FOLIA ORIENTALIA
TOME XX, 1979 PL ISSN 0015-5675

TERESA CIECIERSKA-CHŁAPOWA

L'IDÉE DE LA RÉVOLUTION DANS LES PREMIERS DRAMES D'ORHAN ASENA

L'oeuvre d'Orhan Asena, un des plus remarquables dramaturges de la Turquie contemporaine, attire l'intérêt aussi bien de ceux, qui s'intéressent professionnellement à la littérature turque, que des gens de théâtre dans le sens large du terme. En Pologne — faute de traductions — les pièces d'Asena ne sont connues que du cercle restreint des turcologues. Ce manque d'information incite à faire précéder le présent article d'une brève introduction.

Orhan Asena est né le 7 janvier 1922 à Diyarbakīr, en Anatolie Orientale. Ses liens de parenté avec de remarquables écrivains turcs (Ziya Gökalp, Cahit Sītkī Tarancī) lui ont très tôt fourni l'occasion de connaître de près la littérature. Ainsi dès son enfance Asena s'intéresse-t-il à la poésie et à l'histoire. En grandissant, comme élève de l'école secondaire, il écrit des poésies et essaie ses forces comme auteur des récits. Il publie ses oeuvres de jeunesse dans le périodique „Yeni Mecmua". Cette période de la vie d'Orhan Asena est celle de la recherche. Après avoir terminé l'école, il poursuit ses études à la faculté de médecine de l'université à Istanbul. Ayant reçu son diplôme, il commence à travailler — déjà comme médecin — à Ankara.

Mais cette activité constituera à peine une des préoccupations dans la vie d'Asena. La seconde s'est manifestée dans les annés 50 Amorcé déjà dans l'enfance et la plus tendre jeunesse, puis comme endormi, ou cherchant seulement l'issue, cherchant la forme par laquelle il pourrait s'exprimer le plus pleinement. Il a trouvé cette forme dans le drame. Asena a débuté en 1954 par la pièce „*Tanrılar ve Insanlar*" (*Les Dieux et les Hommes ou Gilgomesh*)

qui a été une grande réussite, aussi bien littéraire que théâtrale. Jouée avec grand succès par Devlet Tiyatrosu, elle a valu à Asena ensuite, après sa publication, le prix de théâtre de Türk Dil Kurumu. Traduite en trois langues (français, allemand et italien) elle a fini par avoir aussi son adaptation pour opéra avec la musique de Nevit Kodallī et, dans les années 1964—65, elle a été représentée par Devlet Operasī. Ce grand succès, ou plutôt la tentative de découvrir les causes de celui-ci, incitent Asena à la lecture attentive des écrits précédents. En les évaluant déjà d'une certaine perspective et comme lecteur ou critique plutôt que comme auteur, il s'aperçoit que ses poésies ainsi que ses récits portaient en soi les éléments nets de drame. A partir de ce moment — quoique professionnellement toujours lié avec la médecine — il se consacrera consciemment et conséquemment à la dramaturgie.

En 1956 parait sa pièce suivante „*Korku*" (*La peur*) jouée aussi par les théâtres turcs et traduit en français et italien. Et ensuite, publiées successivement: „*Hurrem Sultan*", „*Yalan*", „*Kocaoğlan*", „*Tohum ve toprak*", „*Gecenin sonu*", „*Fadik kīz*", „*Simavnalī Şeyh Bedrettin*", „*Atçalī Kel Mehmet*", „*Toroslardan öteye*", „*Kapīlar*", „*Korkunç oyun*", „*Yurttaş A*", „*Yurttaş B*", „*Yurttaş C*" (ces trois dernières pièces portent le titre commun „*Sağīrlar söğüşmesi*"), „*Bir kadīn üstünde çeşitlemeler*" (qui se compose de trois pièces: „*Geçkin kīz*", „*El kapīsī*" et „*Ana*" [1]), „*Öç*", „*Yalnīz Tanrīnīn eli titremez*", „*Şili'de av*", „*Hacivat politikacī*". Il a écrit aussi deux pièces pour les enfants: „*Mustafa*" et „*Ali*".

Les titres cités ci-dessus ne constituent pas toute l'oeuvre d'Orhan Asena. Certaines de ses pièces attendent encore d'être publiées et jusqu'à présent n'ont jamais été représentées. Ici appartiennent: „*Kīral düşü*", „*Kurtlar*", „*Adamīn biri*", „*Küçük adamīn büyük düşleri*", „*Ölü kentin nabzī*" et autres. Il faut mentionner aussi qu'Asena a fait quelques adaptations à la scène des romans des auteurs aussi bien turcs qu'européens.

Ainsi Asena est-il l'auteur de plus de trente pièces de théâtre, dont plusieurs ont été traduites en langues étrangères: français,

[1] „*La Mère*" a paru dans la revue trimestrielle „*Przegląd Orientalistyczny*" dans la traduction polonaise faite par Teresa Ciecierska-Chłapowa.

italien, allemand, anglais, macédonien, serbo-croate et polonais. Il est aussi lauréat de nombreux prix et distinctions, vainqueur à plusieurs reprises des concours organisés pour choisir la „pièce de l'année". Ce dernier temps, Orhan Asena a travaillé à l'étranger tout en maintenant des relations étroites avec les centres d'éditions et de théâtre de la Turquie.

