydın** – Yazın ve Bilim / **Kubilay Aktulum** – Çokuluslu Kapitalizm, Popüler Kültür ve Estetik / **Oya Menteşe** – Hegel ve Edebiyat / **Onur Bilge Kula** – İnsan ve Teknoloji / **İsmail H. Demirdöven** – Vers une nouvelle éthique courtoise/ **Voichița-Maria Sasu** – La petite mascarade / **Nedim Gürsel** – Le Conte philosophique classique et moderne, continuité ou rupture: Voltaire, Antoine de Saint Exupéry et François Lelord / **Sylwia Moloń** – Les larmes hugoliennes: *Bug-Jargal*, *Notre-Dame de Paris*, *L'Homme qui rit* / **Ewa Wierbowska** – Occidentalisme versus Orientalisme : l'Europe à l'image des intellectuels ottomans à la fin du XIX. et au début du XX. Siècles / **Arzu Etensel İldem** – Jean Moréas, entre l'esthétisme et l'égocentrisme nationaliste / **Georges Fréris** – Femmes de lettres françaises et turques au XX^{ème} siècle / **Jale Erilat – Damla Şikel** – Structures textuelles dans *Paysan de Paris* d'Aragon et *Galata* et Pera d'İlhan Berk/ **Ceren Özgüler** – Quelques aspects du théâtre dans le théâtre dans *La Répétition ou L'Amour puni* de Jean Anouilh / **Marta Kupisiewicz** – *Erreur de Construction* ou dialogue de Lagarce avec Ionesco / **Arzu Kunt** – Les images privilégiées dans le théâtre d'Ionesco/ **Bahattin Sav** – Polyphonie à travers des stéréotypes : une lecture de *L'Usage de la parole* de Nathalie Sarraute / **Duran İçel** – Le «Miroir» criminel du sentiment et du sexe - À propos de *Un Roman sentimental* (2007) d'Alain Robbe-Grillet (I) / **Jean-Michel Devésa** – Georges Perec'in *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*'nda Yokluğun Simgesel Anlatımı/ **Damla Şikel** – Le temps palimpseste: Mémoire, photos et écriture dans Les années d'Annie Ernaux / **Jolanta Rachwalska von Rejchwald** – Hélène Dorion, figure phare de la poésie québécoise d'aujourd'hui / **Ljiljana Matic** – Les objets dans le nouveau fantastique d'expression française / **Katarzyna Gadomska** – L'Étranger dans la langue / **Edmond Nogacki** – Le métissage des civilisations / **Lelia Trocan**.

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 23 2011 *İçindekiler/Sommaire*

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XVIII) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XVIII)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (IX) / **Tuğrul İnal** – Baudelaire Hafızası: “Kuğu”-II / **M. Emin Özcan** – Baudelaire’de Esin Perisinin İşlevi / **Nedim Kula**

HALİKARNAS BALIKÇISI ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER HALİKARNAS BALIKÇISI

Mitolojik Simgeler Ekseninde Halikarnas Balıkçısı'nın *Akdeniz'i* / **Aynur Koçak** – Aganta ! ya da Mavi bir Bildungsroman / **Ece Onural Bülbül** – Cevat Şakir İçin Bir Dramatik Okuma (1) / **Tuğrul İnal**

HALE SEVAL ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER HALE SEVAL

Hâle Seval'in *Duvarsız Avlu: Bozcaada* Kitabı Üzerine / **Dursun Ayan** – *Yeryüzünde Bir Yolcu* Nedim Gürsel Kitabı Üzerine / **Mithat Atabay** – Gerçek-Masal ve Düş Sarmalında Hâle Seval'in Öykülerine Bir Yolculuk / **Türkan Erdoğan** – Hâle Seval İçin Dramatik Bir Okuma (I) / **Tuğrul İnal**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Osmanlı - Türk Edebiyatında Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak / **Nuran Tezcan** – Kutlu Narsisist - Fahr El Nissa Zeid / **Talât Sait Halman** –Evangéline : Un conte Acadien / **Arzu Etensel İldem** – Les facettes de la nature - *Les Misérables* de Victor Hugo / **Ewa M. Wierzbowska** – Alain-Fournier et la “véritable” Yvonne de Galais du *Grand Meaulnes* / **Claude-Alain Chevallier** – Alain-Fournier’nin *Le Grand Meaulnes* Romanının Çevirisinin Yorumlayıcı Anlam Kuramı Açısından İncelenmesi / **Nazik Göktaş** – Sartre’in Romanlarında Gözlemden Seçim ve Eyleme / **Ekrem Aksoy** – Kurulmuş Saat: Meursault / **Nizamettin Kasap** – Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* Adlı Romanında İronik Mesafe / **Refika Altıkulaç Demirdağ** – Marguerite Duras’ın *Konsolos Yardımcısı* Adlı Romanında Karşıt Dünyalar: Sömüren Beyazlar ve Sömürülen Yerliler/ **Ayten Er** – Le “Miroir” criminel du sentiment et du sexe - À propos de *Un Roman sentimental* d’Alain Robbe-Grillet (II) / **Jean-Michel Devésa** – Yaşamlarına Sığmayan İki Kadın : Halide Edib ve George Sand / **H. Nâlân Genç** – Femmes de lettres françaises et turques au XX^{ème} siècle (1945-1968) (3) / **Jale Erhat - Damla Şikel** – Les images de la ville dans le récit néofantastique de langue française / **Katarzyna Gadomska** – Cahit Sıtkı’da Eşya Düzeni ve Ölumsuzlük Arayışı / **Abdulhalim Aydın**–Louis Aragon’un Şiirinde Direniş Ruhu ve Paris / **Duran İçel** – La recherche d’une nouvelle lisibilité/ **Lelia Trocan** – Metinlerarası Bir Yapıt: Roberto Gac’ın *La Société des Hommes Célestes*’i / **Kubilay Aktulum** – L’Image de la femme dans l’œuvre d’Annie Ernaux / **Eylem Aksoy Alp** – Felsefe Açısından Eğitim Kavramı / **İsmail Demirdöven** – Şair Şiir Buluşmasında Uzamsal Etki ve Kentlerin Dili / **Medine Sivri** – Faruk Sur’un Georges Brassens Çevirileri/ **Abidin Emre** – *Frankofoni* Dergisinin İçerik Analizi Yöntemiyle Değerlendirilmesi / **Erdoğan Kartal**.

