

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI  
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI  
ÇEVİRİBİLİM DOKTORA PROGRAMI**

**STRASBOURG ÜNİVERSİTESİ İLE  
ORTAK EŞDANIŞMANLI DOKTORA TEZİ**

**RÉÉCRIRE MOLIÈRE EN TURQUIE À L'ÂGE  
DES RÉFORMES  
(SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE)**

**ÇİĞDEM KURT WILLIAMS  
8726209**

**EŞ TEZ DANIŞMANI  
DOÇ. DR. AYŞE BANU KARADAĞ**

**EŞ TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. GUY DUCREY**

**İSTANBUL  
2015**

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI  
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI  
ÇEVİRİBİLİM DOKTORA PROGRAMI

STRASBOURG ÜNİVERSİTESİ İLE  
ORTAK EŞDANIŞMANLI DOKTORA TEZİ

REFORMLAR ÇAĞI'NDA TÜRKİYE'DE  
MOLIÈRE'İN YENİDEN YAZIMI  
(19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI)

ÇİĞDEM KURT WILLIAMS  
8726209

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 08.04.2015  
Tezin Savunulduğu Tarih : 08.05.2015

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

| Unvan Ad Soyad                             | İmza |
|--|------|
| Tez Danışmanı : Doç. Dr. Ayşe Banu Karadağ |      |
| Prof. Dr. Guy Ducrey                       |      |
| Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Füsun Ataseven    |      |
| Prof. Dr. Isabelle Moindrot                |      |
| Prof. Dr. Nedret Öztokat                   |      |
| Doç. Dr. Patrick Werly                     |      |

İmza

*[Handwritten signatures of the jury members and advisor]*

İSTANBUL  
MART 2015

## ÖZ

### REFORMLAR ÇAĞI'NDA TÜRKİYE'DE MOLIÈRE'İN YENİDEN YAZIMI (19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI)

Hazırlayan : Çiğdem KURT WILLIAMS

Mart, 2015

Molière'in komedileri, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, halk tiyatrosu biçimlerini yenilemeyi ve böylece yeni bir milli tiyatro kurmayı hedefleyen Osmanlılar için verimli bir kaynağa dönüşür. Molière tiyatrosunu Osmanlı Türkçesine çeviren ya da uyarlayan, bu tiyatroyu kendi dilinde yeniden yazan Osmanlı çevirmenleri, klasik Fransız tiyatro yazarını yerel seyirciye götürür ve bizim bu çalışmada « Çeviriler Çağı » (1869-1882) olarak adlandırdığımız dönemi açar. On dokuzuncu yüzyılda Fransız tiyatro repertuarının yurtdışına yayılmasını sağlayan iki kol (özgün/kaynak dillerinde bir yerden bir yere taşınan oyunlar ve dönemin çok tutulan Fransız oyunlarının çevirileri ya da çeşitli uyarlamaları) bu çalışmanın iki ana eksenini oluşturur. Bu çalışma, Molière tiyatrosunun Reformlar Çağı'nda Osmanlı İmparatorluğu'na taşınma sürecini bütünlüğü ve karmaşıklığı içinde incelemeyi amaçlar. Aynı zamanda, modern Türk tiyatrosu tarihini, « milli » bir karakter taşıyan ilk Osmanlı tiyatrosunun kurulmasını takip eden tartışmaları, halk tiyatrosunun farklı biçimlerinin Molière tiyatrosunun Osmanlı başkentinde yakaladığı başarı karşısında nasıl değişime uğradığını, dönemin Fransız tiyatro yıldızlarının kültürel açıdan son derece canlı ve kozmopolit olan İstanbul'a yaptığı büyük turneleri, son olarak da Osmanlı ve Fransız tiyatro adamları arasındaki çatışma ve uzlaşmaları yeni bir bakış açısıyla kaleme almayı hedefler. Araştırmamızda bizi yönlendiren belli başlı sorular şunlardır : İstanbul'da Molière'i Fransızca ya da Türkçe olarak izleyenler kimlerdir ? Osmanlı seyircisinin gözünde farklı Molière imgeleri var mıdır ? Osmanlı çevirmenleri ve tiyatro adamları bu dönemde neden Molière'e yönelmiştir ? Molière tiyatrosunun on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı imparatorluğu'na taşınmasının günümüze etkileri nelerdir ?

**Anahtar Kelimeler :** Molière, Osmanlı-Türk tiyatrosu, tiyatro çevirisi, yeniden yazım, tiyatro turneleri, karşılaştırmalı edebiyat.

## **ABSTRACT**

### **REWRITING MOLIÈRE IN TURKEY IN THE AGE OF REFORMS (LATTER HALF OF THE NINETEENTH CENTURY)**

**Prepared by: Çiğdem KURT WILLIAMS  
Mart, 2015**

In the second half of the nineteenth century, Molière's comedies were seen as a fertile source of material for Ottoman playwrights eager to bring new ideas to the popular dramatic arts and to create a new form of national theater. Ottoman translators who translated or adapted Molière's theater into Ottoman Turkish and who rewrote the theater into their native language brought the classical French playwright to the general public. Therefore they started an historical period that we will refer to as the « Age of Translation » (1869-1882). There were two primary ways in which French theater was transmitted to the theater-going public: Some plays were translated and adapted into local languages using French themes and stories, and other plays were performed directly in the original French. These two different modes through which Molière influenced nineteenth century Ottoman theater form the dominant two axes of this dissertation. This dissertation proposes to write a new perspective on the history of modern Turkish theater, to describe the debates surrounding the first establishment of a « national » Ottoman theater, to show how the growing popularity of Molière changed the themes and style of popular Ottoman theater, to show the effect of French theater celebrities coming to what was a lively and cosmopolitan Istanbul, and finally how the conflicts and similarities between Ottoman and French theater were reconciled with one another. The principle questions which guide us in our research are the following: Who were the viewing public who attended Molière's plays, whether performed in Turkish or French? What were the images left in the mind's eye of the audience during these plays? Why did Ottoman translators and men of the theater particularly single out Molière for translation during this period? What are the modern implications of the importation process of Molière's plays into the Ottoman Empire of the nineteenth century?