Quels sont les sujets des pièces d'Orhan Asena? La réponse ample et complète à cette question dépasserait le cadre de la présente publication; elle n'est pas non plus dans ses intentions. Par nécessité aussi il faut procéder à de grandes simplifications et généralisations. L'auteur traite les sujets historiques (ainsi que ceux liés avec les événements des temps modernes, ce qui fait que certaines pièces d'Asena ont aussi le caractère politique), sociaux, les problèmes du domaine moral et éthique, philosophique et psychologique. Dans le cadre du sujet choisi, les problèmes particuliers se présentent dans les pièces d'Asena avec l'intensité différente. Tantôt ils passent au premier plan, tantôt ils constituent le fond pour une question plus restreinte, tantôt ils s'engrènent les uns dans les autres en formant une réalité dramatique.

Le trait commun, pour ainsi dire le même dénominateur perceptible et saisissable dans toutes les pièces de cet écrivain est son humanisme profond. C'est l'homme qui pour Asena constitue toujours le point de départ. L'homme qui contient une richesse inépuisable de possibilités est en même temps sujet à des nécessités, conditions et dépendances qui ne restent pas sans influencer son attitude définitive. En même temps, il faut souligner que le moment extrêmement important dans l'oeuvre d'Orhan Asena c'est son souci de présenter l'individu, que l'auteur met très en relief, dans le milieu ou sur le fond social propre à lui. Tahsin Saraç, dans ses publications consacrées à l'oeuvre d'Asena [2], fait remarquer que dans les pièces de notre auteur l'individu et la société forment un organisme vivant. Leurs influences et réactions sont toujours réciproques. Ainsi, en définissant l'individu, définit-on l'ensemble. Orhan Asena compare cette manière de la présentation complexe et ensuite de l'évaluation des phénomènes

[2] Tahsin Saraç, *Asena'nīn oyunlarīnda öz ve biçim*, Türk Dili t. 28, No 264, Anakara 1973.

choisis aux méthodes appliquées par la médecine qui ne peut ni risquer le diagnostic précoce ni se limiter uniquement au traitement des symptômes sans chercher à découvrir la raison essentielle et quelquefois bien complexe de la maladie. De même l'écrivain, en analysant l'individu social, doit tenir compte des maladies et défauts de cette société. La tentative du diagnostic n'a rien à voir avec le verdict et ne constitue point le jugement de l'homme. Ce n'est que la résultante de tous les efforts entrepris pour la meilleure possible compréhension de l'homme. Et l'auteur ne ménage pas ces efforts. C'est pour cela que les silhouettes des héros d'Asena ne sont jamais laissées „à mi-chemin". Asena les accompagne avec conséquence et avec la même conséquence il veille à ce que leurs attitudes soient compréhensibles pour le lecteur, sans regarder si nous les acceptons ou non. C'est cette pleine compréhension qui doit préparer le destinataire à tirer ses conclusions, faire des synthèses et former des opinions.

Cette attitude de l'auteur a son origine dans son opinion sur le rôle et la responsabilité de l'écrivain d'aujourd'hui envers la société. Asena en a parlé dans son interview publiée il y a quelques années dans le périodique „*Tiyatro*" [3]. Il est peut-être utile de citer ici deux fragments de son exposé qui aideront sans doute à mieux connaître et comprendre l'oeuvre de cet auteur.

Le premier fragment concerne les artistes au sens large du terme, les hommes de l'art en général. Asena leur attribue le rôle d'une antenne, sensible et captant même ce qui est le plus lointain et par suite signalant le plus tôt toutes les vibrations perceptibles dans le monde et la société. Une antenne qui signale et qui sait apprécier. Cette orientation à capter, à recevoir chaque signal nouveau, chaque évolution naissante mène en avant, seulement en avant. Pour cette raison, l'artiste doit constituer d'une certaine façon l'antithèse de l'ordre existant. Et c'est en partant de ce principe général qu'Orhan Asena tente de préciser la réponse à la question concernant le rôle et la responsabilité de l'écrivain contemporain envers la société. En tant que dramaturge, Asena s'intéresse surtout à la création littéraire destinée au théâtre, donc celle qui parvient au destinataire le plus souvent déjà sous

[3] Tiyatro 74, No 22, 1974.

forme de spectacle, la plus directe et suggestive, en montrant dans quel monde nous vivons, comment il faut vivre, quel sens et quelle forme on peut donner à la vie. Ceci donne la possibilité d'exercer une grande influence éducative et instructive. En démontrant et en expliquant l'écrivain instruit, attire l'attention, prépare. Il constitue l'avant-garde de la société sur son chemin vers le nouveau. Et même si la voix des écrivains instruisants et démontrants certaines nécessités évolutives est étouffée, même si leur oeuvre est combattue, les sociétés — tôt ou tard — atteignent leurs buts par l'évolution ou par la révolution.

Ce sont justement les problèmes de ces changements que, sous quelque réserve, on peut appeler révolution, qui constituent souvent le motif principal dans l'oeuvre d'Orhan Asena. Cette réserve résulte du fait que, de nos jours, on emploie le plus souvent le terme „révolution" pour définir tout simplement les renversements politiques. Par contre chez Asena, il prend des sens beaucoup plus profonds et plus généraux et contient en soi la philosophie spécifique de la révolution. Saisir le sens et l'essentiel de ces changements c'est en même temps comprendre leur but final. Le problème en quelque sorte secondaire mais pourtant souligné par l'auteur, comme celui qui peut avoir l'influence décisive sur l'orientation et la qualité de ces changements, c'est le rôle de l'individu, du chef.