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 24 2012

İçindekiler/Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XIX) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XIX)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (IX) / **Tuğrul İnal** – Baudelaire’nin Kaynakları (III) : Poe ve Çalınan Mektup / **M. Emin Özcan** – Baudelaire’in Üç Şiirinde Musiki-Resim-Heykel Sanatlarından Yansımalar / **Nedim Kula**

ZİYA OSMAN SABA ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER ZİYA OSMAN SABA

Ziya Osman Saba İçin Dramatik Bir Okuma / **Tuğrul İnal** – Bir Mutluluk Serüveni ve Ziya Osman Saba / **Kemal Özmen**

ANDRÉ MALRAUX ÖZEL BÖLÜMÜ / DOSSIER ANDRÉ MALRAUX

André Malraux’da Tarih ve Kişi üzerine / **Kemal Özmen** – Le tableau et le sang - Des hôpitaux dans l’Espoir / **Marie Sophie Doudet** – Actualité d’André Malraux / **Marie Geffray**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Art et Thérapie / **Lelia Trocan** – Attrait pour le désert au XX^e siècle français et l’espace équivalent européen / **Kalliopi Ploumistaki**–Segalen ou la passion de la différence : le

concept à l'œuvre dans l'Essai sur l'exotisme / **Jean-Pierre Zarader** – Langue et espace dans Chronique de Saint-John Perse / **Gleen W. Fetzer** – «Connaître» l'autre à travers l'apprentissage de sa langue. Le Voyage en morée de F.C.H.L. Pouqueville / **Alexis Kalessis** – André Gide ve Paul Valéry'de Narkissos Miti ve Çağırıştırdıkları / **Duran İçel** – «Le venin du fantastique» : Sur le seuil de Patrick Senécal / **Voichita-Maria Sasu** – An içinde Sonsuzluğu Bulmak: Marguerite Duras'ın Sevgili'si / **Hanife Nalan Genç** – Les racines - Cela n'existe pas. Quelques réflexions sur l'oeuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès / **Grazyna Starak** – Annie Ernaux'nun Bir Kadın Adlı Romanında Anne İmgesi / **Esma Sönmez** – Femmes de lettres françaises et turques au XX^{ème} siècle de 1968 à nos jours (4) / **Jale Erhat** – **Damla Şikel** – Stephenie Meyer'in New Moon Adlı Romanının Türkçe ve Fransızca Çevirilerine Yorumlayıcı Bir Yaklaşım / **Serhan Dindar** – Müzik ve Metinlerarasılık (I) : Kuram / **Kubilay Aktulum** – Abba Farhoud : La polyphonie de la solitude et de l'aliénation dans Le fou d'Omar / **Arzu Etensel İldem** – La géographie poétique de Jacques Brel / **Nizamettin Kasap** – Osmanlı Toplumunun Batılılaşmasında Göçün Etkisi Ve Taaffüf / **Canan Öktemgil Turgut** – Sabahattin Ali'nin Romanlarında “Ben”i Yöneten İrade / **Refika Altıkulaç Demirdağ** – Tahsin Yücel: Sonuncu'nun Yerlemleri / **Sevim Akten** – Hilmi Yavuz'un Şiirinde Söz Sanatları, Sözcük Oyunları ve Şiirsel Figürler / **Abdülhalim Aydın** – Orhan Pamuk'un Kar Romanını İmgeleriyle Okumak / **Mümtaz Kaya** – 1985-2010 Yılları Arasında Türkiye'de Fransız Dili Ve Edebiyatı Alanında Yapılan Lisansüstü Tezler Üzerine Bir Çözümleme / **Erdoğan Kartal**

