

Le langage dramatique dans le théâtre d'ombres turc : le Karagöz (Caragueuz)

Hanife Nâlân Genç
Université Ondokuz Mayıs
ngenc@omu.edu.tr



Synergies Turquie n° 5 - 2012 pp. 201-215

Résumé : Connu le plus souvent sous le nom de 'Karagöz' -prononciation en français serait 'Caragueuz', qui veut littéralement dire 'L'œil Noir'-, le théâtre d'ombres est appelé aussi théâtre des marionnettes turques. Il existe plusieurs hypothèses en ce qui concerne son apparition. Selon l'une d'entre elles, Le Karagöz pourrait être venu d'Egypte en Anatolie. En effet, ce genre venu de ces territoires-là était très populaire surtout dans les soirées de ramadan à l'époque ottomane. Doté de qualités authentiques, le théâtre d'ombres était très populaire et par sa forme simple, il était adopté non seulement par les gens du peuple mais aussi par ceux qui exerçaient une fonction au sein de l'État. Ce type de théâtre n'avait pas que la fonction de distraire, donner des messages sociaux et éducatifs aussi était parmi ses objectifs. Il visait une critique sociale contre l'autorité ayant une mission de corriger les défauts, la malhonnêteté et l'avarice des gens. Et cela se faisait à l'aide des critiques non sévères souvent sous forme de jeux de mots, de malentendus, de gestes, de prosodies, d'accidents et de déformation du langage formant une façon de représentation originale. Dans ce travail, nous nous focaliserons en particulier sur le langage dramatique dans le théâtre d'ombres turc, y compris les éléments non verbaux et verbaux du langage dramatique.

Mots-clés: Le théâtre d'ombres, langage, dramatique, Karagöz

Türk gölge tiyatrosu'nda dramatik dil: Karagöz

Özet : Çoğunlukla Türk kukla tiyatrosu olarak bilinen gölge oyunu, 'Karagöz' olarak da adlandırılır. Türk gölge tiyatrosunun ortaya çıkışıyla ilgili birçok varsayım bulunmaktadır : Bunlardan biri Mısır'dan Anadolu'ya gelmiş olduğudur. Bu topraklardan gelen bu tür özellikle de ramazan gecelerinin vazgeçilmezidir. Özgün niteliklerle donatılmış gölge tiyatrosu çok beğenilir ve yalın ifadesiyle, halk tarafından olduğu kadar devlet idaresinde bulunan kişilerce de benimsenir. Bu tiyatro türünün yalnızca eğlendirme değil aynı zamanda toplumsal ve eğitsel mesajlar verme gibi işlevi de vardır. Gölge tiyatrosu, insanların kusurlarını, düzenbazlığını ve cimriliğini düzeltmek görevi üstlenen otoriteye karşı toplumsal bir eleştiriyi amaçlamaktadır. Bu, daha çok özgün bir gösterim biçimi oluşturan sözcük oyunları, yanlış anlaşılmalara, jestler, bürün, dil sürçmeleri ve biçimbozumu aracılığıyla yalınlıktan uzak eleştirilerle yapılmaktadır. Bu çalışmada çıkış noktamız, Türk gölge tiyatrosunda dramatik dil üzerine yoğunluk kazanacaktır. Dramatik dilin dilsel ve dildışı öğeleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar sözcükler : Gölge tiyatrosu, dil, dramatik, Karagöz

The dramatic language in the turkish shadow-show

Abstract: The shadow-show, which is often known as the Turkish Puppet Theatre, is also called 'Karagöz'. There are many assumptions about the origin of the Turkish shadow show: One of these assumptions is that it came to Anatolia from Egypt. This genre has been the indispensable entertainment of the Ramadan evenings. The shadow theatre with original qualities, which is based on the simple use of the language, is not only adopted by public but also by the state authorities. This genre of the theatre also has the function of giving social and educational messages along with entertainment. Its purpose is to criticize the authorities, who undertakes the task of correcting people's flaws, impostures and stinginess. This criticism is realized with puns, gestures, misunderstandings, slips of the tongue, and morphological mistakes. The starting point of this study is on the dramatic language in Turkish shadow theatre. The main focus is on the linguistic and non-linguistic elements of the dramatic language.

Key words: Shadow theatre, language, dramatic, Karagöz

Introduction

Le spectacle d'ombres est tombé en désuétude ou a été omis peu à peu aujourd'hui par l'influence des arts comme le théâtre, le cinéma et la télé. Le Karagöz, l'une des productions culturelles, est influencée par le développement économique, social et technologique (Özhan, 1994 : 103).¹ Il ne faut pas oublier qu'au dix-neuvième siècle, par l'influence de la culture occidentale l'art traditionnel folklorique commence à disparaître. Puis il commence à être oublié par la nouvelle génération qui sait quelques formats sur le contenu artistique et esthétique de cet art. Quand même les pièces avec leur séquence basée sur une forme ouverte c'est-à-dire une forme transformable continuent à être présentées dans la société turque de génération en génération.

Les spécialistes du théâtre d'ombres, issus de différentes traditions artistiques supposent qu'il est né d'abord en Chine et en Inde puis il a été instauré en Anatolie. Donc, il provient d'Extrême-Orient. Mais il est vrai que chaque pays a des jeux caractéristiques propres à eux. Mais nous savons bien qu'à travers le monde c'est par les pays asiatiques qu'un réveil d'intérêt ou une sympathie est apparue. Ce sont les artistes égyptiens qui l'ont introduit en Turquie dès le XVIIIème siècle. "Karagöz avec sa forme la plus développée, prenant au centre İstanbul, représente la vie du peuple ottoman entre le XVIIème et le XIXème siècles" (Akarpınar, 2004 : 20). L'une des formes dramatiques traditionnelles populaires, Le Karagöz (Caragueuz/L'œil Noir) devient ainsi le divertissement le plus adopté, fascinant, déconcertant et à la fois désirable pour la population turque de l'époque. Il faut toutefois signaler que Le Karagöz est un type légendaire et réel à la fois. Ce n'est pas par hasard qu'on le caractérise comme un type légendaire. Celui-ci représente un personnage bel et bien réel, ayant vécu à Bursa, une des villes historiques et la capitale de l'immense Empire ottoman au XIVème siècle.