L'analyse de ces deux problèmes constitue le but des présentes considérations. Les deux premières pièces d'Asena citées dans l'ordre de création: „*Les Dieux et les Hommes*" et „*La Peur*" serviront comme matière d'illustration. Le choix de ces deux pièces n'est pas du au hasard; il n'est pas non plus le procédé purement mécanique prenant les pièces uniquement dans l'ordre chronologique de leur création. Il est vrai que ces pièces forment deux ensembles séparés, deux réalités théâtrales différentes. Mais dans toutes les deux pièces apparaît le problème de la lutte comme une certaine nécessité dans l'evolution sociale. Toutes les deux démontrent quelle tâche importante incombe dans cette lutte aux individus accomplissant le rôle des dirigeants. Enfin on peut encore chercher leurs points communs ou leurs liaisons dans les prémisses historiques.

La compréhension de ces prémisses historiques dans les deux

cas peut avoir son influence sur l'interprétation spécifique du sens total de ces oeuvres, au fond non-historiques.

Les prémisses historiques ont aussi décidé de l'ordre de leur apparition. Cet ordre qui, comme dit l'auteur, n'est pas du au hasard. Et même si le sujet de la „*Peur*" n'est pas la continuation de „*Gilgamesh*", c'est précisément „*Gilgamesh*" qui peut fournir la clé à la correction supplémentaire d'interprétation et par cela à la juste c'est-à-dire pleine compréhension du sens de la „*Peur*". Grâce à cela, ce sens apparaît plus net, surtout au destinataire turc, sans ôter à la pièce ses significations multiples. Au contraire — les mettant en relief.

En passant au sujet principal de la présente dissertation, commençons par rappeler l'époque de la création des *Dieux et Hommes*. Non seulement la date, mais aussi la place qu'elle occupe dans la vie de l'auteur. Comme nous le savons „*Les Dieux et les Hommes*" ont été écrits en 1954. Dans la vie politique de la Turquie c'était la période de la suprématie du parti démocrate et du pouvoir de Menderes. La République Turque avait alors 31 ans. Il n'y avait donc plus de doutes qu'elle a pris les forces. Et même plus: ces 31 ans ont suffi pour créer la perspective convenable permettant d'embrasser et d'apprécier l'immensité des changements par rapport à la période pré-kemalienne. Ils sont suffisants aussi pour permettre aux gens conscients et regardants de façon critique de se rendre compte de la nécessité de procéder à d'autres changements, de faire d'autres pas en avant. Car la stagnation et le renoncement à la lutte ne signifient pas seulement l'arrêt à mi-chemin mais la régression et le gaspillage progressif de l'oeuvre de la révolution. Ils menacent d'accumuler de tels contrastes qui tôt ou tard finiront par aboutir à une nouvelle explosion.

Asena appartient à la génération qui a grandi déjà sous la République. Et les jeunes années, les années de formation de la conscience ont du apporter à cette génération la fascination de l'oeuvre victorieuse de la révolution dont le symbole vivant était en quelque sorte Kemal Pacha Atatürk. En 1954 Orhan Asena est déjà l'homme mûr. Son appréciation de la réalité est par la nature des choses plus critique. D'ailleurs la réalité turque évoluant vers la direction inquiétante exige ce coup d'oeil critique. La création du „Mythe de Menderes" met la Turquie sur le chemin

de renoncer aux conquêtes de la révolution, provoque la dégénération de l'oeuvre d'Atatürk. Comme on sait le coup d'état a fait tomber la dictature de Menderes qui a été condamné par le tribunal à la peine de mort. Mais ceci a eu lieu en 1960. Avant que ces événements ne se produisent, dans les années 50, la société turque ou au moins l'immense partie de cette société, accablée par ledit mythe, ressentait la déception, l'inquiétude et le révolte. C'est à ce moment là qu'Orhan Asena écrit „*Gilgamesh*".

„*Gilgamesh*" est l'oeuvre dramatique écrite sur le même canevas que l'épopée suméro-akkade de Gilgamesh dont la création dans sa forme essentielle date d'il y a plus de deux mille ans avant J. C., quoique les débuts sumériens de cette épopée en forme des poèmes détachés de Gilgamesh sont beaucoup plus anciens. L'authenticité historique du personnage de Gilgamesh comme roi de la ville Ourouk, forme une question tout à fait à part. Le fait est que les légendes crées autour de ce personnage et de ses exploits extraordinnaires ont fini par le rendre mythologique, et Gilgamesh-héros de l'épopée est déjà mi-homme, mi-dieu; le champ de son action et de sa lutte est déterminé par deux pôles: sa nature divine et humaine.

Si l'on considère que cette épopée traite les problèmes foncièrement humains, qui ne se dévaluent pas, comme la mort, la recherche du sens de la vie, l'amour, l'amitié, le pouvoir, on ne s'etonne plus de son actualité continué, indépendante du temps et du lieu. Bien au contraire, Gilgamesh semble être adéquant à chaque époque et à chaque lieu. Et c'est ainsi qu'Asena a traité cette question.

En prenant la drame de Gilgamesh l'auteur ne fait pas l'adaptation scenique de l'epopée célèbre. Il ne se base pas sur cette oevre, une fois déjà organisée du point de vue artistique, dont le contenu est composé de mythes sumériens et babyloniens liés avec le personnage de Gilgamesh. Il se base sur ces mythes. Sur leur contenu. Il est vrai que c'est la même matière, mais elle donne à l'auteur la liberté du choix aussi bien de la forme que de tous les moyens de la création artistique, qu'il a considérés les plus utiles pour son dessein.