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 25 2013

İçindekiler/Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XX) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XX)

Baudelaire için Dramatik Bir Okuma (XI) / **Tuğrul İnal** – Baudelaire'de *Kalabalıklar*: Toplumbilimsel Yaklaşım / **M. Emin Özcan** – Baudelaire'de Doğanın İşlevsizliği / **Nedim Kula**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Sanat ve Yaratıcılık / **Burhan Günel** – İlk İnsandan Günümüze Ölümsüzlük / **Ekrem Aksoy** – Kurgudan Sahneye Ölü Canlar / **Hanife Nalan Genç** – “Instrusion” dans un sonnet de Mallarmé / **Claude-Alain Chevallier** – Segalen ou la passion de la différence : le concept à l'œuvre dans l'Essai sur l'exotisme / **Jean-Pierre Zarader** – Gerçeküstücülüğün Felsefesine Bir Giriş / **Tuğrul İnal** – La Nostalgie du paradis perdu dans *La Vieillesse* de Simone de Beauvoir / **Graziella-Foteini Kastellanou** – *La Malentendu* de l'incommunicabilité à une mort “absurde” / **Nizamettin Kasap** – Ölümün Gölgesindeki Kadın / **Aylin Bayrakçeken Akın** – Du tragique et du comique dans *Fin de partie* de Beckett / **Şengül Kocaman** – Quand “la morale est remplacée par l'esthétique de la scène”: *Les Paravents*, guerre contre/pour l'abject / **Özlem Kasap** – Dany Laferrière : Noir et blanc à Montréal / **Arzu Etensel İldem** – Ecrire avec la voix du peuple: Le cas d'Annie Ernaux / **Eylem Aksoy Alp** – Le monde grotesque dans *Instruments des ténèbres, Dolce agonia et Une Adoration* de Nancy Huston / **İzabela Front** – Le néofantastique belge: le cas d'Anne Duguël. Existe – il un fantastique au féminin, un fantastique “gender”, un fantastique féministe? / **Katarzyna Gadomska** – Le “miroir” des souvenirs ou le message altruiste de Ljubica Milićević aux enfants et aux adolescents / **Ljilana Matic**

– La nostalgie ou le double sens du “mal du pays” de l’ex-patrié à travers la littérature grecque de la migration / **Olympia G. Antoniadou** – Simgesel Düşünce Açısından Haşim’in *Merdiven* Şiirini Bir Yeniden Okuma Denemesi / **Abdülhalim Aydın** – Tahsin Yücel’in *Gökdele*n Adlı Romanında Uzamın Düşüngüsel Anlamı / **Haluk Turgut** – “*Ecce Homo Maria*” ya da Ferit Edgü’de Azın Çokluğu / **Kemal Özmen** – Haydar Ergülen’den Aşkın Avlusunda Yazılan *Aşk Şiirleri Antolojisi* / **Hâle Seval** – Nedim Gürsel’in *Allah’ın Kızları* / **Medine Sivri** – Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* Adlı Romanında İnsan-Varlık Bilgisi Çözümlemesi / **Hâle Seval** – Les discours de voyage : Alternances entre le vécu et le connu / **Buket Altınbüken** – Çeviri’de Anlam : *Yorumlayıcı Anlam Kuramı* Işığında Bir Sorunsallaştırma ve Gerekçeleştirme Denemesi / **Nazik Göktaş** – Müzik ve Metinlerarasılık (II) : Kuram / **Kubilay Aktulum** – Varolanın Doğasına Yolculuk Olarak Sanat Üzerine Bir Deneme / **İsmail Demirdöven** – Bir Baudelaire Çevirisi : Hilmi Yavuz / **Tuğrul İnal** – Les Annales / **Tuğrul İnal** – La revue FRANKOFONİ dans l’édition internationale / **Anissa Benzakour Chami**.

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 26 2014 *İçindekiler/Sommaire*

Bir Okuma Önerisi Olarak Empati Yöntemi (II) / **Tuğrul İnal** –L’approche empathique comme méthode de lecture (II) / **Tuğrul İnal**

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XXI) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XXI)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (XII) / **Tuğrul İnal** – Baudelaire’in Kaynakları / **M. Emin Özcan** – De george Sand à Baudelaire : Une source fort probable de *Bénédiction* et de *Recueillement* / **Claude-Alain Chevallier** – Baudelaire ve Yahya Kemal’in Şair Duyarlılığında Sonbahar Mevsiminin Baskın Varlığı / **Nedim Kula** – Yahya Kemal, Baudelaire ve Şiirin Yolculuğu / **Pınar Aka** – Baudelaire’de Dağ İmgesi : Simgeleştirme ve Tasarım Etkinliği / **Yavuz Kızılçim**

