

Une proposition de méthode de lecture : l'approche empathique

Tuğrul İnal
Université Hacettepe



Synergies Turquie n° 3 - 2010 pp. 15-24

Résumé: Avec une dizaine de méthodes de lecture à sa disposition, le littéraire se réserve le droit de choisir celle qui lui convient. Mais ce choix engendre une problématique. Laquelle des méthodes doit-il choisir et appliquer ? Doit-il adopter la plus objective, la plus scientifique ou bien doit-il opter pour la plus libre, la plus créative, et peut-être aussi la plus subjective dans un cadre artistique et esthétique tel un metteur en scène qui monterait une oeuvre théâtrale? Le professeur İnal qui avait argumenté cette problématique dans son manifeste intitulé « Une proposition de méthode de lecture : l'approche empathique » - FRANKOFONI 18, pp. 3-26 - reprend dans cet essai rédigé une fois de plus avec la méthode empathique et où la fiction prédomine, des textes choisis de « Spleen de Paris » et des « Fleurs du Mal » que vous pouvez lire dans les pages rouges. Il considère, tel un essayiste, dans le cadre de l'intertextualité et dans son style propre à lui, des problématiques dialectiques, existentiels et esthétiques que Baudelaire n'avait cessé de traiter dans ses œuvres : le bien - le mal, la sincérité - l'artificiel, le beau - le laid, le merveilleux - l'ordinaire, le paradis - l'enfer ...

Mots-clés : Baudelaire, « Spleen de Paris », les « Fleurs du Mal », le bien, le mal, le beau, le laid, la descende, l'élévation.

Özet: Algı ve beğeniyle ilintili değerlendirme ve yöntem tamı tamına nasıl olmalıdır? En nesnel, en bilimsel olan mı, yoksa yaratıcı, kurguya dayalı, bir miktar öznel ve metni, denilebilirse yeniden yazmaya yönelik bir yöntem mi uygulanmalıdır? Bu, özgün metne koşut yaratılan yeni bir paradigma - metindir. Öyle bir paradigma ki, şiir estetiği açısından çoklukla sevilen ve tapınlan gerçeklik, görsel ve anlalsal boyutlar kazanarak dönüşüme uğrar ve bir üstgerçeklik biçimi kazanır. Bilinci ya da görünen sıradan bir gerçeği yeniden yaratır; parçalara ayırır, yeniler ve değerlendirir - eleştirmen ortaya yeni bir paradigma - metin olgusu çıkarır. Orhan Veli'nin de bir yazısında belirttiği gibi sanatçı, ister ressam olsun, ister şair, gerçeği ya da gerçekliği kendi algılama süreci içerisinde bir potada değişime uğratar, imbiikten geçirerek yeni bir gerçek yaratır. Başka bir deyişle adına üstgerçeklik denilen şey, yani yaratılan gerçek, sanatsal ve yazınsal boyuttan başka bir şey değildir. Bu, nesnel gerçekliğe, özgün metne yöneltilen yeni bir bakış açıdır. Sanatsal olan da budur. Bu, sanatsal olanın nesnel gerçeklerin üstünde olduğu anlamındadır. Bu, insansal ve toplumsal gerçeklerin, sanatsal ve yazınsal boyutta, başka bir biçim ve estetikle ortaya çıkarılmasıdır. Bu, Oktay Rifat'ın Perçemli Sokak'ın önsözünde belirttiği gibi, gerçekliğin görülenden çok sezilen yönüyle ele alınmasının gereğidir. Bu, şair ile

okur arasında kurulmak istenen ve olması gereken görelî, öznel ve aşkın bir kurgudur. Bu, özgün metin ile okur arasında renkli ve dinamik bir ilişkidir. Bu, nesnel olanı aşmak anlamındadır.