Les Origines du Théâtre d'ombres Turc

Le théâtre est avant tout un savoir expressif, mouvant et vivant. C'est un art parlant et évolutif. Cet art au domaine de la parole, est d'abord un texte puis un texte joué. Et le texte appartient toujours à la parole. C'est seulement au théâtre que le texte peut vivre devant les yeux des spectateurs. Le théâtre "appartient à la littérature par ses œuvres dramatiques, au spectacle par ses techniques de jeu et de la scène, à l'histoire par ses rites et ses traditions" (David, 1995 : 5). Le Karagöz est avant tout du théâtre. Comme nous le savons, chaque société et chaque époque ont leur propre forme théâtrale. Le théâtre d'ombres lié à la culture turque crée un monde des possibles, de l'imaginaire et de la création à la fois dans la tradition orale. C'est un spectacle réalisé avec des figurines ; celles-ci ont deux dimensions et le jeu se crée par l'intermédiaire de leurs ombres projetées sur une surface d'un écran ayant lui aussi comme les figurines deux dimensions.

Dans des classes paysannes d'Anatolie, pendant les soirées et surtout pendant les fêtes publiques, religieuses ou nationales l'organisation des spectacles de marionnettes sur des places publiques formait un jeu privilégié, un drame grossier parmi les gens. Cette tradition soulevée par les rites religieux ou le folklore des civilisations anciennes est devenue un rituel dans le temps et transmis de génération en génération. Ces jeux n'avaient pas qu'un seul but de distraire comme la tradition théâtrale populaire qui était considérée comme un passe-temps de la classe moyenne. Ce théâtre populaire avec une riche tradition était appelé 'Ortaoyunu' qui était de théâtre improvisé. Une autre forme de ce théâtre était 'Meddah'. Celui-ci, diseur d'une histoire dramatique, jouait l'acte lui-même. Une autre forme du théâtre populaire était celle des marionnettes (des cas des poupées apparurent pour la première fois au dix-septième siècle). Cette dernière forme était assistée avec des intrigues ou des jeux de Karagöz.

Le théâtre d'ombres ou le théâtre de figurines s'installe en Turquie en dépassant plusieurs cultures et pays. Par certains points de vue, il est inspiré techniquement du théâtre d'ombres mameluke et de l'autre côté, du théâtre de marionnettes ottoman par les mouvements, les gestes et les costumes qu'ils portent. Nous pouvons déclarer clairement que par style et technique, il y a un échange mutuel entre les deux. Même si ce théâtre existait avant le seizième siècle, les autorités précisent qu'il faut prendre ce siècle qui débute la date précise. Et de ce fait il y a plusieurs théories sur son origine et ses formes. Actuellement, d'après les archives et les vieux textes, nous savons qu'il était déjà présent environ au quatorzième siècle mais il est imposé au seizième siècle. Quand il était localisé en Anatolie, il a gardé des types prédominants avec plusieurs formes qui expriment déjà sa richesse et sa profonde tradition. Le théâtre d'ombres par diverses appellations et de formes de spectacles de marionnettes témoigne sa longue histoire. Avec une source lumineuse derrière l'écran, les figurines humaines (des hommes), les plantes (des arbres), des animaux (des chevaux, des chameaux, des oiseaux, des serpents) apparaissent. Le spectacle basé sur des situations bien évidentes pour tous, les personnages animés le plus souvent par le montreur sont éclairés de façon qu'ils puissent

projeter leur ombre sur un écran. Avec leurs postures déterminées, les figurines sont de profil et leurs mains sont attachées horizontalement au niveau de leur poitrine. Les figurines animées par des tiges horizontales sont deux personnages à la fois. “Les figurines sont des silhouettes plates et colorées, découpées très soigneusement et délicatement” (And, 1977 : 71). Ce spectacle est principalement un spectacle de jeux d’ombres dont il est issu. Il se définit ainsi: “Derrière un écran éclairé installé dans une espèce de tente transportable d’un lieu à un autre, le marionnettiste commençait le spectacle par une invocation à Dieu et au Sultan. Puis, le marionnettiste décrivait des scènes très simples, comme, par exemple, un homme en train de manger, un homme qui secoue la tête, un navire qui flotte ou encore comment un dragon dévore le peuple effrayé” (And, 1977 : 32,33).

Selon les époques, la tradition du théâtre s’altère. Par exemple le rime survécu jusqu’au dix-septième siècle, a pris une autre forme et devenu un rime d’animaux à cette période. Chaque personnage est introduit par un air de musique qui est devenu une tradition inspirée celle de javanaise.

La structure du spectacle de Karagöz

Ce n’est pas par hasard si le théâtre d’ombres turc est appelé le Karagöz (littéralement œil noir en turc). Son nom provient de celui de l’un des deux principaux personnages traditionnels, Karagöz et Hacivat. Mais Karagöz suffit à nommer le théâtre d’ombres turc. Le thème des pièces met en scène le contraste entre ces deux personnages. Le Karagöz figurant un homme du peuple illettré proche du public tandis que Hacivat appartient à la classe éduquée et s’exprime en turc ottoman en utilisant des tournures littéraires et des termes poétiques. Car Le Karagöz est le personnage notable qui est accompagné par les autres personnages principaux. Karagöz avec un visage rond et les yeux noirs appelé ‘œil noir’ d’où le nom vient. Donc si on parle du théâtre d’ombres turc, c’est toujours Karagöz qui fait référence. Il y a plusieurs récits célèbres sur son origine². Karagöz était un vrai compagnon de Hacivat et Hacivat représentait un philosophe. Bien qu’il existe des légendes différentes admises, c’est seulement Karagöz le nom de ce théâtre. Et ce nom est courant à partir du dix-septième siècle. Quand nous parlons du théâtre d’ombres Le Karagöz devient identique avec ce genre. Karagöz avec beaucoup de qualités comiques fait rire les spectateurs. Les bêtises, la sottise qu’il fait causent facilement le rire chez les spectateurs. Il est naïf et courageux. Il est un prototype. Il ne serait pas faux de dire que le théâtre d’ombres a des stéréotypes comme Karagöz. Car les personnages sont définis psychologiquement et socialement. Ils sont des types standardisés avec leur nationalité.