ANDRÉ MALRAUX DOSYASI (II) / DOSSIER ANDRÉ MALRAUX (II)

André Malraux’nun Türkiye’de Alınlanması Üzerine Düşünceler (1950-2005) / **Kemal Özmen** – Quelques réflexions sur le problème de l’homme posé par Malraux / **Xu Feng** – Malraux’un *Altenburg’un Ceviz Ağaçları* Adlı Romanının El Yazmaları, İlk Versiyonlara Ait Fragmanlar ve Hazırlık Notlarındaki Enver Paşa ve Türkiye / **Engin Bezci**

METİNLERARASILIK DOSYASI / DOSSIER INTERTEXTUALITÉ

Adaptation et intertextualité : Une typologie des transpositions et diapositions / **Louis Hébert** – De la notion d’intertextualité à la critique post-textuelle / **Jean-Louis Cornille** – Müzik ve Metinlerarasılık III Şarkı Sözlerinde Yazınsalın İzleri / **Kubilay Aktulum** – Nazan Bekiroğlu’nun *İsimle Ateş Arasında* Adlı Romanında Metinlerarası İlişkiler I / **Medine Sivri** – **Fulya Çelik**

ÇEŞİTLERARASI İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Peur du naufrage et humour : Bektachi turc et minnesänger (troubadour) allemand / **Michel Balivet** – **René Mounier** – Rönesans Aşk Şiirinde *Öpücük* Motifi / **Hande Seber** – Burjuva Tiyatrosu Ekseninde Diderot’nun Gölgede Kalmış Tiyatro Oyunları / **Damla Şikel** –

Jale Erilat – Tarihin İçinden Geçen İki Kadın : Belkis Halim (Vassaf) ve Mary Wollstonecraft / **Hâle Seval** – De'laliénation orientale et occidentale: une approche comparative par J. Moreau De Tours / **Nurmelek Demir** – Indifférence proustiennes: itinéraires d'un malaise français / **Fanny Daubigny** – Les voyageuses d'Anatolie: Journalistes et reporters françaises dans la Turquie de Mustafa Kemal (1921-2936) / **Timour Muhidine** – Lecture hermétique de l'image d'Alexandrie dans *Thaïs* d'Anatole France / **Mona Saraya** – *Les Pardaillan* ve Türkçe Çevirilerinin Fransız ile Türk Yazın Çoğulduzgelerindeki Yeri / **Beki Haleva** – Les heurts et bonheurs de la résilience / **Lélia Trocan** – L'art du détail ou hyperréalisme / **Lélia Trocan** – L'art du détail ou hyperréalisme / **Lélia Trocan** – Shan Sa, médiatrice entre l'Orient et l'Occident / **Georges Fréris** – La manière de penser l'autre de Gaëtan Brulotte dans son roman *L'Emprise* / **Ljiljana Matic** – Hypoculture-Hyperculture: La babélisation du moi / **Francis Claudon** – Câhit Sıtkı'yı Sonbaharın Renkleriyle Okumak / **Aynur Koçak** – Bir Üstmetin Olarak *Taormina* Anlatısı / **Abdulhalim Aydın** – Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde İlk yaz, Yaz, Sonyaz ve Karyazı (I) / **Türkân Yeşilyurt** – *Parasız Yatılı* Öyküsünde Özne'nin Müzakereci İsyanı: *Bahara Öykünen Küçük Kadınlar, Büyük Umutlar* / **Nuran Kekeç** – L'espace dans *Harraga* de Boualem Sansal / **Arzu Etensel İldem** – Le mystère du voyage à travers Byzance et phénoménologie de la perception des étrangers / **Gülser Çetin** – Kurmaca Eserlerde Piçler / **Ekrem Aksoy** – Zaven Biberyan Romanı ve Ulusal Edebiyat Kavramı / **Onur Bilge Kula** – *Tenten* Albümleri: Yansımalar / **Tanju İnal** – **Mümtaz Kaya** – Buket Uzuner'in *Uyumsuz Defne Kaan'ın Maceraları Su* Romanına Ekoeleştirici ve Ekofeminizm Penceresinden Bakış / **Çiğdem Arlı Cengiz** – *Une guerre peut en cacher une autre*: La mémoire littéraire de guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone / **Marie-Christine Kok Escalle** – Jean ve Gino'ya Mektuplar / **Abidin Emre**.