**Keywords:** Molière, Ottoman-Turkish theater, theater translation, rewriting, tours, comparative literature.

## PRÉFACE

Ma profonde reconnaissance s'adresse en premier lieu à mes deux directeurs de thèse qui ont soutenu mes idées et orienté mes recherches en y apportant un regard à la fois critique et formateur. Le Professeur Ayşe Banu Karadağ est pour moi une source d'inspiration avec l'enthousiasme qu'elle produit dans son travail. Quant au Professeur Guy Ducrey, il est pour moi un tuteur sur lequel compter, avec sa générosité, sa finesse et sa sincérité.

Mes remerciements vont ensuite aux Professeurs qui ont accepté de lire ces pages et de prendre part au jury de thèse : Füsün Ataseven, Isabelle Moindrot, Nedret Öztokat et Patrick Werly.

Je voudrais encore exprimer ma reconnaissance aux Professeurs Béatrice Guion, Paul Dumont et Johann Strauss qui ont contribué à cette thèse de diverses manières.

Je sais gré à mes lecteurs, Heba, Liza, Claire, Fred et Michel, de leur aide.

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans Paul, sa patience et son inestimable soutien.

J'adresse de chaleureux remerciements à mes amis, Neslişah, Hakkı et Emre, pour leur amitié et leur aide lors de mes séjours strasbourgeois. Enfin, merci à Nilgün, avec qui les discussions furent des remèdes face aux impasses.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |     |
|---|-----|
| <b>TEZ ONAY SAYFASI</b>   |     |
| <b>ÖZ</b> .....   | iii |
| <b>ABSTRACT</b> .....   | iv  |
| <b>PRÉFACE</b> .....  | v   |
| <b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....   | vi  |
| <b>1. INTRODUCTION</b> .....  | 1   |
| 1.1. L'origine du projet ou « du mythe à la réalité » : faire l'épreuve de la notion d'influence .....      | 1   |
| 1.2. État de la question .....  | 10  |
| 1.3. Organisation du propos .....   | 13  |
| <b>2. INTERROGATIONS THÉORIQUES AUTOUR DE LA TRADUCTION</b> ..  | 16  |
| 2.1. Interaction des cultures, interaction des disciplines .....  | 16  |
| 2.1.1. Tournant culturel dans la traductologie .....  | 16  |
| 2.1.2. Les traductions littéraires au carrefour des cultures .....  | 20  |
| 2.1.3. La traductologie au carrefour des disciplines ? Autonomie et/ou interdisciplinarité? .....           | 21  |
| 2.1.4. La littérature comparée et la traductologie .....  | 26  |
| 2.1.5. Le cas de la Turquie .....   | 29  |
| 2.2. La traduction en tant qu'outil dans la conception des cultures .....                                   | 32  |
| 2.2.1. Au-delà de « l'influence » : les transferts culturels .....  | 33  |
| 2.2.2. Le répertoire culturel, le rôle des transferts et la planification de la culture .....               | 35  |
| 2.2.3. La traduction en tant qu'outil de la planification de la culture .....                               | 37  |
| 2.2.4. La construction des cultures à travers la traduction et la notion de « réécriture » .....            | 39  |
| 2.3. Rencontrer <i>l'étranger</i> à travers la traduction .....   | 43  |
| 2.3.1. De la théorie des normes à l'opposition de « natif-étranger » .....                                  | 44  |
| 2.3.2. La traduction en tant qu'« épreuve de l'étranger » .....   | 46  |
| 2.3.3. Après Antoine Berman .....   | 50  |
| 2.3.4. Commentaires et critiques .....  | 51  |
| <b>3. VERS UN NOUVEAU THÉÂTRE OTTOMAN-TURC : BESOINS ET POSSIBILITÉS D'UNE RENAISSANCE DRAMATIQUE</b> ..... | 54  |
| 3.1. Cosmopolitisme et concurrence sur les scènes ottomanes .....   | 54  |