Anahtar sözcükler: Baudelaire, "Paris Sıkıntısı", "Kötülük Çiçekleri", Kötü, İyi, kurgu, mizansen, eleştiri

Abstract : *It would be possible to add to the diverse methods of criticism an approach that consists of examining a work within the framework of artistic empathy by identifying oneself with the author through the use of the first person singular. Such empathy would require first and foremost that the interpreter - the essayist - have complete and profound knowledge of the personal and universal aspects of the literary world of the author studied. Professor İnal uses this approach particularly for the texts of Baudelaire who, in a spirit of rebellion, always maintains his delicate position between the extremes of good and bad, sincerity and artificiality, beauty and ugliness, extraordinary and ordinary, heaven and hell all through the wonderful creative magic of imagination.*

Key words: Baudelaire, « Spleen de Paris », les « Fleurs du Mal », good, evil, fiction, mise-en-scène, criticism

Avec une dizaine de méthodes de lecture à sa disposition, le littéraire se réserve le droit de choisir celle qui lui convient. Mais ce choix engendre une problématique. Laquelle des méthodes doit-il choisir et appliquer? Doit-il adopter la plus *objective*, la plus *scientifique* ou bien doit-il opter pour la plus *libre*, la plus *créative*, et peut-être aussi la plus *subjective* possible dans quelque cadre artistique tel un metteur en scène qui monterait au gré de sa fantaisie une œuvre théâtrale? Il est certain qu'il se trouve, entre ces extrémités, plusieurs procédés adoptables mais le problème est de savoir lequel est / sera le plus approprié au but fixé.

Une diverse problématique à laquelle fait face le *littéraire* se rapporte à la définition des rapports entre l'artiste et le *Literaturwissenschaftler* comme le nomme étrangement ceux de l'école germanique. Voilà donc un questionnement d'ordre primordial: serait-il juste et possible de trouver des réponses simples à ces questions, et s'il faut y répondre, par où et comment y commencer? Il me semble qu'il serait pertinent de définir au préalable un point commun et essentiel ou encore poser le fait tel: bien que l'artiste et le *Literaturwissenschaftler* soient au début plus ou moins proches l'un de l'autre quant à la *perception créative*, ils se détachent nécessairement à un certain moment.

Le chemin que suit l'artiste est obscur, tortueux, jalonné de plusieurs arrêts, volontaires ou forcés, et dépourvu de code routier; tandis que celui du *scientiste* est tout droit, n'a qu'un seul arrêt final et pourvu d'un code routier bien précis... Il en va de soi que le chemin de l'artiste et celui du *scientiste* mènent finalement à des villes différentes. Il est possible et tout aussi simple de définir ou situer la ville où mène le chemin de ce dernier à partir de critères rigoureux... Quant à la ville où mène le chemin de l'artiste, s'avèrerait-il possible de la définir scientifiquement? Supposons par exemple que le *scientiste* et l'artiste

parviennent chacun à Istanbul, la ville au sept collines. Nous devons ici tout de suite poser cette question : l'Istanbul du *scientiste* et celle de l'*artiste* est-elle la même ? On peut découvrir, accompagné d'un guide touristique, d'un architecte ou d'un archéologue chaque rue, chaque coin de l'Istanbul du *scientiste*... Cela ne présente aucun problème. Mais l'Istanbul de l'*artiste* est faite pour vivre et être vécue, percevoir et être perçue, créer et être créée dans les limites de l'imaginaire et de l'esthétique. A vrai dire, percevoir cette ville comme un simple paysage vulgaire de carte postale et la présenter ainsi au nom de l'histoire et de la culture ne dépasse nullement les limites de l'ordinaire.

Rassemblons les méthodes de critique actuellement utilisées, sans nous laisser distraire et sans forcer inutilement notre capacité de perception, sous trois groupes principaux. Essayons de distinguer nos sens et nos goûts. Je pense qu'il ne serait pas exagéré de dire que la *méthode phénoménologique* que l'on placerait dans le premier groupe, prétend que l'objectivité, valable pour chaque branche de la science, est aussi valable lorsqu'il s'agit de critique littéraire et qu'elle se revêt ainsi d'un caractère *radicalement insistant*. Il ne serait non plus trompeur de préciser les méthodes telle que *reception estetik* que l'on mettrait dans le second groupe adoptent une approche *quasi-insistante*. Après avoir tracé des triangles *scientifiques* entre l'oeuvre, le langage utilisé et le lecteur, cette méthode part du principe que c'est au *lecteur* d'attribuer un sens à l'oeuvre. Quant au troisième groupe, il s'agit des méthodes *non-insistantes* comme par exemple la *critique impressionniste* qui ne s'avère pas de grande importance... Cette méthode prétend tout à fait l'inverse des méthodes radicalement insistantes. Les méthodes du troisième groupe ont pour devise *critique pour critique* et n'accordent pas d'intérêt au côté scientifique et à l'objectivité.