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 27 2015
İçindekiler/Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XXII) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XXII)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (XIII) / **Tuğrul İnal** – Baudelaire'in Şiirinde Şairin Varlığı / **Nedim Kula** – *Paçavracılar'ın Şarabı*'nda Duygu Çözümlemesi / **Yavuz Kızılçim** – Baudelaire ve Oryantalizm / **Pınar Aka** – Wordsworth'ün Romantik Şairi ve Baudelaire'in Modern Sanatçısı Arasındaki Benzerlikler / **Bircan Sıkık**

CAHİT SITKI TARANCI DOSYASI / DOSSIER CAHİT SITKI TARANCI

Cahit Sıtkı Tarancı İçin Dramatik Bir Okuma / **Tuğrul İnal** – Cahit Sıtkı'nın Şiirinde Mitolojik Yaşam Çarkı / **Aynur Koçak** – Kültürel Etkileşim Bağlamında *Otuz Beş Yaş* Şiiri / **Tülin Arseven** – Cahit Sıtkı'da Anima İmgisine Dair Bir Okuma Denemesi / **Ece Onural**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Voltaire ve İnsan Hakları / **Sibel Bozbeyoğlu** – Nerval'in *Aurelia*'sının Arketipik Sembolizm Açısından Çözümlemesi / **Abdulhalim Aydın** – Maurice Dekobra et La Turquie / **Claude-Alain Chevallier** – Poésie et geste (in)augural chez Lorand Gaspar / **Glen W. Fetzer** – “Oulipo”cu Bir Okuma Denemesi: *Aştan Bu Kadar* / **Hanife Nâılân Genç** – De / écriture blanche d'Albert Camus à / *l'écriture plate* d'Annie Ernaux / **Eylem Aksoy Alp** – Annie Ernaux'nun *La Place*'i Aidiyetle Kimlik Arasında Bir Hayat Dersi / **Fatma Kaba** – *Les Désorientés* d'Amin Maalouf: L'impossible retour de l'exil / **Arzu Etensel İldem** – Les jeux du miroir dans le récit fantastique d'Anne Duguël / **Agnieszka Loska** – Gaëtan Brulotte, maître des mots ou le pouvoir des mots dans *L'empire* / **Ljiljana Matic** – Symbole et

mystère / **Lelia Trocan** – Müzik ve Metinlerarasılık IV Şarkı Sözlerinde Yazınsalın İzleri: Hubért-Félix Thiéphaine ve Serge Gainsbourg / **Kubilay Aktulum** – Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* Adlı Romanında Metinlerarası İlişkiler (II) / **Medine Sivri-Fulya Çelik** – Bir *Parrhesiastes* Olarak *Diogenes* / **Nazile Kalaycı** – Refik Halit Karay'ın *Nilgün* Romanında İdealleştirilen Kadın ve Delilik / **Hilâl Aydın** – Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde İlyaz, Yaz, Sonyaz ve Karyazı (II) / **Türkân Yeşilyurt** – *Dün ve Ferda*'da Kadın İmgesi ve Zaman / **Sevim Akten** – Maeterlinck ve Modern Dram Krizi / **Damla Şikel** – *Les Mains sales* : Une Liberté en situation, autour d'un crime controversé / **Özlem Kasap - Nizamettin Kasap** – Une pièce historique d'Adamov: *Paolo Paoli* / **Şengül Kocaman** – *Warda* ou la construction/déconstruction du personnage vidé de son "moi" / **Özlem Kasap** – La conception du *personnage absent* chez Koltès et Lagarce / **Damla Şikel** – Orhan Veli'nin Fransızca'dan Yaptığı Şiir Çevirileri Üzerine / **Kemal Özmen** – *Ziyan* de Hakan Günday: Une expérience intuitive de traduction / **Pierre Bastin** – Les mécanismes discursifs du sens et de signification; de compréhension et d'interprétation dans la perspective d'études sur la traduction automatique / **Joanna Jereczek-Lipinska** – Essai d'analyse traductologique par le biais des outils ethnométhodologiques / **Beki Haleva** – Yaşam, Yazın ve Yazın Çevirisi İçin Gösterge Okuma / **Sündüz Öztürk Kasar - Didem Tuna** – Klasik Dönemden Ortaçağa Eğitim Kurumları / **Damla Şikel - Jale Erilat** – Rapor / **Muhsine Helimoğlu Yavuz**.

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 28 2016
İçindekiler/Sommaire

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XXIII) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XXIII)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (XIV) Senfonik Şiir (VII) - Bir "Tür" Şiir-Tiyatro İçin- Bir Empati Denemesi / **Tuğrul İnal** - Une Lecture dramatique pour Baudelaire XIV Poème symphonique VII "Genre" Poétique théâtral, Essai Empathique / **Tuğrul İnal** – Baudelaire'de Buyuru Eylem Çatısı ve Şiir Dilini Kullanımda Tanımlama / **Yavuz Kızılçim** / Baudelaire'le Mehmed Rauf'un Şiirlerinde İç Sıkıntısının Ortaya Çıkış / **Nedim Kula**