Le sujet de ce drame en prose, se composant de 4 actes, c'est la vie et les exploits du légendaire Gilgamesh, fils de Nin-sun et

de dieu Shamash. Le temps et le lieu de l'action sont définis principalement par le personnage du héros. Donc la Mésopotamie il y a quelques milliers d'années. Le soin de l'auteur bien tracer les cadres de cette époque se manifeste, entre autres, en didascalies détaillées, quelquefois même méticuleuses.

Pour les présentes considérations, il est important de connaître les motifs de la lutte de Gilgamesh, son but et son résultat final. Saisir cela c'est en même temps répondre à la question en quoi consiste l'idée de la révolution dans le drame „*Les Dieux et les Hommes*".

La lutte de Gilgamesh se poursuit en plusieurs étapes et sur plusieurs plans. Pour cette raison il faut parler et de la complexité des motifs et des buts successifs soumis à un but principal Au premier acte nous le voyons en tant que chef du peuple d'Ourouk dans la lutte contre la tyranie d'En-Me-Kar, grandpère de Gilgamesh. Qu'est-ce qui le place à la tête du peuple révolté? Cette question semble ne pas présenter de grandes difficultés. Puisque les cieux ont pouvru Gilgamesh d'une force et d'un courage insolites et lui ont donné, en plus, le coeur noble — les paroles du représentant du peuple (Vieillard I) adressées à Nin-sun fournissent l'explication suffisante: les souffrances et l'injustice opprimant la population parmi laquelle il vivait, blessaient son coeur. Il restait impuissant devant cette injustice jusqu'au moment où la situation a mûri, où le peuple a décidé de lutter pour la liberté „au prix de leur sang, de leur vie" [4]. Cette étape du combat ne démontre pas encore les divergences et les différences des objectifs du peuple et de son dirigeant. Mais l'attente du moment de la victoire dégage et rend évidentes ces différences. Le peuple compte ses pertes et les dégas faits par les incendies. Le Vieillard I, qui représente la voix du peuple, fait le reproche amer à Gilgamesh: „Tu ne pense qu'à sortir victorieux de la lutte. Mais, as-tu jamais pensé au prix de cette dernière?". Alors Gilgamesh leur fait la promesse de reconstruire la ville brulée et de sacrifier pour cela le bois des cèdres sacrés. Mais cette promesse c'est l'annonce de la continuation du combat, cette fois-ci contre la puissance des dieux. Et le

[4] Toutes les citations du drame „*Les Dieux et les Hommes*" sont puisées dans la traduction française de cette pièce, faite par Tahsin Saraç.

peuple n'est pas encore prêt à ce combat, il ne voit pas son but, n'embrasse pas son étendue. L'objectif du peuple c'était le renversement d'En-Me-Kar, pour ensuite revenir à la vie de tous les jours avec toutes ses imperfections, mais aussi avec la garantie-comme nous le dirons aujourd'hui — d'une „petite stabilisation". Tandis que pour Gilgamesh ce renversement n'est qu'une prélude, fin d'une étape nécessaire et non pas ultime. L'entretien de Gilgamesh avec sa mère illustre de façon frappante cette différence d'attitudes:

„*Nin-Sun : Alors tu ne resteras pas là non plus, pas même là, où tu remporteras la victoire.*
Gilgamesh: Non, en avant, j'irai toujours en avant, j'irai là où il y aura une tempête qui vous menace. Ce monde est crée pour les hommes, et il doit être seulement aux hommes, Nin-Sun. Des Dieux, il ne doit même pas porter l'ombre. C'est mon crédo Nin-Sun. Et c'est ce que je veux faire peut-être.
Nin-Sun: Mais avec quoi, Gilgamesh, avec quoi? (Montrant la foule qui la regarde sans rien comprendre, avec des yeux hagards) Est-ce sur eux que tu comptes? Est-ce eux qui te suivront jusqu'au bout? Non, Gilgamesh, ils ne pourront te suivre que jusqu'au trône d'En--Me-Kar...".

L'avertissement de Nin-Sun c'est en même temps l'appréciation saine de la situation confirmée par l'aveu du Vieillard: „*Tu ne peux pas nous comprendre, Gilgamesh; ce n'est pas nous qui te quittons, mais en verité toi qui nous quittes (...) Allant notre petit bonhomme de train, nous serons bien fatigués de nos petits plaisirs, de nos petites émotions, de nos petits soucis de tous les jours; non, Gilgamesh, notre force humaine ne nous permettra jamais de comprendre ni de porter tes douleurs gigantesques...*".

La déesse Ishtar, dont l'amour Gilgamesh rejette, offensée, en entendant son refus catégoriques: „*Je n'ai rien à te donner. C'est à eux, à eux que j'ai voué tout*" — lui répond avec toute la brutalité: „*A ceux qui te renieront un jour... A ceux qui t'oublieront un jour. A ces faibles, à ces pauvres créatures qui te regardent avec des regards vides et qui ne te comprennent pas même en ce moment où tu me refuses pour eux (...)*".