|  |            |
|--|------------|
| 3.2. Critique et défense de la tradition théâtrale populaire.....  | 67         |
| 3.3. Le Théâtre Ottoman : un théâtre national « malgré lui » ? .....   | 76         |
| 3.4. Critères dans la formation du répertoire théâtral à l'Âge des réformes .....  | 83         |
| <b>4. TRADUCTIONS ET REPRÉSENTATIONS EN TURC DE MOLIÈRE<br/>COMME « PRODUIT CULTUREL NATIONAL » .....</b>  | <b>92</b>  |
| 4.1. Molière en turc avant l'Âge des traductions (1869-1882) .....   | 92         |
| 4.2. Traductions et représentations en turc de Molière à l'Âge des traductions ..  | 96         |
| 4.2.1. Réécrire l'imposture médicale moliéresque en turc : <i>Sahte Hekim (Le Faux médecin)</i> d'A.F. ....  | 107        |
| 4.2.2. Les valets fourbes français, les valets fourbes ottomans : <i>Ayyar Hamza (Hamza le fraudeur)</i> .....   | 113        |
| 4.2.2.1. Vie et œuvres d'Âli Bey .....   | 113        |
| 4.2.2.2. <i>Les Fourberies de Scapin</i> : une <i>commedia dell'arte</i> à la française .....  | 117        |
| 4.2.2.3. <i>Ayyar Hamza</i> ou comment rendre ottoman ce qui ne l'est pas ....   | 118        |
| 4.2.2.4. <i>Ayyar Hamza</i> sur les scènes ottomanes à l'Âge des traductions ..  | 127        |
| 4.2.3. Si Teodor Kasap récrivait Molière... : <i>Pinti Hamid (Hamid le grippe-sou)</i> et <i>İşkilli Memo (Memo le tracassé)</i> .....   | 133        |
| 4.2.3.1. Vie et œuvres de Teodor Kasap .....   | 133        |
| 4.2.3.2. Conception du théâtre dans les journaux satiriques de Teodor Kasap.....   | 138        |
| 4.2.3.3. Conception de la traduction dans les journaux satiriques de Teodor Kasap .....  | 145        |
| 4.2.3.4. L'avarice : un vice « favorable » antique .....   | 147        |
| 4.2.3.5. <i>Pinti Hamid</i> : inventer un espace stambouliote, retrouver un jeu ottoman .....  | 148        |
| 4.2.3.6. <i>Pinti Hamid</i> devant le public ottoman de l'Âge des réformes.....  | 162        |
| 4.2.3.7. Sganarelle : un bon bourgeois anti-galant ? .....   | 165        |
| 4.2.3.8. <i>İşkilli Memo</i> et la tradition turque du cocuage .....   | 167        |
| 4.2.3.9. <i>İşkilli Memo</i> sur les scènes ottomanes .....  | 174        |
| 4.2.4. De Chambord à Constantinople : traduction turque de <i>Monsieur de Pourceaugnac (Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz/Père de vingt enfants ou Comme le destin joue contre nous)</i> ..... | 175        |
| 4.2.4.1. Différentes formes de plagiat dans le théâtre ottoman .....   | 175        |
| 4.2.4.2. Vie et œuvres de Mehmed Hilmi .....   | 178        |
| 4.2.4.3. <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> ou les disgrâces du prétendant indésirable .....  | 181        |
| 4.2.4.4. Traduction ? Adaptation ? Les ambiguïtés d'une précieuse préface « théorique » .....  | 183        |
| 4.2.4.5. Traduire le théâtre, ou les plaisirs d'une liberté absolue ?.....   | 185        |
| 4.2.4.6. <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> devant le public ottoman .....  | 201        |
| 4.2.5. Remarques conclusives sur les traductions turques de Molière .....  | 202        |
| 4.2.6. Molière dans le <i>tuluât</i> , l' <i>ortaoyunu</i> et le <i>karagöz</i> .....  | 206        |
| <b>5. REPRÉSENTATIONS FRANÇAISES DE MOLIÈRE COMME « PRODUIT CULTUREL ÉTRANGER » .....</b>  | <b>211</b> |

|  |     |
|--|-----|
| 5.1. Théâtre français à Constantinople dans la seconde moitié du XIX <sup>e</sup> siècle :<br>structure et fonctionnement d'un réseau théâtral international .....   | 214 |
| 5.1.1. Stade français .....  | 214 |
| 5.1.2. Stade turc .....  | 215 |
| 5.1.2.1. Scène française à Constantinople jusqu'en 1870 et premières<br>représentations de Molière dans le Théâtre Français de Séraphin Manasse<br>.....   | 215 |
| 5.1.2.2. Panorama des scènes françaises et représentations de Molière par<br>divers comédiens à Constantinople après 1870 .....  | 230 |
| 5.2. Les grandes tournées dramatiques des Coquelin dans l'Empire ottoman ...   | 234 |
| 5.2.1. « Tournée en Orient » de Coquelin aîné : <i>Le Tartuffe</i> et <i>Les Précieuses<br/>    ridicules</i> à Constantinople (1887) .....  | 237 |
| 5.2.1.1. Composition et itinéraire de la troupe .....  | 237 |
| 5.2.1.2. Programme de la tournée à Constantinople .....  | 238 |
| 5.2.1.3. Profil du public du Nouveau Théâtre Français .....  | 239 |
| 5.2.1.4. Premières représentations au Nouveau Théâtre Français : <i>Le<br/>        Tartuffe</i> et <i>Les Précieuses ridicules</i> .....   | 241 |
| 5.2.1.5. <i>Les Précieuses ridicules</i> devant le Grand Seigneur .....  | 245 |
| 5.2.1.6. Dernières représentations au Nouveau Théâtre Français .....   | 248 |
| 5.2.1.7. « L'Argent fait la loi » : observations critiques sur le tableau<br>financier .....   | 249 |
| 5.2.1.8. De Constantinople à Athènes : le naufrage grec .....  | 252 |
| 5.2.2. À la recherche du succès dans la capitale ottomane : première tournée de<br>Coquelin cadet à Constantinople avec <i>Le Malade imaginaire</i> et <i>Les Précieuses<br/>    ridicules</i> (1895)..... | 254 |
| 5.2.2.1. Programme de la tournée .....   | 254 |
| 5.2.2.2. Molière à Smyrne .....  | 255 |
| 5.2.2.3. Représentations de Coquelin cadet au Théâtre des Petits-Champs<br>.....   | 258 |
| 5.2.2.4. Coquelin cadet : une carrière marquée par le « voyage en Orient » ?<br>.....  | 262 |
| 5.2.3. Dernière victoire de Coquelin aîné à Constantinople avec <i>Les Précieuses<br/>    ridicules</i> et <i>Le Médecin malgré lui</i> (1903) .....   | 263 |
| 5.2.3.1. Retour de Molière dans le répertoire .....  | 264 |
| 5.2.3.2. Programme et représentations au Théâtre des Petits-Champs .....   | 265 |
| 5.2.3.3. Retour à Yildiz .....   | 268 |
| 5.2.4. Illusion ou désillusion ? Dernière tournée à Constantinople de Coquelin<br>cadet avec <i>Le Médecin malgré lui</i> (1905).....  | 269 |
| 5.2.5. Remarques conclusives sur les tournées des Coquelin .....   | 273 |
| <b>6. CONCLUSION</b> .....   | 276 |
| 6.1. Constantinople, capitale théâtrale de la Méditerranée orientale ?.....  | 276 |
| 6.2. Implications littéraires d'une importation scénique .....   | 279 |
| <b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....   | 283 |



|   |     |
|---|-----|
| <b>ANNEXES</b> .....  | 314 |
| Annexe 1. Plan de Constantinople .....  | 314 |
| Annexe 2. Traductions en turc de Molière à l'Âge des traductions (1869-1882)<br>.....             | 315 |
| Annexe 3. Représentations en turc de Molière à l'Âge des réformes .....                           | 317 |
| Annexe 4. Exemple de la carte postale envoyée en 1895 par Coquelin cadet à<br>Coquelin aîné ..... | 320 |
| Annexe 5. Représentations en français de Molière à l'Âge des réformes .....                       | 321 |
| <b>ÖZ GEÇMİŞ</b> .....  | 323 |

À Paul

Les Français se masquent et se déguisent avec l'habit des Turcs ; et les Turcs avec celui des Français.