NEDİM GÜRSEL DOSYASI / DOSSIER NEDİM GÜRSEL

Nedim Gürsel'in Yazınsal Yolculuğu / **Seza Yılcıoğlu** - Venise Chez Nedim Gürsel et Metin Arditi / **Arzu Etensel İldem** / Nedim Gürsel'in "*Resimli Dünya*"sından Timour Muhidine'in *Les Turbans De Venise*'ine : Kültürel Öğelerin Çevirisi ile İlgili Betimleyici Bir Çalışma / **Tanju İnal - Mümtaz Kaya** – Nedim Gürsel'in *Öğleden Sonra Aşk* isimli Öyküsünde İzleksel Öğeler / **Hanife Nâlân Genç** – Nedim Gürsel'in Öykücülüğünde *Tehlikeli Sevişmeler* / **Hâle Seval** – Nedim Gürsel İçin Dramatik Bir Okuma / **Tuğrul İnal**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Pour une typologie du roman baroque / **Lelia Trocan** – *Les Misérables* de Victor Hugo comme roman sentimental (I)/**Aleksandra Boguslawska**–Progrès et devenir dans *Le Cheval roux* ou *Les Intentions humaines* d'Elsa Triolet/**Graziella-Foteini Castellanou** – Sofokles'ten Anouilh'a Karşılaştırmalı Bir Okuma: *Antigone* / **Beki Haleva** – Tiyatro, Çeviri ve Estetik / **Emine Bogenç Demirel-Kerem Demirtaş** – Yeniden Çeviriler: Farklılaşan Yorumlar ve Sunumlar/**A. Şirin Okyayuz** – Écrivains de langue française, Écrivains du monde / **Georges Fréris** – Sur la pointe des pieds, la maîtrise formelle de Marie Kryszewska / **Ewa M. Wierzbowska** – Gaëtan Brulotte, Nouvellier de la Psychopathologie de la vie quotidienne" (I) / **Ljiljana Matić**

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 29 2016
İçindekiler/Sommaire

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDERATIONS GENERALES

Les Misérables de Victor Hugo comme roman sentimental (II) / **Aleksandra Boguslawska** – Claudel et la poésie en temps de guerre / **Glenn W. Fetzer** – L'ironie dans *La Femme gelée* d'Annie Ernaux / **Eylem Aksoy Alp** – *Tiresias'ın Memeleri* - Apollinaire Bilmeden Gerçeküstücülük mü Yapmıştır? / **Özlem Kasap** – Fenomenolojik Bedenden Artaud'nun Organsız Bedenine / **Ayberk Erkay** – Beckett'in *Ayak Sesleri* Adlı Tiyatro Eserinde Zihinde Yankılanmalar / **Aylin Bayrakçeken Akın** – L'Aliénation dans *La P...* Respectueuse de Jean-Paul Sartre: Un acte de mauvaise foi / **Özlem Kasap** – Abdülhak Hamid'in Tiyatrosunda Klasik Etkiler (I) / **Abdulhalim Aydın** – Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Antik Yunan Mitolojisi / **Ali Algül** – Metin Altıok Şiirinde Düşünüm Ögeleri Olarak Bazı Temalar / **İsmail Demirdöven** – *Kafamda Bir Tuhaflık* : İçgöç ve Kültürel Ayrışmanın Yazınsalalaştırımı / **Onur Bilge Kula** – İlhan Berk'in *Galata* ve *Pera*'sında Kent Yazımı Bağlamında Metin Oluşturma Süreçleri / **Ceren Özgüler** – Gérard De Nerval'in *Delfica* Adlı Şiiri ve Türkçe Çevirisi Üzerine Bir İnceleme / **Nizamettin Kasap** – Müzik ve Metinlerarasılık V / **Kubilay Aktulum** – Mit ve Ritüel Dünyasından Gılgamış Destanı'na Boğa Kültü / **Aynur Koçak** – Plaine Le Jeune et Le lac de Sapanca - Sapanca Gölü / **Claude-Alain Chevallier** – Gaëtan Brulotte, Nouvellier de la "Psychopathologie de la vie quotidienne" (II) / **Ljilana Matić** – Le silence et la violence dans certaines œuvres de Ken Bugul et Fatou Diome / **Anna Swoboda** – Tango Express : La "littérature monde" de Brina Svit / **Peter Schulman** – Compte-rendu de lecture "*Dictionnaire André Malraux*" / **Kemal Özmen**

FRANKOFONİ – Frankofoni Ortak Kitap No : 30 2017
İçindekiler/Sommaire

BAUDELAİRE DOSYASI (XXIV) / DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XXIV)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (XV) / Senfonik Şiir (VIII) Bir "Tür" Şiir - Tiyatro İçin Bir Empati Denemesi / **Tuğrul İnal** – Une Lecture dramatique pour Baudelaire (XV) Poème symphonique (VIII) Pour un "Genre" de poésie-théâtre, Essai empathique / **Tuğrul İnal** – Le poète maudit et la langue du livre : La poésie de Baudelaire et ses premières traducteurs en Hébreu moderne / **Dory Manor** – *La Fanfarlo*, Baudelaire'in Aynadaki Yüzü / **Nedim Kula** – Baudelaire'de Gönüllü Ölü Tasarımı / **Yavuz Kızılcım** – *Kötülük Çiçekleri*'nin Yasaklanmış Şiirlerinde Aşkın Görünümleri: *Neşideler Neşidesi* ile Bir Karşılaştırma / **M. Emin Özcan** – Henri Cantel, disciple et imitateur de Baudelaire / **Andrea Schellino**