Le quiproquo

Le fait qu'on comprenne et accepte les diverses approches critiques dans le contexte d'objectivité / subjectivité comme valable / non valable et technique / non technique, provoque une confusion ou autrement dit, un quiproquo. Au niveau de la pensée, ce quiproquo force les limites du radical. En vérité cela paraît bien inutile. Le brouillard qui enveloppe l'univers de la critique n'est autre qu'une conséquence inéluctable des questions sur l'art et la valeur de l'art. Le plus important est de ne pas fléchir face à ce brouillard. Car, se frayer une voie dans ce brouillard demeure toujours possible. Le quiproquo provient en grande partie du fait que l'art qui est essentiellement multidimensionnel soit perçu comme une chose unidimensionnelle. Afin de rester dans les limites du concret et pour mieux être compris, je voudrais faire une comparaison. Prenons par exemple une chocolaterie et les chocolats qui y sont produits. Est-ce que la chocolaterie et les chocolats sont la même chose, est-ce qu'ils forment un tout indivisible? La réponse à cette question est simple et facile; il ne s'agit pas de la même chose. Si l'on transposait l'exemple de la chocolaterie - des chocolats à l'art, à l'univers artistique, qu'est-ce que ça donnerait ? Un résultat tragi-comique. Posons-nous cette question: Qu'est-ce qu'une chocolaterie ?... Qu'est-ce que le chocolat ?... A qui appartient la chocolaterie?... Qui mange le chocolat ?... C'est là que commence le soi-disant quiproquo, que s'épaissit le brouillard. Certaines théories accordent plus d'importance au chocolatier,

l'acceptent comme valeur primordiale, et confondent *alors* le chocolatier et la chocolaterie. D'autres s'intéressent plutôt à la chocolaterie et confondent *alors* la chocolaterie et le chocolat. Quant à d'autres, elles se penchent sur le consommateur et s'imaginent *alors* que celui-ci mange la chocolaterie et non le chocolat. Dans chacun des cas, il s'agit là d'un quiproquo, d'une confusion. Pour être plus clair, adaptons ainsi notre exemple: *l'artiste* - le chocolatier - la chocolaterie et le produit - le chocolat - l'oeuvre d'art. Cela ne résout point les problèmes que l'on rencontre dans le système de valeurs. Le noeud des problématiques se renoue sur la clé de voûte de ce système - le chocolat. Qu'est donc le chocolat en tant que symbole de production ? C'est alors la confusion qui existe entre le chocolat et la chocolaterie qui engendre le quiproquo. Les objets les plus proches et donc ceux qu'on peut le plus confondre sont le chocolat et la chocolaterie. Mais nous n'avons pas encore pu répondre à la question de premier ordre. La question se pose toujours. Qu'est-ce que le chocolat ? Ne serait-ce pas logique de se concentrer sur le chocolat afin de résoudre la cause du quiproquo ? Ne devrait-on pas tourner autour des impressions et des pensées qu'éveillent en nous l'objet, comme Proust qui est à *la recherche du temps perdu* ?

Le savoir artistique - le savoir scientifique

On n'a jamais manqué de gens prétendant que l'art devait informer... Il se peut que cette approche qui paraît toutefois sans base et incohérente se nourrisse de quelques réalités. Mais le phénomène est tout autre. Séparons le *savoir général* en deux groupes distincts, le *savoir artistique* et le *savoir scientifique* et concluons-en ceci: comme la science ne peut produire un *savoir artistique*, l'art ne peut non plus produire un *savoir scientifique*. N'oublions pas cette réalité bien simple en aboutissant à une conclusion juste et convenable: il est possible d'apprendre et d'enseigner le savoir scientifique; quant au savoir artistique, il ne peut être perçu et perceptible que grâce à un exercice spirituel de longue durée. Si on se permettait un brin de subjectivité, on pourrait dire sans hésiter que le savoir artistique est supérieur au *savoir scientifique*, qu'il est plus créatif, plus plaisant et plus riche. Il va sans dire que la question posée un peu plus haut sur le chocolat et les impressions, les illusions qui s'en sont émancipées, à la manière de Proust, sont dans le cadre du *savoir artistique*.