Antoine Galland

## 1. INTRODUCTION

### 1.1. L'origine du projet ou « du mythe à la réalité » : faire l'épreuve de la notion d'influence

Le 13 février 1673, seulement quatre jours avant la mort à cinquante et un ans de Jean-Baptiste Poquelin, Antoine Galland alors secrétaire du Marquis de Nointel (Charles-François Olier), ambassadeur de France à Constantinople (1670-1678), écrivit ainsi dans son journal qui l'accompagna tout au long de son séjour dans la capitale ottomane :

Lundy 13 février.

Son Excellence ayant invité à dîner Messieurs le Résident de Gennes et le Secrétaire d'Angleterre, il leur donna ensuite le divertissement de *L'École des maris*, des *Quatre Trivelins* et du *Cocu imaginaire*, dont la représentation dura depuis quatre heures jusqu'à huit heures du soir.<sup>1</sup>

En plus de *L'École des maris* et *Le Cocu imaginaire*, *Le Dépit amoureux* fut monté en hiver 1673 par des artistes français au « Palais de France » (ancienne ambassade de France située à Péra/Constantinople) pour les invités de marque du Marquis de Nointel. Diplomates, marchands de différentes nationalités (Venise, Angleterre...) et membres de différentes communautés chrétiennes de l'empire (Francs et Grecs de Péra et de Galata), les invités de l'ambassadeur goûtaient, grâce à ces soirées, de la cuisine française ainsi que de l'art dramatique français représenté principalement par les comédies en vogue du grand dramaturge classique.<sup>2</sup>

Ce fut le début des représentations françaises de Molière dans l'Empire ottoman. Les comédies de Molière furent montées en français au XVII<sup>e</sup> siècle, du vivant du dramaturge, dans la capitale ottomane. Les premières traductions et représentations en turc de Molière apparurent au XIX<sup>e</sup> siècle. Son théâtre fut représenté dans plusieurs villes cosmopolites ottomanes (Constantinople, Smyrne, Andrinople, Brousse, Salonique...) en français, en turc et en grec pour un public

---

<sup>1</sup> Antoine Galland, *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672-1673)* tome second, publié et annoté par Charles Schefer (Paris : Ernest Leroux, 1881), 36.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 5-36.

hétérogène dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles. Dans les premières décennies de l'ère républicaine (de 1923 à nos jours), il fut « redécouvert » sous un nouvel angle par les hommes d'État et intellectuels turcs qui, à l'exemple des philosophes et intellectuels du Siècle des Lumières, cherchaient à dépasser « l'obscurantisme » et à promouvoir les connaissances en encourageant la science et les arts, en s'opposant à la superstition et à l'intolérance des autorités religieuses. Dès les années 1940, de nouvelles traductions de Molière furent préparées dans le cadre d'une activité intense de traduction dont le but majeur était de transmettre dans la langue turque les « classiques » des littératures occidentales et d'éclairer ainsi le peuple.<sup>3</sup> Molière est depuis ce temps un des dramaturges étrangers les plus connus et aimés par le public turc.

Mais la présence et la popularité de Molière en Turquie ne s'arrêtent pas là. Dans le domaine des études théâtrales, il est universellement admis que le théâtre moliéresque marqua, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la comédie turque du point de vue de la forme et du contenu. Sevda Şener, spécialiste de l'histoire du théâtre turc, décrit en ces termes l'influence de Molière sur ses confrères turcs : « l'étude de l'évolution du genre comique dans notre pays montre que dans cette évolution, le plus important changement fut réalisé à la suite de l'application du style moliéresque. »<sup>4</sup> Au vrai, les comédies de Molière devinrent, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une source féconde pour les dramaturges et traducteurs ottomans qui cherchaient à « renouveler » les arts dramatiques populaires (le *karagöz* et l'*ortaoyunu*) et à créer ainsi un théâtre « national » ottoman au sein du « Théâtre Ottoman » de Güllü Agop (Agop Vartovyan) situé à Constantinople. Par conséquent, en traduisant, adaptant et réécrivant en turc le théâtre de Molière dès la fin des années 1860, les traducteurs ottomans amenèrent le dramaturge classique français au public ottoman et ouvrirent ce que nous préférons appeler dans cette étude « l'Âge des traductions » (1869-1882).

Une série de questions se pose presque automatiquement à ce point : comment les traducteurs ottomans découvrirent-ils Molière ? Qu'est-ce qui les

---

<sup>3</sup> Voir Özlem Berk, **Translation and Westernisation in Turkey. From the 1840s to the 1980s** (İstanbul : Ege Yayınları, 2004) ; Şehnaz Tahir Gürçağlar, « Tercüme Bürosu ve Bir Edebiyat Kanonunun Oluşturulması », dans **Türk Edebiyat Tarihi 4**, sous la direction de Talat Sait Halman (İstanbul : TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006), 571-586.