La pièce de théâtre d’ombres est composée de quatre parties qui débute avec l’étape d’introduction qui s’appelle mukaddime. Hacivat chante un semai, sur un rythme musical qui est chaque fois différent en récitant une prière. Il cherche son ami Karagöz par une tirade qui se termine toujours par “Oh, pour un peu de distraction” (“Yar bana bir eğlence”). Puis, Karagöz entre par l’autre côté de la scène. La phase de dialogue (muhavere) contient les dialogues quelquefois sous forme d’un calembour entre Karagöz et Hacivat qui parlent de faits divers et de

l'intermède appelé Ara Muhaveresi et finalement de la pièce proprement dite appelée Fasil qui est l'intrigue. La pièce qui est présentée dans cette partie prend des noms différents selon le sujet traité. "Au XVIème siècle on traitait des scènes détachées plutôt que des sujets définis par les animaux, les bateaux, à partir du XVIIIème siècle, les sujets du fasil ont commencé à s'adapter sur une chaîne d'actions" (And, 1985 : 323). A la fin de cette étape tous les autres personnages quittent la scène en donnant place à Hacivat et à Karagöz. Le spectacle prend fin par une dispute entre Karagöz et Hacivat et cette partie finale, se termine par Hacivat qui crie à Karagöz qu'il a anéanti. Les deux s'excusent en disant que "mes transgressions soient pardonnées" de leurs fautes ou "si la langue nous a fourché, pardonnez-nous! (Sürç-ü lisan ettikse affola!)", puis ils annoncent leur prochaine pièce avec le sujet traité.

Concernant la technique nous pouvons dire que le moniteur de marionnettes doit être très habile et en bonne coopération avec son apprenti pour la représentation des personnages ou pour chanter des chansons. La chanson appelée 'gazel' est présente pour orienter l'intérêt du spectateur vers la signification ironique ou grotesque de la vie. Car ce spectacle n'est l'illusion que de la vie réelle. Selon Ünlü, ces chansons sont choisies pour qu'elles fassent "des associations d'idées, des références par leurs paroles" (Ünlü, 2004 : 125).

La maîtrise du moniteur d'ombres sera d'une grande importance soit pour pouvoir modifier en peu de temps la voix des personnages soit pour utiliser des poésies et des chansons utilisées dans les pièces. Si on accepte que ce soit seulement la voix, l'intonation et le rythme qui représentent la personne désignée derrière la toile son rôle important est indéniable. La modification des voix doit réaliser immédiatement pour être reconnaissable. "Dans Karagöz, le théâtre d'ombres turc le moindre humour naît de la plaisanterie. Généralement l'humour dans Karagöz se forme des sons et des mouvements" (Türkmen ; Fedakar, 2009 : 99). Dans ce théâtre la musique, la poésie sont toujours présentes et elles accompagnent les bouffonneries et les jongleries. Avec tous ces éléments le théâtre d'ombres est un spectacle de jeux d'ombres. Donc, tous les éléments paralinguistiques comme nasaliser les mots, le ton de la voix sont assez importants. Ces éléments primordiaux seront pour reconnaître le sexe, l'âge, l'aspect physique des personnages.

Les éléments de temps, situation, action et cadre sont des parties immanentes du langage. Ces caractéristiques du langage ont une importance considérable. "Le temps au théâtre est très particulier, on dit d'une réplique efficace qu'elle est en situation, que les paroles sont intimement liées à l'action; quand au cadre, qui nierait au théâtre l'importance du décor, des accessoires, du bruitage, des costumes et éventuellement des masques?" (Larthomas, 1972 : 48). Selon Larthomas, le langage dramatique se forme essentiellement de deux éléments l'un dit des éléments paraverbaux comme la prosodie, les gestes, le décor, l'action, la situation et le temps; l'autre dit des éléments verbaux comme les accidents et les déformations du langage, l'enchaînement, la concentration des effets, l'unité de ton, rythme, nombre et tempo, les tensions de l'écriture.

Le langage dramatique dans le théâtre d'ombres

Avant de traiter le fonctionnement du langage dramatique dans le théâtre d'ombres expliquons comment s'articule la relation langagière des parties essentielles avec ses autres composants. La structure morphologique de ces quatre parties distinctes parlées ci-dessus se forment entre elles par Giriş (le prologue/l'introduction), Muhavere (le dialogue), Fasil (la pièce) et finalement Bitiş (l'épilogue). Bien que cette structure (le prologue, le dialogue et la pièce) reste invariable pour chaque spectacle, le contenu est changeable à condition de garder la qualité du spectacle. Le contenu peut être changé librement tandis que le modèle qu'il suit restera inchangé. Donc, le modèle sera conservé obligatoirement. Chaque phase essentielle bien qu'elle ait des libertés avec des éléments fabriqués doit garder une intrigue complète. Les phases pourront être improvisées. Mais cela ne veut pas dire qu'elles le seront purement ou simplement. Le répertoire du théâtre d'ombres est fabriqué selon une série de dialogues qui se reposent sur certaines scènes stéréotypées sans changer le contenu de base.

Göstermelik, accroché sur la toile compose une image introductive. Cet ornement épingle est un petit résumé de ce qu'il va dérouler sur la scène.