La décision de Gilgamesh est donc beaucoup plus difficile que

dans la première étape. Ce n'est plus l'engagement spontané du combat commun. Gilgamesh sait déja, que les hommes, dont il veut changer le destin, resteront en arrière, et que s'il se décide à aller en avant, personne ne l'accompagnera. Il est prêt à prendre cette décision. A la fin du premier acte on offre à Gilgamesh la tête coupée d'En-Me-Kar piquée sur une lance et les clés d'Ourouk conquis. En acceptant ces symbôles, qui signifient pour le peuple la révolution victorieuse et la transmission du pouvoir au nouveau-régnant, Gilgamesh constate: „*Non, non. Ce n'est pas tout, ce n'est pas tout ce que je veux*".

Gilgamesh tient sa promesse: il entreprend le combat successif en jetant le défi aux dieux. Aux dieux symbolisants toutes les forces ennemies à l'homme, celles qui jettent l'ombre sur le sort des humains, celles qui, si elles ne sont pas vaincues, font que chaque révolution tombe au rang d'un renversement plus ou moins sanglant. Gilgamesh reste-t-il absolument seul dans ces combats gigantesques contre dieux? Il est vrai que le peuple est resté très loin en arrière, mais à ses côtés apparaît Enkidu. Le personnage qui, par son caractère typique, symbolise le genre humain en général, et par ses traits spécifiques et individuels — il symbolise l'individu. Au début inconscient, vivant parmi les animaux, il fini par découvrir grâce à la jeune prostituée Milisa, les secrets de l'amour physique. Cette initiation commence le processus de l'éveil et du plein développement de son humanité. C'est Enkidu qui deviendra le seul ami et allié de Gilgamesh dans le combat livré aux dieux. C'est avec lui que Gilgamesh entreprend l'expédition contre Khoumbaba, tue le taureau envoyé par les dieux, abat les cèdres sacrés.

Et ce combat aussi est gagné. Mais de nouveau ce n'est qu'un combat gagné. Car Ishtar, envoyée des dieux en colère, dans l'acte de vengeance ôte la vie à Enkidu. Alors c'est la mort et sa cruauté, la mort et la peur d'elle, la mort et son irrevocable empire sur le sort humain, qui constitue cette impulsion poussant Gilgamesh à entreprendre l'effort successif: arracher aux dieux le secret de l'immortalité, le secret qui sauverait l'homme de la plus grande menace.

Cette troisième et dernière étape n'est plus tellement l'épreuve des forces mais plutôt en quelque sorte la lutte des attitudes. Et

même si Gilgamesh n'a pas percé le secret de l'immortalité, dont il voulait faire l'arme contre les cieux et la panacée pour tout ce qui rend l'homme malheureux, il a obtenu beaucoup plus. C'est son attitude qui gagne. Son acceptation de la mortalité c'est justement sa liberté et sa lutte apprend aux mortels à entreprendre des oeuvres immortelles qui vont vers des changements éternels, vers l'éternelle évolution.

Tout le 4-ème acte c'est la lutte de ces attitudes. Ut-Napishtim (Noë biblique) à qui Gilgamesh est parvenu en cherchant le secret de l'immortalité parle à sa femme:

„*La femme d'Ut-Napishtim: Est-ce que tous les hommes sont ainsi Ut-Napishtim?*
Ut-Napishtim: Non, certains d'entre eux... Ceux que les Dieux créent avec tout leur soin (...). *Pour l'avenir de l'humanité il faut au moins un Gilgamesh pour chaque génération. Il faut qu'un Gilgamesh vienne, pour que s'écroulent les préjugés séculaires, pour que se rompent les chaînes entravant le progrès, pour que les hommes ne se contentent pas de ce qu'ils ont, et pour qu'ils trouvent en eux la force et la foi de se jeter sans sourciller dans les grandes obscurités effroyables*".

Quand Ut-Napishtim révèle à Gilgamesh le prix qu'il a payé pour son immortalité, le prix de la trahison des humains pour être esclave des dieux, Gilgamesh renonce à ce secret, en choisissant ainsi la liberté: „*Non Ut-Napishtim, non, garde pour toi ton secret, je ne le veux plus. Garde-le, garde-le au prix des malédictions des gens que tu as trompés* (...). *A toi ton secret et tes dieux dont tu n'es qu'un serviteur. Je suis content de ce que j'ai. Cet élan qui déborde de mon coeur me suffit. Ce qui me fait différent de toi et de tes semblables me suffit*".
Ut-Napishtim: Et c'est la liberté, Giglgamesh".

Et quand ensuite Gilgamesh, en parlant à son père divin Shamash, réflechit sur le sens de sa lutte et de son oeuvre, étant donné que lui aussi est mortel, Shamash répond: „*Toi, peut-être. Mais ta grande souffrance jamais. Bien qu'à la fin tu sois vaincu, ta lutte jamais* (...). *Les hommes n'arrivent pas à comprendre les gens comme toi, c'est vrai. Ils peuvent même les tromper, mais ils ne peuvent jamais les oublier*".