<sup>4</sup> Sevda Şener, « Molière ve Türk Komedyası », **Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı**, no 5 (1974) : 26.

amena à fouiller dans le répertoire moliéresque ? Dans quelles conditions et pour quels motifs se tournèrent-ils vers le théâtre de Molière ? Ces questions nous renvoient au domaine des échanges littéraires et artistiques franco-turcs qui s'amplifient et qui changent de nature dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et nous conduisent à réfléchir plus profondément sur une notion controversée qui est celle de l'« influence française » sur les nouvelles formes littéraires et artistiques ottomanes-turques qui naissent au XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour l'Empire ottoman, le XIX<sup>e</sup> siècle fut une période de renouvellement et de réorganisation, une époque de grandes réformes, d'où le nom de « l'Âge des réformes » (« Tanzimat Dönemi ») pour la période qui couvre plus ou moins les années 1839-1876.<sup>5</sup> Les réformes ottomanes visant à « moderniser » les institutions militaires, politiques et sociales commencèrent, au début du siècle, par la réorganisation de l'armée (renouvellement de l'encadrement, de l'équipement, des écoles et des hôpitaux militaires) et continuèrent par celle de l'espace civil (renouvellement des systèmes fiscal, financier, judiciaire, éducatif, sanitaire etc.). La nature de cette « modernisation » est très controversée dans l'historiographie moderne. Traditionnellement, elle fut étudiée sous l'angle de « l'occidentalisation », et le « déclin », dans lequel l'Empire ottoman fut considéré comme « l'homme malade de l'Europe » faisant une tentative futile de « rattraper » les puissances européennes. Tous les changements entraînés par la modernisation, selon ce point de vue, sont des copies ou des emprunts d'idées que l'Occident avait déjà mises en œuvre, reléguant l'Orient constamment en arrière.

Une nouvelle génération d'historiens s'est interrogée sur cette version, critiquant les récits de déclin et en examinant les faits historiques sous l'angle de la modernité commune. Ces historiens décrivent la période plutôt comme un « dialogue » entre l'Empire ottoman et les puissances européennes, ce qui implique qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il y avait des changements dramatiques dans l'armée, les arts et la culture aussi bien dans la société ottomane que les sociétés européennes. Ces historiens soutiennent l'idée qu'il y avait un échange d'idées entre les sociétés, dans

---

<sup>5</sup> Dans l'historiographie turque moderne, on admet généralement que « l'Âge des réformes » s'effectue entre 1839-1876. Mais il y a d'autres historiens très importants qui donnent des dates différentes comme Erik Jan Zürcher pour qui la fin des réformes ottomanes n'est pas 1876, mais 1871. Voir, Erik J. Zürcher, **Turkey : A Modern History** (Londres : I. B. Tauris, 2004). Quant à nous, nous utilisons « l'Âge des réformes » dans son sens large et entendons par cette expression la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (1860-1908) car les implications culturelles des réformes administratives ottomanes ne deviennent claires qu'à cette époque.

lequel la culture « occidentale » fut influencée par la culture ottomane et inversement, et préférèrent ne pas décrire un siècle entier sous l'angle de « l'essor occidental » et le « déclin ottoman » dans toutes les sphères de la vie et de la société.

Ce travail veut donc s'inscrire dans la réflexion de ce dernier cercle d'historiens. Nous espérons montrer comment les changements dans les pratiques de théâtre ottoman du XIX<sup>e</sup> siècle n'étaient pas de simples « emprunts occidentaux », mais plutôt un mouvement local de l'Empire ottoman visant à moderniser son théâtre dans son propre contexte, en utilisant les ressources disponibles, à savoir à la fois traditionnelles et occidentales. Nous tenterons d'expliquer pourquoi l'utilisation de Molière dans le théâtre ottoman ne peut pas être décrite comme la copie d'une « forme d'art plus avancée » qui aurait conduit les intellectuels ottomans à vouloir « rattraper » les intellectuels européens de l'époque. Au contraire, nous soutenons l'idée que l'Empire ottoman forma une partie cruciale du monde littéraire et artistique de l'époque, et que ceci était dû à des dynamiques internes.

Pour en revenir au XIX<sup>e</sup> siècle, Paul Dumont, spécialiste de l'histoire moderne ottomane, souligne que ce fut aussi un « âge de la compétition coloniale en Europe » (1870-1914) où les grandes puissances politiques de l'époque cherchèrent, chacune de son côté, à accélérer sa pénétration matérielle et symbolique dans l'Empire ottoman. Parmi les puissances coloniales citées par Dumont (la France, l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie), la France fut la plus influente dans l'Empire ottoman, surtout sur le plan culturel. Même si elle fut déconsidérée sur le plan militaire après la victoire des forces prussiennes à Sedan en 1870 (Guerre franco-allemande de 1870), la France ne demeura pas en marge de la compétition à laquelle se livrèrent les grandes puissances coloniales sur l'échiquier ottoman.<sup>6</sup> Comme le souligne Dumont, à la veille de la Première Guerre mondiale, plus de 60% des capitaux occidentaux investis dans l'Empire ottoman étaient d'origine française ; le réseau des écoles francophones (catholiques) continuait de faire efficacement contrepoids aux écoles américaines, anglaises ou allemandes (protestantes) ; le français était toujours la langue principale de la communication culturelle entre les

---

<sup>6</sup> Paul Dumont, « La présence culturelle française dans l'Empire ottoman à l'âge de la compétition coloniale en Europe (1870-1914) », Communication présentée au colloque Hommage aux poètes francophones organisé par le département d'études françaises de l'Université Hacettepe, Ankara (12-13 octobre 2006), 2, <http://turcologie.u-strasbg.fr/dets/images/travaux/pr%E9sence%20culturelle%20fran%E7aise.pdf>, consulté le 24 février 2015.

nations d'Occident, celle du commerce international et la langue privilégiée dans le domaine de la transmission du savoir scientifique. De plus, il était pour les élites ottomanes une langue de communication naturelle.<sup>7</sup> Par la suite, selon Dumont, la France de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle chercha à maintenir sa présence dans l'Empire ottoman surtout à l'aide des « valeurs culturelles » :

[E]ntre les mains de la France, la langue, la culture, les « idées » françaises faisaient partie, à l'époque qui nous occupe, du dispositif de la conquête coloniale. Faute de pouvoir vendre des fusils et des canons, dans un contexte d'intense rivalité avec l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, Paris n'a pas seulement misé sur le savoir-faire français en matière de banque et d'investissements dans les infrastructures ; il a également tablé sur les valeurs culturelles.<sup>8</sup>

La pénétration linguistique et culturelle françaises dans l'Empire ottoman qui avait déjà commencé au début du XVIII<sup>e</sup> siècle s'intensifia ainsi, malgré tous les obstacles, à l'Âge des réformes.

Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, dans le domaine des arts du spectacle, les troupes dramatiques françaises firent contrepoids aux troupes lyriques italiennes ou allemandes tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'espace ottoman. Produits de la grande « industrie » théâtrale française et surtout parisienne, les spectacles préparés à Paris par des hommes de théâtre français devinrent, comme dans plusieurs grandes villes européennes, méditerranéennes ou américaines, des grands succès à Constantinople. Par ailleurs, les échanges littéraires et artistiques franco-turcs s'amplifièrent de sorte que plusieurs artistes français visitèrent la capitale ottomane et même s'y installèrent à cette époque, et vice versa. Pour illustrer cette migration artistique de l'Orient vers l'Occident, nous pouvons citer l'exemple d'Adolphe Thalasso (1857-1919), « poète, homme de lettres (de théâtre), essayiste, critique d'art et chroniqueur des arts d'Orient (grec, turc, etc.) en Occident ».<sup>9</sup> Amateur du *karagöz* (théâtre d'ombres ottoman), Thalasso ne se contente pas d'écrire des articles pour introduire cette nouvelle forme théâtrale aux lecteurs français, il rédige en plus une pièce intitulée *Karagueuz*. Compositeur hongrois, Jean

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, 2-3.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>9</sup> Xavier du Crest, **De Paris à Istanbul, 1851-1949: un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie** (Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2009), 139. L'étude de du Crest nous fournit une très bonne biographie de Thalasso, ce « drogman de l'art » du XIX<sup>e</sup> siècle oublié aujourd'hui. Voir *ibid.*, 139-182.

Scioletich crée les musiques de la pièce destinée à être montée à Paris.<sup>10</sup> Un deuxième exemple est celui de Séraphin Manasse (1837-1888), impresario et directeur du « Théâtre Français » à Constantinople que nous étudierons en détail dans cette étude. La vie professionnelle de Manasse est partagée entre plusieurs pays (Turquie, Égypte, France...). Vers la fin des années 1870, il part à Paris avec un chargement de danseuses turques dont le public français juge des talents dans « un ballet spécialement écrit dans le style oriental. »<sup>11</sup> Par conséquent, le spectacle de *karagöz* de Thalasso et le ballet à l'orientale sont deux exemples concrets de l'exportation scénique de l'Empire ottoman vers la France.

Pendant que ces échanges littéraires et artistiques s'amplifiaient et les réformes entraînaient des changements administratifs et culturels considérables, le renouvellement de la littérature devint nécessaire, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, aux yeux des intellectuels et écrivains ottomans. La volonté de réformer la littérature les conduisit à retravailler, à l'aide des éléments empruntés à diverses littératures nationales (entre autres, ceux de la littérature française) les anciennes formes littéraires, et à contribuer ainsi à l'émergence de ce que l'on appelle aujourd'hui la « nouvelle littérature ottomane-turque » ou la « littérature moderne ottomane-turque ». Tel était le cas pour le théâtre et plus particulièrement pour le genre comique ottomans : comme nous l'avons signalé ci-dessus, à l'Âge des réformes, le théâtre de Molière devint un point de référence pour les dramaturges et traducteurs ottomans qui cherchaient à renouveler les arts dramatiques populaires et à créer ainsi un nouveau théâtre national ottoman.

Ces échanges culturels avec l'Europe et la France furent l'objet de plusieurs études universitaires en Turquie depuis les années 1930. Mais il est intéressant d'observer que les études qui leur sont consacrées sont plus ou moins dominées par le discours de l'« influence française sur la Turquie ou la nouvelle littérature ottomane-turque ». En d'autres termes, le discours de la « volonté des écrivains et dramaturges ottomans d'imiter leurs confrères français » sert d'outil dans l'analyse des transformations matérielles ou symboliques que subit la littérature ottomane-turque à l'Âge des réformes.

---

<sup>10</sup> Adolphe Thalasso, « Le Théâtre turc. Karagueuz », **L'Avenir dramatique et littéraire (La Revue jeune)**, no 5 (1<sup>er</sup> juin 1894) : 204.

<sup>11</sup> « Bruits de coulisses », **Le Gaulois** (6 janvier 1877) : 4.



Il faut citer, entre autres, les travaux de Cevdet Perin afin de mieux comprendre le fonctionnement de ce discours. Professeur de la littérature française, Perin consacra l'essentiel de ses travaux académiques à l'analyse de l'influence des écrivains français sur les écrivains ottomans de l'Âge des réformes. Il approfondit cette analyse surtout dans son livre intitulé *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri (Influence française sur la littérature de Tanzimat)* qui sert encore d'ouvrage de référence pour ceux qui étudient les échanges littéraires franco-turcs dans les années 1860-1900. Perin y signala que les écrivains ottomans du XIX<sup>e</sup> siècle imitèrent leurs confrères français afin de créer une littérature « moderne » et que cette nouvelle littérature n'était qu'une pâle copie de la littérature française :

De même, notre littérature s'est développée, sous l'influence presque totale de la littérature française après le Tanzimat. [...] Le fait de rester à ce point sous l'influence de la littérature française, a empêché la naissance d'une littérature originale, à proprement parler, d'une littérature authentique issue de notre structure nationale.<sup>12</sup>