Le *savoir artistique* traite *l'homme universel*. Le *savoir artistique* expose les *catégories d'homme universel* comme des paysages humains abstraits... Des paysages créés par des humains comme l'amour, la séparation, la liberté, la captivité, la chute-la transcendance, la vie, la mort, le bien-le mal qui n'existent pas concrètement dans le monde réel. Si nous faisons une fois de plus une comparaison: pourquoi *La Joconde* est-elle toujours acceptée communément comme un extraordinaire objet artistique. La raison en est bien simple. Le *chocolat de La Joconde* est un phénomène formidablement esthétisé et le *savoir artistique* qu'elle produit est extraordinaire. Une autre question: que contient cet *extraordinaire savoir* en tant qu'*objet* artistique?.. Ce chocolat enrobe la catégorie d'homme universel qu'on nomme couramment, *mélancolie*: dans un tout bien proportionné, un brin de bonheur, de tristesse, de peur, de beauté, de purification spirituelle et juste un peu d'orgueil et de noblesse atteignant le niveau de transcendance. En un seul mot, un *savoir artistique* étincelant.

Qu'est donc le *savoir artistique* si ce n'est cela ? Le savoir scientifique pourrait-il traiter si profondément et si minutieusement la *mélancolie universelle*, une si extrême beauté ?

Il me semble bien que la principale raison pour laquelle les méthodes *radicalement insistantes* ne parviennent pas, dans le respect de la clause qui les empêche de sortir des limites du *scientifique*, à des résultants satisfaisants et leurs recherches restent fades et maussades est qu'elles ignorent le *savoir artistique* - le chocolat - ou bien qu'elles le confondent avec la *structure artistique* - la chocolaterie - donc qu'elles proposent le chocolat, le *savoir artistique* comme s'il s'agissait d'un *savoir scientifique*. Il n'y a que l'usine, donc la *structure* de l'art qui est concrète et qui peut être traitée comme une source de *savoir scientifique*. Il va sans dire qu'étudier les figures de style d'un texte poétique ou faire un travail sur les types de mots utilisés ou encore analyser les structures morphologiques ou syntaxiques d'un roman peut être considéré comme une étude objective. D'autre part, une telle étude pourrait être de haute compétence, respectable et qui pourrait servir de référence. Mais il est clair que les résultats qui en ressortent peuvent difficilement être admise comme une *interprétation* valable et acceptable. Si le *savoir artistique* était un amalgame de savoir convertible en un *savoir scientifique*, nous n'aurions nullement besoin de l'art.

Vers l'approche empathique

Je pense que l'approche empathique qui fait partie des méthodes *quasi-insistantes* est une approche qui part du principe que l'interprétation doit avant tout viser le *savoir artistique*. Bien qu'applicable aux genres littéraires, voire à tous les arts plastiques, elle conviendrait mieux, selon moi, à la poésie et au théâtre. Il faudrait ici que j'éclaircisse un point. Le fait d'être quasi-insistant ne veut pas forcément dire que cette méthode est déboussolée. Il faut essentiellement préciser que pour atteindre le *savoir artistique*, cette méthode nécessite une longue durée et un patrimoine littéraire-intellectuel et qu'elle est dans ce cadre complexe et cohérente. Si par exemple l'interprète a comme matériel un texte de Baudelaire, le fait qu'il doit s'identifier à un comédien incarnant Baudelaire et parlant à la première personne du singulier est une condition préalable.

L'imagination

Dans ce cas l'interprète se lance tel un metteur en scène, tout en glorifiant l'imagination, dans un terrain tout nouveau, dans la création. Il s'agit là de transformer ce qui est objectif. On peut se poser cette question: comment ce savoir particulier va-t-il être acquis ? On peut trouver la réponse à cette question dans le projet de la postface de la seconde édition des *Fleurs du Mal: Comme un parfait chimiste et une âme sainte (...)* *Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or*. Baudelaire souligne deux éléments essentiels. Créer quelque chose de nouveau en dégageant la beauté du laid. L'important est de percevoir comme beau ce qui est laid et mal. Comme le dit Béatrice Lenoir, *ce n'est qu'ainsi que l'homme peut véritablement créer quelque chose et qu'il le fait en clamant son autonomie face aux oeuvres créées par Dieu. Le savoir artistique devient alors inéluctablement une révolte métaphysique. Il se peut que la révolte métaphysique*

soit perçue telle une chose illogique. Cependant, tenter de dégager le beau du laid n'est autre que de comparer l'existence avec la non-existence. (...) Ce texte qui traite de l'imagination n'est bien sûr pas un texte purement théorique. Il est préférable de s'intéresser plutôt au sens du texte; imaginer ne signifie pas organiser les éléments incohérents d'après une règle précise de l'imagination mais découvrir une nécessité que la nature ne nous offre pas et la dégager de l'oeuvre réalisée. En empruntant les mots de Baudelaire, *l'imagination est la création.* Quand on parle d'imagination, ce n'est pas en rapport avec l'art qui n'a de comptes à rendre à personne mais avec la création qui met au jour un "monde nouveau". *L'imagination est la reine du vrai.* L'imagination crée un monde nouveau. - *Salon de 1859, III, La reine des facultés.* Le travail de l'interprète qui suit et sert l'artiste n'est autre que cela.