Muhavere utilise les rêves pour que le doute soit maintenu jusqu'au bout. Elle consiste des dialogues variés et peu liés à l'intrigue centrale et elle est la partie enrichie par des comptines (tekerleme). La comptine se forme par un groupe de phrases incohérentes et des mots librement choisis n'ayant aucun souci d'être compréhensible accentuent que les syllabes analogues. De cette manière, l'effet de surprise devient aussi fort que les éléments du fantastique décrit un rêve. "Les conversations qui se trouvent dans cette partie, même si elles ne paraissent pas en relation avec la pièce, elles peuvent être interprétées comme un commencement au spectacle" (İvgin, 2000 : 16). Chacun avec sa propre imagination stimule son dialogue selon les goûts du public. Bien que dans chaque représentation des soirées les dialogues restent invariables, leur point commun est qu'ils soulignent toujours le contraste entre le savoir formel de Hacivat et l'ignorance feinte de Karagöz. Hacivat critique Karagöz. Les critiques se basent sur des jeux de mots. Comme nous l'affirme And dans son prestigieux ouvrage sur le théâtre d'ombres, "au seizième siècle le célèbre historien Mustafa Ali de Gelibolu, nous parle du théâtre d'ombres en le désignant sous le nom de zıll-i hayal, il le définit comme jeu des mots" (And, 1977 : 29). L'intrigue en raison de ces dialogues reste au deuxième plan. Cette phase appelée 'fasil' a le but d'expliquer la nature et le contenu de la pièce. La partie appelée 'ara muhaveresi' est un dialogue supplémentaire pour allonger le spectacle. Ara muhaveresi contient même des figurines jusqu'à nombre cinq. Ces figurines ont une grande fonction d'interrompre la conversation.

Le théâtre d'ombres turc prévenu de la tradition orale utilise plusieurs sortes de procédés du langage comme les proverbes, les énigmes, les métaphores, les répétitions, les antithèses, voire les cacophonies, les hyperboles, les allusions vulgaires et les 'tekerleme', les bavardages qui passent du coq à l'âne. La raison des bavardages ou des conflits entre les gens qui viennent de plusieurs

groupes sociaux ou ethniques se retrouvent sous un seul aspect: le langage. “Dans la pièce la plus grande raison de ces tensions c’est que la langue perd sa fonction d’être un moyen de communication. De temps en temps les types qui symbolisent la langue de ceux des lettrés et les types qui parlent la langue du peuple ne se comprennent pas. Karagöz ne s’entend pas avec Zenne, et Çelebi avec Karagöz ; il se dispute avec Karagöz en raison de son dialecte de persan. Dès ce moment le chaos domine la scène et les tensions surmontent jusqu’à la bagarre. La gifle de Karagöz finit le conflit” (Başgöz, 2006 : 27). Le langage dramatique de Karagöz est une source exclusive qui impose un rire chez les spectateurs. Nous pouvons dire que le théâtre d’ombres utilise la langue non pour créer une communication entre les personnages mais pour réaliser un effet comique. C’est pour cette raison qu’elle n’est pas logique et le langage n’est plus rationnel. Le langage se sert de tous les procédés de la tradition orale. Par exemple, le rire est un effet comique créé par des gestes redondants. Les allitérations se réalisent souvent par les signes extra-linguistiques. Un geste, un mouvement ou même une scène entraînent au niveau extra-linguistique des effets comiques. D’ailleurs “des scènes identiques avec des personnages différents sont des éléments essentiels de l’action comique dans le théâtre de Karagöz” (And, 1977 : 77). Avec beaucoup de défauts de prononciation et d’accidents du langage les dialogues se composent surtout de jeux de mots, puis de calembours, de répétitions et finalement d’inversions de mots.

Un autre procédé du Karagöz est l’humour. La culture populaire turque entraîne avec elle une tradition de l’humour qui englobe la satire, la parodie et bien sûr l’esprit comique. L’ironie naît du contraste entre ce qui est dit et ce que l’on veut dire. Tous ces procédés se retrouvent sous le langage. Car dans le théâtre d’ombres il y a les jeux de mots et le mime qui sont les deux des formes de la tradition comique turque. Ce mime se rapproche à la commedia dell’arte par certains spécialistes. On peut établir quelques relations entre le mimus classique et la commedia dell’arte selon leur thèmes et la technique. Cette influence s’explique par les relations commerciales et artistiques établies entre les deux pays. Il est vrai que sur le théâtre d’ombres turc plusieurs commentaires sont faits par des auteurs turcs et par des observateurs étrangers.

Une autre forme du langage du théâtre d’ombres se repose sur des énigmes entre Hacivat et Karagöz. L’un adresse des énigmes à l’autre et l’autre à son tour lui répond par une autre énigme. Karagöz introduit à la conversation une histoire extravagante ou un rêve d’une manière grossière. De la part de Karagöz ce rêve ou cette histoire n’est jamais superficielle. Son but est de faire croire son compagnon Hacivat. Hacivat quitte la scène. Après Hacivat, Karagöz quitte la scène en disant un couplet. Une autre forme de dialogue s’appelle ‘gel-geç muhaveresi’ (dialogue de va-et-vient). Comme son nom implique, Hacivat et Karagöz font des tours sur scène. Car il se forme de l’un vers l’autre en faisant des remarques en rimes. La plus remarquable chose à retenir c’est que ce dialogue est une vraie critique de l’ordre social souvent imposé et des habitudes de la société, des conventions acceptées sans un interrogatoire. Les dialogues suivants apparaissent avec ses personnages variés de leurs coutumes et leurs dialectes différents. “La politesse insignifiante, les conventions fossilisées, et enfin l’insistance sur les syllogismes faux” (And, 1977 : 75). La structure latente des pièces démontre la

fonction sociale qu'endosse le théâtre d'ombres. Cette structure sous-jacente donne plusieurs renseignements sur la vie en Empire ottoman qui se compose de plusieurs peuples parmi lesquels se trouvent les minorités comme Les Roums, Les Arméniens, les Kurdes, les Albanais, les Persans, les Arabes, les Français ou ceux qui sont des régions locales comme des personnes de Kayseri, de Kastamonu, de Bolu et de Trabzon ou des types handicapés comme des bégayeurs, des soûles ou des fous. La tension ou le conflit économique, culturel ou social entre ces peuples est le point de départ des pièces.