Comme ce passage nous le montre clairement, l'analyse de Perin implique une relation hiérarchique entre les littératures turque et française dans laquelle les écrivains français sont considérés comme « des créateurs actifs » et les écrivains ottomans comme « des imitateurs passifs ». De plus, elle suppose un flux d'information à sens unique dans lequel le producteur (le côté supérieur) fournit au récepteur (le côté inférieur) ce dont ce dernier a besoin. Autrement dit, le discours de « l'influence de la littérature française sur la littérature ottomane-turque » ignore les conditions matérielles des échanges littéraires entre les deux pays et présente les écrivains ottomans comme « des simples admirateurs ».<sup>13</sup>

Dans ce contexte, l'origine scientifique de ce projet de thèse était de faire l'épreuve de cette notion controversée qui est celle de l'« influence ». En d'autres termes, ce projet visait à mettre la notion d'influence à l'épreuve, à en vérifier l'efficacité et à en préciser les avantages et les inconvénients. Jeune diplômée ayant fait des études dans la langue et littérature françaises (premier programme de licence) et dans la langue et littérature turques (master), je me demandais, au début de ce

---

<sup>12</sup> Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri* (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları/Pulhan Matbaası, 1946), 5-6.

<sup>13</sup> De nos jours, la notion d'influence continue à occuper les chercheurs. Pour une étude récente de l'influence française sur la littérature turque moderne voir Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları* (İstanbul : YKY, 2011).

projet de thèse, si l'on pouvait envisager l'émergence de la nouvelle littérature ottomane-turque dans le cadre des influences littéraires étrangères. Les questions qui m'occupaient étaient diverses : la nouvelle littérature ottomane-turque n'est-elle qu'un calque de la littérature française ? Quelle est la signification des liens intertextuels des œuvres des écrivains ottomans avec celles des écrivains français ? Comment définir la notion d'influence dans le cadre des échanges littéraires franco-turcs à l'Âge des réformes ?

Ma formation de licence en critique théâtrale et dramaturgie (second programme de licence) facilita ma décision de travailler, afin de répondre à ces questions, sur la transmission du théâtre de Molière dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Une fois que la décision fut prise, les questions de départ se multiplièrent. Il s'agissait désormais d'analyser, dans sa globalité et sa complexité, la transmission du théâtre moliéresque dans l'Empire ottoman à l'Âge des réformes. Il fallut cerner, par la suite, d'une part les traductions turques de Molière et les spectacles basés sur elles, d'autre part les représentations en français des comédies du dramaturge classique. Deux grands vecteurs de la transmission à l'étranger du répertoire français au XIX<sup>e</sup> siècle (en premier lieu, les pièces qui voyagent dans leur langue originale ; en deuxième lieu, les traductions et autres adaptations des pièces françaises en vogue) constituèrent les deux grands axes de ce travail. Par ailleurs, il fallut délimiter historiquement cette étude, ce qui me conduisit à me concentrer sur la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, plus particulièrement sur une période d'une cinquantaine d'années qui commence vers la fin de 1860 où les premières traductions turques de Molière furent montées par des troupes professionnelles et qui finit vers 1908, c'est-à-dire, à la veille de la « Seconde ère constitutionnelle » (« II. Meşrutiyet », 1908) où le contexte politique et culturel du pays change complètement.

Même si la tâche était considérable au début, j'étais sûre qu'une telle étude ouvrirait la voie à une discussion plus approfondie dans laquelle il serait possible de mettre la notion d'influence à l'épreuve à partir d'un cas d'étude concret et précis, et de la « redéfinir » dans le contexte des échanges littéraires et artistiques avec l'étranger.

En effet, notre travail correspond à une nécessité scientifique dans trois domaines voisins : les études sur le théâtre turc, sur les échanges littéraires avec l'étranger et sur la traductologie. Les cinq traductions turques de Molière qui font

l'objet de cette étude (*Sahte Hekim/Le Médecin volant*, tr. A. F., 1872-1873; *Ayyar Hamza/Les Fourberies de Scapin*, tr. Âli Bey, 1871; *Pinti Hamid/L'Avare*, tr. Teodor Kasap, 1873; *İşkilli Memo/Sganarelle ou le cocu imaginaire*, tr. Teodor Kasap, 1874; et *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz/Monsieur de Pourceaugnac*, tr. Mehmed Hilmi, 1879-1880) sont, à notre connaissance, pour la première fois étudiées dans le cadre d'une thèse. De plus, *Sahte Hekim* et *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, toutes les deux publiées en lettres arabes, sont pour la première fois translittérées en lettres latines et analysées du point de vue traductologique.<sup>14</sup> Ce travail s'appuie, par ailleurs, sur les données des presses ottomane et francophone de l'époque, sur les témoignages de différentes figures historiques, sur les souvenirs des artistes afin de déterminer le rôle des traductions turques de Molière dans l'émergence d'un nouveau théâtre ottoman-turc dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, notre recherche espère éclairer un aspect tout à fait inconnu de la transmission du théâtre de Molière dans l'Empire ottoman : les représentations données par les vedettes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle telles que Coquelin aîné (Benoît Constant Coquelin, 1841-1909), Coquelin cadet (Alexandre Honoré Ernest Coquelin, 1848-1909) et Jean Coquelin (1865-1944) à Péra, centre culturel et commercial occidentalisé de Constantinople.

Par conséquent, notre thèse se propose de « réécrire » sous un nouvel angle l'histoire de la modernité théâtrale turque, des débats littéraires qui succédèrent à la fondation du premier théâtre national ottoman, des changements que subirent les arts du spectacle populaires face à la popularité grandissante du théâtre moliéresque dans la capitale ottomane, des grandes tournées dramatiques des vedettes françaises dans une Constantinople très vivante, cosmopolite et multiculturelle, et enfin des conflits et des compromis entre les hommes de théâtre ottomans et français.