L'imagination est au-dessus de tout. Il est indiscutable que l'interprète qui a cette force d'imagination a le droit de se lancer dans un tel travail. Le second texte qui est réécrit avec l'imagination est une copie du texte vu et ressenti. Il n'est bien sûr pas question d'emprunter les yeux et les sentiments de l'artiste. L'IMAGINATION est mystérieuse.

L'IMAGINATION est stimulante. L'IMAGINATION est impressionnante. L'IMAGINATION est, comme le dit Baudelaire, la création. Toute création est forcément une nouveauté. L'IMAGINATION qui est une faculté est aussi une sensibilité. Toujours en citant Baudelaire, *c'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut prouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (...) il est juste qu'elle le gouverne. Que dit-on d'un guerrier sans imagination? (...) Que dit-on d'un diplomate sans imagination? (...) D'un savant sans imagination? Qu'il a appris tout ce qui, ayant été enseigné, pourrait-être appris, mais qu'il ne trouvera pas les lois non encore devinées. L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini.* Baudelaire - *L'Imagination crée un monde nouveau- Salon de 1859, III, La Reine des facultés.*

La vie artistique

Le savoir artistique est un amalgame complexe et abstrait de savoir composé des catégories d'homme universel. Pour que l'artiste puisse exprimer ce savoir par le biais d'une oeuvre d'art, il faut absolument qu'il ait vécu dans une scène de son monde intérieur, intensément et brutalement, un *résumé de ce savoir artistique.* La conséquence à tirer est très simple ; *l'artiste - l'interprète* qui désire acquérir le savoir artistique doit d'une façon ou d'une autre comprendre et assimiler la *vie artistique* en question. La *vie artistique* est le monde intérieur de l'artiste. Dans ce monde, il existe des voyages, des va et vient entre les contradictions, des duels, des désirs, des insatisfactions, des dépressions et une quantité de sensations, de problématiques et de délicatesse.

Alors l'interprète doit absolument parvenir à la scène du monde intérieur de l'artiste. C'est un peu comme la fiction d'une pièce de théâtre. La fiction est, dans tous les sens, une force créatrice. Dès qu'il est question de fiction, on ne peut plus parler d'erreur ou d'exagération. La fiction est comme l'eau, l'essence, la pompe de l'artiste, de l'interprète. La fiction est liberté, voire un fait esthétique créatif. Ce n'est pas un travail simple, fade et objectif comme le fait de schématiser la structure d'un poème. C'est plutôt un voyage pénible offrant à chaque étape de nouvelles aventures. Ce travail nécessite une longue période de préparation durant laquelle il faut monter sur la scène du monde intérieur de l'*artiste*. Apprendre les mystères de la *vie artistique*. Encore une question : comment le faire, de plus, comment le faire avec succès ?

L'empathie

La notion d'empathie qui est couramment utilisée en psychanalyse correspond à un louable caractère de la sensibilité humaine qui avec la grande valeur lui étant attribuée s'élève au plus haut niveau parmi d'autres. La capacité à se mettre à la place d'un autre est une des plus fabuleuse attitude humaine que la nature ait offert à l'homme. Cette beauté est vécue partout où existe l'homme, dans toutes les ambiances sociales et artistiques où co-existent l'art, la poésie et le théâtre. Les sensations intimes de l'autre sont vues d'une fenêtre sensible et aimable... On entre dans le corps de l'autre, on va jusqu'à l'autre, on établit des identifications, des similitudes et des monologues intérieurs. Il s'agit là d'une merveilleuse intériorisation, d'une amitié et d'un voyage incroyables. Mais seulement, l'*artiste* avec lequel l'*interprète* établit une empathie n'est un pas un ami quelconque, une connaissance familière, c'est un formidable observateur qui du haut où il se trouve, regarde avec jalousie, attention et ironie ce qui se passe sur terre. Le seul lien existant entre l'*artiste* et l'*interprète* est l'*oeuvre d'art* qui produit le *savoir artistique*. Une quantité de questions se posent encore une fois : quelle sort de fonction est l'empathie ? Comment entrer dans le monde intérieur de l'artiste ? Comment établir le lien entre l'oeuvre, ici le texte à interpréter, et la *vie artistique* du monde intérieur de l'*artiste* ?