Il n'y a aucun doute que l'affirmation de Shamash ainsi que les paroles d'Ut-Napishtim, citées plus haut („Pour l'avenir de l'humanité..."), ont l'approbation totale de l'auteur. Non seulement ces paroles. Mais entre autres à cause de leur position finale par rapport à l'ensemble, elles expriment et unissent ce que Gilgamesh signalait au I-er acte comme son „crédo" et qu'alors il ne savait pas encore préciser définitivement. Est-ce aussi le crédo d'Asena? Il y a beaucoup de raison de le croire. „*Gilgamesh*" d'Asena, en apparence enfermé dans le cadre du mythe antique et écrit en convention du drame classique, bénéficie pour ainsi dire des droits au-delà du temps. Les opinions qu'il contient n'ont pas besoin de tenir compte de la spécificité imposée par le temps et le lieu. De même le symbolisme des personnages ainsi que des événements donne au lecteur la possibilité d'y voir des sens généraux, concernant le monde non-littéraire. Le professeur René Giraud nommant „*Gilgamesh*" l'eouvre peut-être la plus marquante du théâtre turc contemporain, le premier a fait remarquer l'analogie entre les personnages de Gilgamesh et d'Atatürk. Dans l'introduction à l'édition de la traduction française de „*Gilgamesh*" [5] il conclut: „Il est clair que la génération de l'auteur a eu son Gilgamesh en la personne d'Atatürk". Et ce n'est pas la seule analogie. Tahsin Saraç cité déja ici, dans son article intitulé „Asena'nīn oyunlarında toplum ve önder ilişkisi" [6] développe ce problème sans limiter l'analogie au personnage-même. Il indique que comme Gilgamesh qui au moment du conflit des dieux avec les hommes, sans hésiter, s'est mis du côté des hommes, de même Atatürk dans le conflit entre les équivalents contemporains des dieux (califat, sultan, hiérarchie ottomane, forces impérialistes et autres) et le peuple, se met, sans hésitation, du côté du peuple. Aussi la deuxième étape de la lutte de Gilgamesh, déjà après le renversement d'En-Me-Kar, étape successive du combat pour mettre ce peuple en sécurité, trouve-t-elle son équivalent dans la lutte d'Atatürk contre les traditions séculaires et rigides, contre les préjugés et l'ignorance. De même la solitude de Gilgamesh, chef qui a de-

[5] Orhan Asena, *Les Dieux et les Hommes* ou *Gilgamesh*, Préface de René Giraud, Ankara 1961.

[6] Tahsin Saraç, *Asena'nīn oyunlarında toplum ve önder ilişkisi*, Türk Dili, t. 23, No 230, Ankara 1970.

vancé beaucoup son peuple, était celle d'Atatürk. En suivant le chemin de l'analogie, il faudrait ajouter que l'oeuvre d'Atatürk ne peut être durable que s'il apparaît un autre Gilgamesh pour le continuer.

Cette façon d'interpréter, suggérée en grande mesure par l'époque à laquelle l'oeuvre a été composée, est très convaincante, et aussi, sans doute, voulue par l'auteur, mais seulement comme une des possibles. Pour la même raison pour laquelle un objet particulier doit avoir certaines analogies avec le modèle universel. Et pourtant il semble que l'idée de la révolution dans sa signification large, avec la définition de son sens, l'indication de sa direction et de son but, ait été exprimée par Asena dans sa forme la plus pure, la plus pleine et jusqu'au bout précisément dans „*Les Dieux et les Hommes*". Et c'est pourquoi „*Gilgamesh*" constituera toujours, dans un certain sens, un point de repère par rapport aux autres pièces d'Asena traitant de ces problèmes.

Cette dernière remarque concerne surtout la deuxième pièce d'Asena, „*La Peur*". Comme on sait, elle a été composée deux ans plus tard, en 1956. Ces deux années ont apporté à la Turquie l'extension de la dictature de Menderes, dirigeant, qui a déçu les espoirs des forces progressistes, et qui condamnait l'oeuvre de la révolution à l'anéantissement total.

Dans „*La Peur*", son drame en 5 actes, l'auteur volontairement ne définit, ni le lieu, ni le temps de l'action: „L'action se passe dans un lieu indéterminé et au temps indéterminé". Et comme dans le souci de suivre scrupuleusement ces rigueurs, il ajoute dans les remarques concernant la scène I-ère: ni l'architecture du batiment, ni l'intérieur ne comportent les éléments du style oriental. Il en est de même avec les noms des héros. Les personnages du drame n'ont pas de noms. Ce sont: Lui, la Femme, le Journaliste, le Colonel, le Lieutenant I, le Lieutenant II, la Vieille Femme. L'action de cette pièce est basée sur les événements d'une révolution plus ou moins indéterminée, qui finit par la défaite. Le personnage principal (Lui) qui se trouve placé à la tête du mouvement révolutionnaire par la suite des événements, joue le rôle du chef et du symbôle de cette révolution, tant qu'il se sent soutenu par la force lui donnant des chances pour la victoire. L'action de la pièce commence au moment où cette chance a pratiquement

disparu. Mais le chef est vivant. Il sauve la vie en prenant la fuite, et blessé, il se cache dans la zone fouillée par les troupes qui étouffent la révolte. L'endroit particulièrement surveillé c'est sa maison et les personnes y enfermées: la femme (la compagne de sa vie), la vieille femme et le journaliste, fortement lié avec le mouvement révolutionnaire. Et c'est précisément dans cette maison, déja perquisitionnée, mais bien gardée par les sentinelles, qu'un des officiers (Lieutenant II), partisan secret de la révolution, réussit à introduire en cachette le chef blessé. En sauvant la vie du chef au péril de la sienne, il pense à sauver la vie du dirigeant de la révolution, à sauver l'idée-même, il pense à la lutte pour la défendre. La défaite pour lui est momentannée, c'est la nécessité de rassembler les forces. Par contre *Lui* c'est la négation de la volonté de continuer une lutte quelconque, sauf une: pour sauver sa vie. Ceci lui paraît le plus important, le but supérieur par rapport à l'idée qu'il devait représenter et qu'il est prêt, en fin de comptes, à abandonner et à trahir ses plus proches (la Femme). Il n'y a plus que la peur, panique et insurmontable, qui, à partir de ce moment, définit le train de cette pièce, jusqu'au point culminant final, quand la mort Lui semble être la délivrance. C'est la Femme qui la lui donne, en essayant de sauver de cette façon son honneur et son nom *„pour qu'il puisse prendre sa place prédestinée dans l'histoire"*.