L'utilisation de la langue dans des conversations quotidiennes devient une importante occasion pour Hacivat, un personnage opportuniste. La parole, "elle n'existe que dans la relation, en tant qu'événement: imprévisible. Elle construit un moment de réalité dont chacun participe, avec sa présence parlante et muette à la fois, son rapport à soi, à l'autre et au monde ainsi que son désir de se séparer de soi en se séparant d'une parole, dans la rencontre" (Pierra, 2001 : 21,22). Par exemple au lieu de dire "Ta femme te trompe" à Karagöz, il préfère lui dire "C'est les étrangers qui accueillent les fruits dans le jardin" ou encore "On dirait que le rossignol fait chite chate (çit/çat) dans un autre jardin" (Nutku, 2006 : 37). Encore pour les mots étrangers que Karagöz comprends mal toutefois voici une citation.

Hacivat : Pour qu'il ne soit pas Korendor...

Karagöz : Pour qu'il ne puisse pas être corridor ?

Hacivat : Mais non mon cher, c'est dire qu'il ne soit pas de circulation d'air. (And, 1985 : 18).

Comme Karagöz est une personne naïve et peu éduquée, il ne comprend pas les mots empruntés aux langues étrangères. Pour cette raison, il les remplace dans son imagination avec des équivalents comme il les entend. Le mot étranger 'korendor', il le prend pour le mot 'corridor' et l'utilise directement dans sa proposition pour la seule raison d'une ressemblance phonique entre les deux mots.

Un autre exemple pour la forme langagière de Karagöz sera pour les mots figurés qui ont lieu fréquemment dans la scène pour créer le rire. Toutefois Karagöz prend pour le sens propre des mots figurés. Karagöz pour la simple demande de Hacivat, il comprend le sens propre de 'Prêter l'oreille à qqn. c'est-à-dire écouter attentivement'.

Hacivat : Prête-moi l'oreille...

Karagöz : Non je ne peux pas car il me le faut... (And, 1985 : 20).

Donnons un autre exemple d'un spectacle nommé Le peuplier (Kavak Ağacı) qui contient des répliques sur ce mal attendue causé par le sens figuré.

Hacivat : Sais-tu jouer du tambour ?

Karagöz : Allons-y à la prison.

Hacivat : Quelle prison mon cher Karagöz ?

Karagöz : Que je vole le tambour du gardien et que les agents de police m'arrêtent. N'est-ce pas ? (Karagöz ile Hacivat, 2009 : 7).

Dans cette citation, Karagöz confond les sens du mot 'voler' ("çalmak", mot homophone en turc) qui désigne en turc soit au sens propre "voler" soit au sens figuré "jouer d'un instrument".

Les pièces ou plutôt les scénarios/pièces les plus appréciés et les plus connus forment un répertoire assez riche³. Dans ces pièces l'action est répétée avec des scènes identiques. Cette scène analogue est un élément essentiel. La répétition, élément essentiel du théâtre d'ombres turc se réalise non seulement par des personnages semblables mais aussi au niveau du langage par la répétition verbale.

Les éléments répétitifs pénètrent sur scène par des clichés et ils deviennent obsédants car ils ont des référents banals. Quelquefois, ces clichés s'utilisent pour placer chaque fois le même mot ou le groupe de mots dans des répliques. Et ainsi, les personnages insistent pour utiliser le/les même(s) mot(s) dans chaque phrase qu'ils produisent.

Un autre élément comique extra-linguistique est le déguisement. Ceci est un moyen simple qui introduit la ressemblance. Comme le langage, le déguisement aussi est adopté pour renforcer l'intrigue. Par exemple dans Salıncak (La balançoire), Hacivat se déguise en vieille femme ou dans Bahçe (Le jardin), Karagöz fait la même chose. Devant l'anachronisme d'une scène le déguisement devient un effet comique.

A part le déguisement les éléments surnaturels ou quelquefois illogiques se représentent abondamment dans les pièces. Ces éléments surréalistes n'ont pas d'explication logique dans Tahmişçiler (Les broyeurs de café). Dans cette pièce l'âne se brise en deux. Hacivat et Karagöz l'amène à un expert pour qu'il le rassemble etc. Sans aucune explication logique on a recours aux transformations magiques.

Par leur langage les personnages veulent donner un ton comique créé par des contrastes, des exagérations ou des grossièretés. Par exemple, des scènes de rage ou d'ivrognerie, des menaces, des stupidités des personnages. Si nous désirons concrétiser ce que nous venons de dire, la pièce 'Ferhad et Şirin' sera un bel exemple. Chaque fois que Ferhad voit Şirin, sa bien aimée, il s'évanouit. L'exagération, un procédé comique est accompagnée le plus souvent par des actions bruyantes comme des coups ou des jeux de bâton. "L'intrigue basée sur la mal compréhension forme le comique langagier. Mais la fin de la mal compréhension par des querelles et des disputes forme le comique de mouvement et les deux endossent une fonction d'accomplir le rire" (Türkmen ; Fedakar, 2009 : 99,100). Et on aperçoit que les mots accompagnent ces actions pour donner un certain rythme. Karagöz tabasse Hacivat en disant des vers.

La langue avec tous ces éléments cités ci-dessus exerce un procédé comique par des gags, des babillages ou des dialectes entraînant avec lui un bavardage absurde.