ANDRÉ MALRAUX DOSYASI / DOSSIER ANDRÉ MALRAUX

Portrait de l'artiste en rival fraternel: Georges Didi-huberman et André Malraux / **Jean-Pierre Zarader** – Malraux l'inattendu (ou) Malraux, l'homme des métamorphoses / **Jean-Claude Larrat** – Un projet d'exposition: "La vieillesse des maitres" par André Malraux / **Évelyn Lantonnet** – Malraux ou l'homme de tous les engagements / **Anissa Benzakour Chami** – L'Art, le temps et la métamorphose: un aspect révolutionnaire de la théorie de l'art d'André Malraux / **Derek Allan** – Réflexions de Malraux sur la condition de l'homme / **Xu Feng** – Düşman Kardeşler ya da Sartre Malraux'yu Nasıl Okudu / **Engin Bezci**

ORHAN VELİ DOSYASI / DOSSIER ORHAN VELİ

Yalnız Seni Arıyorum Nâhit Hanım'a Mektuplar: Orhan Veli İçin Dramatik Bir Okuma
Bir Empati Denemesi / **Tuğrul İnal** – Bir Garip Orhan Veli / **Hâle Seval** – Melih Cevdet
Anday'ın Düşünce Yazılarında Garip Hareketi ve Orhan Veli Kanık / **Ali Algül** – Garip Şiiri
ve Gerçeküstücülük / **Müesser Yeniay**

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER / CONSIDERATION GENERALES

Assembler le désaccord ou le désir du continu le récit “*Glissant*” dans *les Annees*
d’Annie Ernaux / **Jolanta Rachwalska von Rejchwald** – *Les enfants du crépuscule*
de Serge Brussolo en tant que roman labyrinthique / **Alexsandra Boguslwsa** – Patrick
Modiano, Bellek Arkeoloğu / **Tanju İnal** – La perception de l’autre chez Le Clézio /
Ceren Özgüler – La réinterprétation du mythe d’Œdipe dans le roman *Œdipe sur la route*
de Henry Bauchau / **Pierre Bastin** – *Waiting for Godot*, Traduction ou réécriture? / **Beki**
Haleva – *Karşıtların Kesişimi : 1960’lı Yılların Başkaldırı Tiyatroları* / **Damla Şikel** – Şiir
Çevirisi ve Orhan Veli Şiirlerinin Fransızca Çevirileri Üzerine (I) / **Nizamettin Kasap** –
Çevrimiçi Fan Toplulukları ve Çeviri Eğitiminde Sahadan İlk Sesler / **Emine Bogenç**
Demirel – **Zeynep Görgüler** – Çevirmenlik ve Yaratıcılık / **A. Şirin Okyayuz** – **Mümtaz**
Kaya / Kültürlerarası Çeviri ve Yenidenyaratma Üzerine Bir İnceleme: *Benim Adım*
Kırmızı / **Serhan Dindar**

GÖNDERİLEN YAZILARIN DÜZENLENMESİNDE UYULMASI GEREKEN KURALLAR

1. Metinler Microsoft Word programında düzenlenmiş olmalıdır.
2. Metnin başlığı tamamen büyük harf, kalın ve 14 punto olmalıdır.
3. Metnin yazarının ismi ünvan bilgisi olmadan yazının başlığının sağ altına Times New Roman 12 punto olarak yazılmalıdır.
4. Yazarın adının sonuna (*) simgesi ile otomatik dipnot olarak ilk sayfanın sonuna eklenmelidir. Metnin yazarına ait bilgiler Times New Roman 9 punto olarak aralara virgül konularak (Ünvanı ..., ... Üniversitesi, ... Fakültesi, ... Bölümü Öğretim Üyesi) şeklinde sonuna nokta bulunmayan bir cümle olarak yazılmalıdır. Yazarın elektronik posta adresi bir alt satıra aynı punto ile yazılmalıdır.
5. Yazının en az 150, en fazla 200 sözcükten oluşan bir Fransızca ve bir İngilizce özeti bulunmalıdır. Özetlerin başlıkları sayfa ortasına hizalanmış olarak tamamen büyük harfle, kalın ve 9 punto olmalıdır. Özet metni 9 punto olmalı, iki yana yaslanmış olarak düzenlenmelidir. Özetlerin sonuna kalın olarak yazılmış (Mot-clés: / Keywords:) başlığıyla italik olarak ve aralarda virgülle ("article" kullanılmadan) yazılmış 8 adet anahtar sözcük olmalıdır.
6. Metin New Roman 11 punto, tek satır aralığıyla ve her paragraf başında girinti yapılarak yazılmalıdır.
7. Metin içerisinde yer alan yapıt adları tırnak kullanılmadan italik olmalıdır.
8. Metin içinde bulunan 4 satırın altındaki alıntılar 11 punto, italik ve tırnak içinde olmalıdır. 4 satırın üzerindeki alıntılar 11 punto italik olarak tırnak içine alınmadan 2cm içeriden bloklanmalıdır.
9. İlk sayfada yer alan yazarın tanıtım bilgileri haricindeki bütün notlar ve kaynakça bilgileri metnin sonunda otomatik son not olarak düzenlenmelidir. Son notlar: NOTLAR (9 punto kalın ve tamamı büyük harfle) başlığı altında otomatik, Times New Roman 9 punto olarak yazılmalıdır.
10. Kaynakça için aşağıda yer alan düzenleme kullanılmalıdır:

KAYNAKÇA

(Kitap)

1. Soyad, Ad, *Kitap başlığı*, Yayınevi, Yayımlandığı şehir, Yayımlı yılı.

(Makale)

1. Soyad, Ad, "Makale Başlığı", in *Dergi başlığı*, cilt, sayı, Yayınevi, Yayımlandığı şehir, Yayımlı yılı, sayfa aralıkları.

(Elektronik Dergi)

1. Soyad, Ad, "Makale Başlığı", in *Dergi Adı*, cilt, sayı, sayfa numaraları. Gg/Ay/yyyy tarihinde <http://ağ> adresinden erişildi.

FRANKOFONİ'DE YAYIMLANMASI İSTENEN YAZILARIN EN GEÇ
30 KASIM TARİHİNE KADAR tinal@hacettepe.edu.tr ADRESİNE GÖNDERİLMESİ
GEREKMEKTEDİR.

RÈGLES À RESPECTER CONCERNANT LES ARTICLES ENVOYÉS À FRANKOFONI

1. Ils doivent être rédigés dans le format Microsoft Word
2. Les titres des articles doivent être écrits en majuscules, en gras au format 14 Times New Roman.
3. Le nom de l'auteur de l'article doit être écrit, sans faire mention du titre académique, en bas à droite du titre au format 12 Times New Roman.
4. Il convient d'apposer au nom de l'auteur un signe (*) renvoyant à une note de bas de page figurant en bas de la première page. Y figureront, en caractères Times New Roman 9, les renseignements concernant l'auteur (titre académique, université, faculté, département, chargé de cours...). Ces renseignements seront séparés par une virgule et il n'y aura pas de point à la fin de la phrase. Sous cette note sera écrit l'adresse électronique de l'auteur au même format.
5. L'article doit être accompagné d'un résumé en français et en anglais comportant au minimum 150 mots et au maximum 200 mots. Les titres des articles devront être écrits centrés en majuscules et en gras au format 9. Au bas des articles doit figurer la motion **Mots-clés** : suivie de 8 mots-clés écrits en italique et séparés par des virgules.
6. Le texte de l'article doit être rédigé au format Times New Roman 1 avec un interligne de 1. Il faut mettre un alinéa au début de chaque paragraphe.
7. Les noms des œuvres auxquelles on fait référence dans le texte doivent être écrites en italique et sans guillemets.
8. Les citations de moins de 4 lignes doivent être écrites en italiques au format 11 et être mises entre guillemets, les références de plus de 4 lignes doivent être rédigées au même format mais sans guillemets et séparées du reste du texte par des intervalles de 2 cm de chaque côté de la citation.
9. En dehors des informations relatives à l'auteur de l'article figurant au bas de la première page, toutes les notes et les informations sur les sources doivent renvoyer à des notes figurant après l'article. Ces notes doivent être écrites en caractères Times New Roman 9 sous le titre **NOTES** (format 9 gras et majuscules).
10. Pour les sources, il convient de respecter l'organisation suivante :

BIBLIOGRAPHIE

(Livres)

1. Nom de famille, nom, *Titre*, Maison d'éditions, Ville dans laquelle l'ouvrage a été édité, année.

(Articles)

2. Nom de famille, Nom, "Titre de l'Article", in *Nom de la Revue*, tome, numéro, Maison d'éditions, Ville de publication, année

(Revue électronique)

3. Nom de famille, Nom, "Titre de l'Article", in *Nom de la Revue*, tome, numéro, numéros de pages, jour/ mois/ année (en chiffres), adresse électronique <http//>

(Sources internet)

4. Nom de famille, Nom, "Titre de l'Article, jour/ mois/ année (en chiffres), adresse électronique <http//>

(Sources internet anonymes)

5. Nom de la Source, jour/ mois/ année (en chiffres), adresse électronique <http//>

LES AUTEURS SOUHAILANT FAIRE PUBLIER LEURS ARTICLES DOIVENT LES
ENVOYER AVANT LE 30 NOVEMBRE A L 'ADRESSE: tinal@hacettepe.edu.tr