Quel est le problème qui se place au premier plan de cette pièce? Il est difficile d'y répondre de façon catégorique. Très certainement les différents plans peuvent prendre dans cette pièce une importance particulière. L'action de ce drame se déroule dans l'atmosphère de la peur croissante, de la méfiance, dans l'atmosphère où tous les sentiments supérieurs du héros sont peu à peu étouffés et dominés finalement par son instinct de conservation. Bien sûr, une telle conception a donné à l'auteur la possibilité d'analyser le comportement, la conduite de l'homme dans une situation précise, soumis à la pression des circonstances. Et cette analyse est remarquable. Donc, si on regarde le problème de ce point de vue, alors c'est le plan psychologique qui est surtout frappant dans cette pièce. Non pas le seul fait que le personnage du héros est „psychologiquement vrai", mais que, aussi bien cette vérité psychologique que les motivations psychologiques naturelles

qui'en résultent, soulignent et même décident de la complexité et de la cohésion de cette oeuvre.

Cependant, il ne faut pas oublier que ce point de vue peut rester un parmi plusieurs moyens auxiliaires servant à déceler le sens de ce drame. Et bien que l'auteur de *„La Peur"* prête beaucoup d'attention à l'attitude et aux sentiments du chef de la révolution, montrés sur le fond des situations dramatiques changementes et en confrontation avec d'autres personnages de cette piece, c'est l'événement dramatique-même, qui doit constituer le point de départ.

Commençons par dire que presque tout dans *„La Peur"* peut être conventionnel. Aussi bien le temps que le lieu. De même le régime contre lequel les révolutionnaires engagent leur lutte peut être conventionnel, ainsi que le programme de cette révolution. Dans *„la Peur"* il y a certaines indications concernant cette question, mais bien brèves. Néanmoins, elles sont suffisamment claires pour faire comprendre que cette révolution devait être un phénomène positif, ayant pour but la défense des intérêts de la majorité de la population. On peut donc admettre que la situation de départ rappelle, en grandes lignes, le conflit initial dans „Gilgamesh" entre le peuple opprimé et la tyranie. Sous une réserve pourtant: dans „la Peur" le peuple a un autre chef et ce fait est lourd en conséquences. Déjà la scène première de l'acte I constitue pour nous une source importante d'informations sur *Lui*. C'est l'entretien du Journaliste axec la Femme:

„La Femme: Au début je n'étais pas avec vous. Mais un jour vous avez emmené l'homme qui m'était proche pour en faire le symbole de la cause (...).
Le Journaliste: Oui, nous l'avons emmené pour en faire le héros (...) *Partout il y avait des brandons de la révolution. On n'attendait que le héros* [7].

Ainsi avons-nous la réponse à la question qui l'a placé à la tête de la révolution. Non pas sa valeur personnelle et son attitude, mais les forces qui étaient derrière lui et le fait que dans l'esprit

[7] Quant aux fragments de *„Korku"* on s'est basé sur le texte turc en traduisant en français les citations uniquement pour les besoins de la présente publication.

de ces forces son personnage était idéal comme modèle du dirigeant. De qui? D'un groupe indéterminé, qui dans sa lutte avait besoin de s'appuyer sur l'aide du peuple (la Femme au Journaliste: „*Vous fomentez la foule ignorante qui suivra chaque braillard*"), mais qui semble ne pas avoir dans son programme à venir la lutte pour les intérêts de ce peuple (le Journaliste à la Femme: „*Mais grâce à Dieu le monde n'appartient pas uniquement à ce tas de parasites, qui se reproduisent sans arrêt, parce qu'ils ne savent que cela*"). Par contre, un des principes de son programme est celui de créer le mythe autour du personnage du chef (le Journaliste: „*Ces trois derniers jours commenceront une nouvelle époque. Et tout en haut Lui. Des siècles passeront avant que vienne un héros pareil*"). La création de ce mythe s'avere le moyen efficace pour assurer aux forces révolutionnaires l'appui des éléments les plus valables, prêts à se sacrifier sans réserve à la cause. Dans la pièce c'est le Lietenant II qui les représente; même devant la défaite imminante il ne peut pas l'accepter (le Lieutenant II à la Femme: „*L'idée est vivante. Il y a encore des milliers qui pensent comme moi. L'un d'eux soulevera l'étandard du sol*"). Lui aussi il succombe, de façon visible, à la fascination de la personne du chef, voyant en lui celui qui tracera le nouveau chemin „*non pas comme les autres, qui ne sont capables que de suivre les traces*".