Un aspect important du langage s'effectue avec des dialectes pour faire des calembours ou pour renforcer les particularités du langage maintes fois par les défauts de prononciation. L'altération d'un seul accent d'intonation, le changement d'une seule lettre ou d'un dialecte altèrent entièrement le sens d'un mot. Ainsi les personnages changent-ils absolument le sens avec des jeux de mots. Dans la ressemblance des mots "le plus souvent on rit à celui qui commit la faute alors ce n'est plus Hacivat mais probablement Karagöz qui devient comique. Dans ce cas ce qui est critiqué ce n'est pas la langue de Hacivat mais la mal compréhension et l'illettré Karagöz." (Coşar ; Usta, 2009 : 24). De cette façon plusieurs plaisanteries donnent des référents divers même d'un seul mot. Même des fois les personnages deviennent des victimes de leur langage qui se repose sur des dialectes ou sur des défauts de prononciation. Un mot basé sur diverses significations donne un bel exemple de ces jeux de mots comme des 'jongleries verbales'. Les jeux de mots se réalisent sous des formes distinctives. Par exemple, deux mots qui ont des sonorités similaires renvoient à des signifiés différents. Ces deux mots avec des significations différentes pourront avoir des sonorités similaires. Dans ces jeux de mots le deuxième sens est sous-entendu et le public comprend facilement cette deuxième signification. C'est-à-dire le même mot peut avoir des acceptions différentes ou des mots qui ont des significations différentes peuvent avoir une même sonorité. Ce type de jeux de mots est fréquent dans Karagöz. Les premiers ou derniers phonèmes des mots créent un effet comique.

Si on considère comme absurde le langage, c'est par ce qu'on introduit une forme très populaire dans le théâtre d'ombres appelé comptine 'tekerleme'. Voici un exemple, "Mensonge et mensonge. Serpent a avalé un éléphant. Toi qui, monté sur une fourmi, as pris le chameau sur les genoux, aurais-tu vu mon buffle, que j'ai laissé tomber du bissac ?..." (And, 1977 : 82). Les comptines (tekerleme) se forment souvent par des formules toute prêtes et sont dépourvues de sens ou n'ont aucune logique. Les mots se déforment dans la bouche des personnages. Ils sont utilisés irrationnellement. Les sons quasi-insignifiants sont assez populaires. La communication par des effets d'exagération, par des babillages, par des inversions de mots ou par des jacasseries devient absurde.

Les mots mal placés ou placés librement dans le contexte donnent une illusion d'un langage vide de sens. Puisque les mots ne veulent rien dire, la communication est vide de sens. Ainsi la confusion des mots est libre et le langage élastique.

Une autre forme pour garder la mélodie ou la versification des poèmes est utilisée sans tenir compte le sens. Le seul but est de retenir la versification pour provoquer seulement et principalement le rire. Le rire se réalise non par les actions comiques mais par un langage bouffon. La corruption de la langue par certaines manières crée un effet de rire. Ce rire sous forme de divertissement a toujours une intention de corriger les défauts des personnes de la vie ordinaire et provoque le rire. Mais il ne faut jamais oublier que les événements qui provoquent le rire varient d'une communauté à une autre ainsi que d'une culture à une autre. Donc, le rire ne peut jamais créer le même effet dans chaque communauté linguistique. Les mots et les éléments culturels avec de ressemblance de sons entre eux posent un grand problème pour concevoir le même effet dans la langue

traduite. Car cet effet dépend de la connaissance des détails d'une langue et de la culture différente et les transférer à la traduction conservant tous les éléments cumulatifs. Nous pouvons témoigner cela par cette citation.

Hacivat. Aferin, Karagöz! Fransızca'yı pratik ettin ha?

Hadjicat: Bravo, Karagöz, tu as même fait du français pratique.

Karagöz : Öyle ya, Fransa'ya pilaki yemeğe gittim.

Karagöz : Tout juste, et même que j'ai été en France pour manger du pilaf.

Dans le texte original 'Pilaki' un repas spécifique de la cuisine turque préparé avec des oignons et de l'huile abondamment est traduit comme 'pilaf', un mot auquel les Français sont plus familiers. Mais la ressemblance de sons qui crée l'humour entre les mots 'pratik' et 'pilaki' dans le dialogue n'a pas pu être transmis en français avec le choix des mots 'pratique' et 'pilaf' et ainsi l'effet comique s'est perdu dans la traduction" (Timur Ağildere, 2006 : 216).

Ce théâtre garde avec lui la tradition, la culture, la routine, la coutume et l'usage turcs. Le théâtre d'ombres propose de corriger les vices des hommes en faisant rire les spectateurs et en les divertissant. Le plus souvent cet élément comique donne l'impression tirée de la farce et tourne en ridicule les travers humains. Comme le théâtre s'est chargé de la formation intellectuelle de l'homme le théâtre d'ombres aussi endosse le même rôle comme le souligne Ubersfeld pour définir le théâtre brechtien. "Brecht fonde la théorie et la pratique d'un théâtre didactique qui, en fait n'est pas là pour donner des leçons directes mais pour éveiller la conscience du spectateur et le conduire à se poser des questions concrètes sur l'organisation et le fonctionnement de la société" (Ubersfeld, 1996 : 28, 29).

Le langage est utilisé pour créer des personnages types et standardisés ou bien schématisés. Les personnages sont caractérisés par leur particularité linguistique et par leur dialecte. Leur diction ou le choix des mots est un moyen important pour reconnaître un personnage. Car la particularité linguistique est commune et représentative par chacun. Comme le peuple ottoman est composé de plusieurs nationalités, religions et groupes ethniques, les dialectes servent à créer le comique mais aussi à reconnaître les propres caractéristiques des personnages appartenant à des communautés linguistiques différentes qui aident à connaître le Laz, le Juif et les autres qui caricaturent les professions des provinciaux.

Le langage dramatique influence directement la tension dramatique. Car l'incompatibilité de langage entre les personnages se réalise par de faute des dialectes différents. Les fautes de grammaire sont abondantes dans le théâtre d'ombres. Par exemple, l'emploi des prépositions, la répétition des interjections ou le mal placement des négations, la conjugaison des verbes, les formes ou les temps mal placés/utilisés ou mal choisis.