Le cadre théâtral

Il semble qu'il serait possible de répondre à ces questions en regroupant en trois les phases de l'empathie. A- Même si juste un texte va être interprété, la totalité de l'oeuvre d'art et de la structure doivent être étudiées minutieusement. B- Avec l'aide des *mots critiques* et des utilisations métaphoriques et imagées, porteurs des catégories de l'homme universel cités plus haut et des oppositions de l'imagination, on pourrait essayer de définir le cadre et l'intensité de la *vie artistique* du monde intérieur de l'*artiste*. C- On porterait sur scène, dans un *cadre théâtral*, avec tous ses détails, très attentivement et très sensiblement le *savoir linguistique* et le *cadre artistique* reçus. On réaliserait dans cet objectif, une *mise en scène* fictive. Cette scène théâtrale adaptée au texte est une *analogie* de la scène intime vécue par l'*artiste*. L'*interprète* serait à ce stade non seulement un comédien mais aussi un metteur en scène qui décide de tout et auquel toute liberté est attribuée. Il incarnera dans l'instant l'*artiste*. Cependant le maximum d'attention et de sensibilité est nécessaire à cette phase.

Puisque c'est de Baudelaire qu'il est question ici, adaptons cette phase à sa poésie. On parle de délivrance, de résurrection, des duels avec le Diable, de l'immortalité, parfois de la mort, du paradis et de l'enfer, on met en scène l'implacable bataille du bien et du mal, on cherche dans cet espace fictif et théâtral ce qui est impossible à trouver. On se retourne vers le paradis terrestre, on cherche parfois en vain l'image d'une belle femme dans les profondeurs de la lumière du jour. On y accorde toute notre attention. On analyse avec une grande passion ce monde profond et aux chemins tortueux dans les dédales duquel on perd son chemin, le ciel vers lequel se tournent les yeux des apôtres et des saints. Cette sensibilité malade qui se nourrit d'une même source - érotisme, exotisme et nostalgie, les extraordinaires visions mystérieuses, les rêves - *memorabilio* - *marginalia* - et cet extrême attrait pour la solitude se transforment en une passion captivante, obsédante et ensorcelante. La tentation pour le rêve est plus forte que jamais. A partir de cet instant, les rêves, les songes, les sentiments infinis, les choses *vécues n'importe où hors du monde* - *Any where out of the word* - s'entremêlent avec le temps présent. Ce fait de former un tout, ce formidable enlacement est porté, nourri d'une richesse poétique sous le ciel bleu, dans un temps infini, indéterminé et indéfini et dans un espace inconnu. Les sens sont secoués par des perceptions inconnues. On goûte aux plus grandes jouissances indéfinissables, inexplicables. Les sens se munissent chacun d'une extrême sensibilité. Par exemple les cheveux d'une belle femme desquels émanent une odeur de *goudron, de musc et de l'huile de coco* enivrent et le *metteur en scène*, et l'*interprète* en tant que *comédien* de la scène. Face aux nourritures terrestres, on se pare avec de tout nouveaux masques. Mais parfois les choses ne se passent pas comme on s'y attend. Les désirs comme les bonheurs sont un par un entravés. Des nourritures, des boissons sont offertes au Diable pour atténuer l'inassouvissement. Les illusions et les sortilèges envahissent la scène. Et là où les sens se munissent d'une extrême sensibilité, on a besoin de savoir, de connaître les forces de la nature, les signes mystérieux descendant du ciel sur le monde. Les regards critiques, les cris qui s'élèvent jusqu'aux étoiles les plus éloignées du cosmos remplissent la scène. On atteint dans les chambres dont les portes sont verrouillées, où rôdent les esprits et s'entassent les pages jaunies une accumulation sensorielle. Dans cette arène théâtrale où combattent le bonheur et le malheur, on regarde des cieux les hommes insignifiants et sans éclat quittant ce monde le jour venu. On retourne au temps passé avec les plus rapides ailes, on découvre accompagné de *la très chère, la très belle, la très bonne*, tous les sens mystérieux du cosmos. On devient parfois un roi sur son trône ; et parfois un roi sans divertissement démuné de sa couronne mais son sceptre en main alors que *le Temps mange la vie ; Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur du sang que nous perdons croît et se fortifie !* Il faut utiliser au mieux le temps. La logique - *collegium Logicum* - arrive au secours. Mais on entend sonner, implacablement, les cloches. La navette se déplace à toute vitesse, en un seul mouvement des milliers de fils sont tissés, les nœuds sont noués. Tout d'un coup une lune purifiée s'élève devant les yeux troublés. *Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, (...) où la cuisine, elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois.* On va et vient en trébuchant du désir à l'assouvissement et de l'assouvissement au désir. Les songes rôdent autour; *chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée, et, de la naissance à la mort, combien comptons-nous d'heures remplies par la jouissance positive, par l'action réussie*