Qui s'avère être ce sur-homme, ce symbole de l'idée pour laquelle le Lieutenant II et tous les gens progressistes de dévoués à la révolution sont prêts à payer le prix de leur vie? Un héros en papier, qui ne compte que sur la victoire et ses fruits, un homme dont l'unique force est la force des masses qui le soutiennent, un individu qui n'ose pas dévancer ces masses même d'un seul pas. C'est un lâche envahi par la peur, un lâche qui au moment de la déroute des forces révolutionnaires, n'essaie même pas de les sauver. Et quand de Lieutenant II en risquant sa propre vie, veut le sauver pour continuer la lutte, il entend la réponse: „*Lieutenant, je veux fuir, je veux me sauver. Pour un tel peuple, pour cette populace, on ne peut plus rien faire. Et cela ne vaut pas la peine de mourir pour ces imbéciles*".

Cette déclaration exprime, de façon qui se passe de commentaire, l'autre, beaucoup plus profonde et plus tragique défaite de la révolution: la trahison de son chef.

Comme dans „Gilgamesh" certaines analogies avec la personne d'Atatürk permettent de voir deux façon parallèles ou se superposantes de comprendre cette pièce, de même la façon de comprendre „*la Peur*" peut être double. D'un côté on lit facilement entre les lignes les élements de la critique sévère, dirigée contre la personne de Menderes. La période de son gouvernement qui promettait des réformes, ressenties nécessaires par toute la société, cette société qui a donné son appui au Parti Démocrate dans les élections de 1950 — cette période s'est avérée la négation de tout ce qu'on peut attendre d'un gouvernement progressiste. Le mythe de Menderes, lié étroitement à ce que l'histoire appelle „le culte de l'individu" constituait le prélude nécessaire pour introduire la dictature absolue, qui ne laissait plus de place aux libertés démocratiques des citoyens. Vue sous cet angle, son attitude vi-à-vis des changements révolutionnaires, qui ont pris des forces dynamiques avec la génération d'Atatürk, doit être considérée comme cette d'un traître.

Mais le fait que la réalité présentée dans „la Peur" pourait avoir quelques équivalents dans la réalité turque concrète, n'impose aucune restriction au lecteur de cette pièce. La facilité de la placer dans n'importe quel lieu et n'importe quel temps résulte de l'intention volontaire de l'auteur et confère à cette pièce le sens universel. De la, sans doute, de nombreuses traductions et l'intérêt pour „la Peur", même au-delà des frontières turques.

Parmi les littératures du Proche Orient, la Turquie a été la première à ouvrir largement ses portes aux influences occidentales. Ce processus qui a pris le début à l'époque des Reformes (*Tanzīmat*), s'accomplissait progressivement et embrassant presque tous les domaines de la vie, il a formé, avec le temps, la classe de nouveaux intellectuels, qui ont su équilibrer l'élement originaire et occidental. Parmi les institutions culturelles qui ont joué le rôle important dans ces changements, à côté des écoles fondées sur le modèle européen, à côté de la presse, on cite aussi le théâtre européen [8]. Il constituait une nouveauté par rapport aux formes

---

[8] v. Alessio Bombaci, *Histoire de la Littérature Turque*, Paris 1968, p. 349.

traditionnelles des scènes populaires, si caractéristiques pour la Turquie, et il est devenu stimulant pour le débuts de la création dramatique des Turques, eux-mêmes. Sur le terrain turc ce genre de création était nouveau, non seulement quant à la forme, mais aussi quant au contenu. Le drame turc dans son développement historique peut constituer une très intéressante matière d'études pour suivre dans la littérature turque la tendance à surmonter une certaine herméticité caractéristique pour les littératures orientales. Mais s'il faut parler ici du processus d'européanisation bien visible, il ne faut pas oublir qu'il avait lieu non seulement dans le domaine de la création dramatique, mais il a influencé toute la structure intérieure de l'état et du peuple turc. Ce qui a provoqué surtout que la Turquie s'est trouvée dans le cercle des problèmes préoccupant toutes les sociétés sur une certaine étape du développement. Tout en gardant son caractère distinctif, elle est devenue en même temps membre d'une communauté humaine, bien déterminée. Ce sens de communauté est très caractéristique pour Asena, qui dans ses oeuvres traite souvent des sujets généraux, compréhensibles — grâce à la communauté du code — a tous les lecteurs de la même culture littéraire.

Car ni dans „Gilgamesh", ni dans „la Peur" Asena ne s'occupe de la specificité d'une révolution déterminé, concrète. Il tente de saisir le sens et l'essentiel du phénomène même. Le problème du commandement reste la question à part. Mais seulement jusqu'à un certain moment. Car chaque tentative de concrétiser ce phénomène que nous appelons la révolution — ne serait-ce que pour créer la fiction littéraire — exige la détermination de la personne du chef, comme celui qui représente un groupe social et qui a sa confiance. Celui, qui peut transformer la révolution en oeuvre de création ou en oeuvre de destruction.

Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, l'histoire fourmille des exemples des chefs qui ont joué le rôle des Gilgamesh, ou bien qui étaient leur négation, comme *Lui* dans *„la Peur"*. C'est pour cela que le lecteur contemporain trouvera dans ces deux pièces des sujets qui lui sont connus directement ou indirectement par expérience courante. Ceci facilite en grande mesure le contact avec l'oeuvre en la rendant comme plus personnelle.

Mais il est important que cette facilité de faire appel à la réalité non-littéraire ne réduise pas le sens de ces pièces. Qu'elle ne voile pas ce qui est essentiel — l'idée de la révolution conçue comme nécessité des changements et des recherches continus, rejettant le mythe de la possibilité d'arrêter définitivement une société quelconque dans son développement et postulant la liberté comme le plus précieux bien de l'homme.