Les syllabes non prononcés, changer ou ajouter des syllabes/des consonnes ou des voyelles sont quelques pratiques verbales réalisés pour un amalgame absolu dans la phrase. La voix est un choix assez important que le choix des mots. Tout est créé pour caricaturer le dialecte de certains personnages.

Les deux personnages principaux, Hacivat et Karagöz, sont aussi des caractères opposés. Hacivat est un intellectuel, un petit bourgeois et alphabétisé tandis que Karagöz est un homme ordinaire, paysan, bruyant, sans-gêne. Le langage entre les deux compères comme leur caractère dispose un fort contraste. Le prologue entre les deux fait commencer l'exposition. Le dialogue entre Hacivat et Karagöz est typique. Il est enchaîné de cette façon: Hacivat utilise une langue en prose rimée et Karagöz celle du petit peuple. Cette langue avec sa simplicité peut être appréhendée comme une satire. Hacivat est un personnage qui a une vaste connaissance sur plusieurs domaines. Il représente un personnage de la haute société tandis que Karagöz un petit personnage qui a le seul but de se débrouiller dans sa vie quotidienne. Comme il n'a pas de travail permanent il est toujours à la recherche d'un travail. Les paroles de Hacivat sont bien formulées, logiques et même encyclopédiques. Comme Karagöz n'est pas érudit, son langage, ses actions et ses gestes représentent son caractère. Karagöz est dynamique alors que Hacivat est un personnage raisonné. Hacivat connaît bien les règles de la bienséance et de la langue.

Voyons de plus près comment se déroule le langage dramatique des personnages dans le théâtre d'ombres. Nous ajouterons aussi quelques autres formes du langage dramatique comme le monologue, l'aparté et la tirade qui jouent eux aussi un rôle primordial. Sous ces formes le langage dramatique n'a pas seulement un rôle d'endosser une situation donnée, mais encore il donne des renseignements sur la condition, sur la classe sociale et évidemment sur le caractère des gens. Leur langage reflète leurs caractéristiques. "Si le théâtre est langage, une œuvre dramatique est avant tout parole" (Larthomas, 1980 : 437). A première vue leur langage donne une idée sur leur condition économique, sociale, culturelle et ethnique. La souche sociale est soulignée souvent par des appellations qui renvoient aux référents des régions d'où ils sont comme le Laz et Rumelili. Les personnages du Karagöz sont caractérisés par leur langage minutieusement choisi. Donnons quelques exemples.

L'un des personnages connu Bebe Ruhi a un défaut de langue. Celui-ci prononce mal le K et le S. Il les prononce comme Y qui lui donne une impression d'un langage enfantin. Il pose la plupart du temps les mêmes questions lassantes. L'ivrogne et le vantard quant à eux, ils parlent en argot. L'argot est un vocabulaire et représente des tournures propres à leur milieu social.

Baba Himmet a un langage grossier et il blasphème. On remarque que ce langage est typique pour plusieurs personnages de ces pièces-là.

Laz est un homme bavard avec un fort accent qui dépeint le langage de la mer noire qui déroule très vite. Il passe presque un quart d'heure pour dire seulement un bonjour. Sans écouter les autres il parle à lui-même.

Rumelili incarne les traits marquants du langage des Balkans. Il parle lent. Ces personnages tous marquent les côtés dominants du langage de leur région d'où ils viennent.

Le Perse est un vrai connaisseur de poésie. A cette époque la langue persane pesait forcément sur la langue de l'Empire ottoman par des emprunts et surtout par sa littérature qui était une source d'inspiration pour les écrivains turcs de l'époque.

L'Arabe a une conversation très limitée contenant que des simples interrogations comme qui à qui, quand et où...

Arnavut (L'albanais) avec son accent donne une impression comique qui est au service du rire.

Le Grec ou le Frenk représentent l'Européen en parlant il mélange des mots français ou grecs pour créer des jeux de mots en turc.

Dernièrement Le juif dont le langage donne un préjugé à propos de son humeur conçu le plus souvent comme une personne rusée et avare. Son turc avec plein de fautes grammaticales souvent fait rire et précisément s'identifie au personnage de qui l'avarice fait partie.

Conclusion

En conclusion, nous pouvons dire que le théâtre d'ombres ayant une nature particulière a formé durant plusieurs époques un rapport étroit avec le public turc. Il occupe une place privilégiée dans la littérature turque parce qu'il est d'abord un spectacle puis un texte. Ce genre essentiellement incarné dans une parole vivante avec la voix et la diction des personnages types du Karagöz se traduit visuellement. Et cette caractéristique sous sa forme de distraire suggère un mode de spectateur particulier. Car c'est seulement par sa structure et sa technique que ce théâtre trouve une place dans la tradition théâtrale turque. Ce théâtre populaire ayant au premier abord un but du passe-temps de la classe moyenne est un spectacle de jeux d'ombres. Le spectacle représente le plus souvent des situations semblables de la vie courante. L'action de l'histoire menée essentiellement par des descriptions des animaux ou des gens se définit comme un jeu de mots.

Le langage dramatique dans le théâtre d'ombres est conçu pour faciliter au lecteur la compréhension de l'intrigue. Dans ce travail, nous avons traité les procédés du langage dramatique et les formes les plus caractéristiques du théâtre d'ombres. Notre analyse du langage dramatique du théâtre d'ombres turc comportait dans un premier temps l'étude de différents types de dialogues et répliques et des éléments extra-linguistiques qu'on utilise dans ce genre. Nous savons très bien que le langage dramatique est au cœur même de l'action théâtrale. Le langage dramatique de ce théâtre prend différentes formes comme le dialogue avec ses sous parties la réplique, la repartie, la tirade, la stichomythie, le monologue et l'aparté. Le théâtre d'ombres turc s'enrichie des séries de dialogues et de certaines scènes stéréotypées. Et chaque élément est achevé en lui-même.