et décidée ? Et on redemande avec fureur: qui donc possède le bonheur éternel ? On envie avec amertume les sentiments de beauté, de plaisir, d'existence. Le monde est comme une tombe silencieuse. De ce monde émanent la terreur, la détresse. D'étranges pièges sont montés sur le chemin. Des livres enfermant des milliers de rats, des lits sur lesquels sont recroquevillés des créatures à longues jambes et au ventre gonflé. Ils nous épouvantent, soufflent dans nos nuques et lèchent nos corps. Tout s'arrête, tout grandit démesurément, les murs craquent. On entend des fentes le vent souffler. Le monde coule. Si le monde ne coule pas tout de suite en emportant tous les hommes avec lui, une nouvelle pièce va recommencer dans quelques instants. Dès que la pièce commence, l'artiste se lance et se jette dans l'enfer. Pour en finir, il présente ses vœux, avec son épée bien tranchante, au Diable. La pièce se termine. Les cieux s'illuminent. Les nuages et le brouillard se dispersent. Un vent bien frais commence à souffler. Un nouveau jour commence, cachant les amours, négligeant le temps.

L'empathie et l'aspect poétique

C'est maintenant l'*empathie poétique* qui commence. L'*interprète* a pris sa place dans l'espace théâtral du monde intérieur de l'*artiste*. En utilisant le savoir général et linguistique dont il s'est approprié et a intériorisé à la suite d'une longue phase préalable, il se met à la réécriture du texte en l'installant dans sa propre fiction comme l'artiste lui-même. Ce *nouveau texte* prend parfois la forme de la tirade d'un comédien qui est seul sur scène. Ce *nouveau texte* est tantôt composé sous forme de vers et tantôt de prose. Mais le plus important est qu'il devient une interprétation significative et esthétisée produite par l'empathie poétique. Toutefois, il faut éviter de confondre cette interprétation théâtrale avec la *coopération artistique* ou la *critique créative* qui offrent à l'interprète une liberté et une créativité presque infinies.

La scène est prête, tout est prêt, tout le monde est prêt. La pièce intitulée *Une lecture dramatique pour Baudelaire* peut enfin commencer¹⁷.

Bibliographie

Todorov, T. (2001), *Théorie de la littérature*. Paris: Le Seuil.

Nordmann, J.T. (2001), *La critique littéraire française au XIXe siècle*. Paris: Librairie Générale française.

Brunel, P. (2001), *La critique littéraire*. Paris: PUF.

Tadie, J.-Y. (2005), *La critique littéraire française au XXe siècle*. Pocket Agora.

İnal, T. (2003), "Une lecture dramatique pour Baudelaire I". In Frankofoni, 15. Ankara: Université Hacettepe.

İnal, T. (2004), "Une lecture dramatique pour Baudelaire II". In Frankofoni, 16. Ankara: Université Hacettepe.

İnaş, T. (2005), “Une lecture dramatique pour Baudelaire III”. In Frankofoni, 17. Ankara: Université Hacettepe.

İnal, T. (2006), “Une lecture dramatique pour Baudelaire IV”. In Frankofoni, 18. Ankara: Université Hacettepe.

İnal, T. (2007), “Une lecture dramatique pour Baudelaire VI”. In Frankofoni, 19. Ankara: Université Hacettepe.

İnal, T. (2008), “Une lecture dramatique pour Baudelaire VII”. In Frankofoni, 20. Ankara: Université Hacettepe.

Note

¹ Tuğrul İnal. Une lecture dramatique pour Baudelaire IV.