Comme Karagöz est un théâtre du rire des railleries verbales ainsi que la répétition, le déguisement, la dissimulation, la grossièreté, les contrastes et les événements surnaturels constituent les éléments comiques. Nous pouvons y ajouter les autres procédés comme des gags, des babillages, des jacasseries ou des bavardages souvent absurdes qui sont une autre forme du langage étant en opposition avec le langage conventionnel. Etant donné que le langage rationnel est absent, la communication entre les personnages se réalise par les dialectes, par les défauts de prononciation et par des jeux de mots. Cette particularité gardée soigneusement souligne un langage propre au théâtre d'ombres. Les

jeux de mots assez riches dans la communication entre les personnages sont utilisés pour provoquer le rire. Le procédé verbal est toujours assisté par les autres éléments paraverbaux.

Le théâtre d'ombres turc doit survivre pour que la tradition orale populaire puisse se transmettre aux générations futures. Il devrait être protégé car il fait partie de notre culture et il nous raconte ce que nous sommes.

Notes

¹ Les citations et les répliques tirées des ouvrages turcs sont traduites par nous du turc en français.

² L'un de ces fameux récits jamais toujours surs et certains est comme celui-ci: Sous le règne du Sultan Orhan pour la construction d'une mosquée Karagöz un forgeron et Hacivat un maçon étaient des ouvriers sur le chantier de cette mosquée. Les deux compères étaient tellement des types amusants et plaisants qu'ils arrêtaient ou ralentissaient le travail des autres avec leur conversation charmante plaisante et ainsi la continuation de la construction de la future mosquée était en face d'un obstacle. Le travail n'avancait pas et le sultan n'était guère satisfait de ce cas. Irrité le sultan les a condamnait à être pendus haut et court. Par un grand chagrin il a eu un remord. L'un des serviteurs du sultan, pour consolait le sultan a appelé Şeyh Küşteri, pour animer par des marionnettes les deux pauvres malheureux compères.

³ Voici quelques noms des canevas: Karagözün şairliği (Karagöz, le poète), Ödüllü yahut Karagöz'ün pehlivanlığı (La bourse ou Karagöz le lutteur), Ferhat ile Şirin (Ferhat et Şirin), Tahir ile Zühre (Tahir et Zühre), Kanlı Nigar (Nigar la sanguinaire), Ortaklar (Les partenaires), Tahmişçiler (Les broyeurs de café), Hamam (Le bain turc), Eczane (La pharmacie), Meyhane (La taverne), Mandıra (La ferme laitière), Kayık (Le caique), Sahte gelin (La fausse mariée), Büyük evlenme (Le grand mariage), Kanlı Kavak (Le peuplier sanguinaire), Tımarhane (L'asile des fous), Salıncak (La balançoire), Orman (La forêt), Kirgınlık (Les offensés), Cazular (Les sorcières), Sünnet (La circoncision), Çivi baskını (Le mot de passe), Bahçe (Le jardin), Canbazlar (Les funambules).

Bibliographie

Akarpınar, Bahar. "Türk Gölge Oyunu Karagöz'de Zimmî Tipler". *Millî Folklor*, Yıl 16, Sayı 62, (2004) : 19-34.

And, Metin. *Karagöz, Théâtre d'ombres turc*. Ankara : Editions Dost, 1977.

And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul : İnkılap Kitabevi, 1985.

Anonim. *Karagöz ile Hacivat*. (M.E.B. Tavsiyeli İlköğretim 100 Temel Eserden Seçmeler Dizisi). İstanbul : Bilim, 2009.

Başgöz, İlhan. "Karagöz ile Hacivat Tîpinin Evrensel Boyutları ve Karagöz Oyununun Yapısı" *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz, Uluslararası Sempozyum Bildirileri Kitabı*. Gazi Üniversitesi THBMER Yayını. 2006 : 25-31

Coşar, Asiye Mevhibe ve Çiğdem Usta. "Geleneksel Türk Gölge Oyununda Ana Tipler ve Dil Yergisi" *BİLGİ* Sayı: 51 Güz'09. ISSN: 1301-0549. 2009 : 13-32.

David, Martine. *Le théâtre*. Paris : Belin, 1995.

İvgin, Hayrettin. *Karagöz ve Kukla Sanatımız*. Ankara : Ekip Grafik Matbaası, 2000.

Larthomas, Pierre. *Le Langage Dramatique, Sa Nature, Ses Procédés*. Paris : Presse Universitaire de France, 1980. (Armand Colin, 1972).

Özdemir, Nutku. "Karagöz Üzerine Düşünceler" *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz, Uluslararası Sempozyum Bildirileri Kitabı*, Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, 2006 : 32-38.

Özhan, Mevlüt. "Geleneksel Tiyatro Derlemelerinin Önemi ve Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü (HAGEM) nün Derleme Çalışmaları, 1. *Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyum Bildirileri Kitabı*, Ankara: Hagem Yayınları, 1994: 103-112.

Pierra, Gisèle. *Une Esthétique Théâtrale en Langue Etrangère*. L'harmattan, 2001.

Timur Ağıldere, Suna. "Batıda Türk Gölge Oyunu ya da Karagöz'de Yer alan Gülmece Dilinin Çeviri Sorunu" *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz, Uluslararası Sempozyum Bildirileri Kitabı*, Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, 2006 : 212-218.

Türkmen, Fikret ve Pınar Fedakâr. "Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar". *Milli Folklor*. C. 11. S. 82. Yaz. 2009 : 98-109.

Ubersfield, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, 1996.

Ünlü, Cemal. "Karagöz Oyunlarında Musikinin Yeri, Önemi ve İşlevi". *Yıktın Perdeyi Eyledin Viran*. (Kollektif). İstanbul : Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 2004.