Dans ce sens, les principales questions qui nous guidèrent dans notre investigation sont les suivantes : comment situer cette importation scénique (Molière dans l'Empire ottoman à l'Âge des réformes) au sein des pièces françaises qui

---

<sup>14</sup> Les Turcs utilisèrent l'alphabet arabe, alphabet du Coran qui leur servit pendant des siècles, jusqu'à 1928 où il y eut un rapide changement d'alphabet sur la décision des hommes d'État et intellectuels turcs (Mustafa Kemal Atatürk en premier lieu) qui voulaient intégrer dans la « civilisation occidentale » et rompre avec tout ce qui représentait l'Empire ottoman. Depuis cette date, les lettres arabes ne sont plus enseignées dans l'enseignement primaire ou secondaire ; elles ne sont enseignées que dans l'enseignement supérieur pour les étudiants en théologie, en histoire et en langue et littérature turques. Cela empêche les chercheurs venant d'autres départements (de la traductologie, par exemple) de se concentrer sur les textes littéraires/dramatiques publiés avant 1928.

parcourent le monde entier au XIX<sup>e</sup> siècle ? Quelle est la particularité de la capitale ottomane parmi les grandes capitales théâtrales du XIX<sup>e</sup> siècle qui accueillirent les spectacles (en leur langue originale ou sous forme de traduction et adaptation) de Molière ? À quel besoin correspondaient ces spectacles dans l'Empire ottoman ? Que nous disent-ils, ces spectacles, sur les échanges culturels franco-turcs à l'âge de la compétition coloniale en Europe ? Quel genre d'intérêt (économique, culturel, symbolique...) y avait-il dans ces spectacles ? Qui regardait Molière dans la capitale ottomane ? Peut-on reconstituer, même empiriquement, le public auquel pouvait s'adresser une comédie de Molière en français ou en turc ? Y avait-il « différents Molières » (Molière turquifié, Molière français...) aux yeux du public ottoman ? Qu'est-ce qui rapprocha les traducteurs et dramaturges ottomans du théâtre moliéresque ? Comment réagirent-ils face aux comédies de Molière ? Quelles pourraient être les implications culturelles d'une importation scénique (Molière dans l'Empire) cent ans/cent cinquante ans plus tard (dans le théâtre turc contemporain) ?

## **1.2. État de la question**

Notre travail se situe au carrefour des recherches en traductologie, en histoire du spectaculaire et des transferts culturels. Par la suite, il faut s'attarder sur les travaux essentiels qui relèvent de ces trois domaines et sur lesquels notre étude s'appuie, et montrer la position que nous adoptons par rapport à ces derniers.

En Turquie, dans le domaine des recherches en traductologie, on constate un intérêt grandissant pour l'histoire de la traduction et plus précisément pour les traductions littéraires (des langues occidentales vers le turc) à l'Âge des réformes, pour la principale raison que ces dernières annoncent la naissance d'une nouvelle littérature, à proprement parler, celle de la littérature moderne ottomane-turque. Dans ce sens, même si les traductions turques de Molière de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle firent l'objet de plusieurs études universitaires (articles, mémoires de master...), elles ne furent pas étudiées dans leur globalité. Il est possible de parler des études « indirectes » ou « partielles » sur Molière puisque la plupart d'entre elles se concentrent sur l'activité traductrice d'Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) qui traduisit et publia seize comédies de Molière entre 1869-1882, et traitent

indirectement de la présence de Molière dans le théâtre turc.<sup>15</sup> Homme d'État et intellectuel ottoman, la réputation et la popularité d'Ahmet Vefik Paşa dépassent celles du dramaturge classique français dans le domaine des recherches en traductologie en Turquie, d'où des études « indirectes » ou « partielles » sur Molière.

Néanmoins, au lieu de limiter le champ d'étude aux traductions d'Ahmet Vefik Paşa, nous choisissons d'inclure dans notre thèse toutes les traductions qui nous permettraient de comprendre pleinement les raisons pour lesquelles les traducteurs ottomans se tournèrent vers le théâtre moliéresque à l'Âge des réformes, et de nous concentrer spécifiquement sur les traductions turques « inconnues » de Molière tout en établissant des liens directs entre ces dernières et celles d'Ahmet Vefik Paşa. De plus, sur le plan théorique, nous poursuivons l'objectif de faire une relecture des théories récentes en traductologie (celles d'Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevere, Susan Bassnett et Antoine Berman) en vue d'y apporter une nouvelle interprétation avant de les appliquer au cas ottoman.

D'autre part, l'apport principal de notre enquête au domaine des recherches en histoire du spectacle serait, nous l'espérons, de combler certaines lacunes des travaux scientifiques de grands spécialistes tels que Metin And, en Turquie ; Jean-Claude Yon et Christophe Charle, en France. Parmi les travaux de Metin And, il faut d'abord citer son article consacré aux traductions et représentations en turc de Molière de 1813 à 1973 intitulé « Türkiye'de Molière » (« Molière en Turquie »).<sup>16</sup> Cet article nous fournit les premiers repères nécessaires (dates, noms, titres, lieux...) pour une étude plus approfondie. Tel est le cas pour son article intitulé « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi » (« Scène française dans l'ancien İstanbul ») qui est en effet un inventaire descriptif des représentations des troupes dramatiques et lyriques françaises du XVII<sup>e</sup> siècle à la veille de la Première Guerre mondiale.<sup>17</sup> Ces deux articles constituent notre point de départ. Notre travail vise à développer la recherche « archéologique » menée par And dans ces deux articles et fournir aux lecteurs une

---

<sup>15</sup> Voir entre autres, Melahat Gül Uluğtekin, « Ahmet Vefik Paşa'nın Çevirilerinde Osmanlılaşan Molière », (Mémoire de M.A., Université de Bilkent, 2004), <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0002526.pdf>, consulté le 24 février 2015.

<sup>16</sup> Metin And, « Türkiye'de Molière », *Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı*, no 5 (1974) : 49-64.

<sup>17</sup> Metin And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no 2 (1971) : 77-102. Cet article ne précise pas les dates des représentations, il se contente de dire la saison théâtrale dans laquelle un tel artiste/une telle troupe a visité la capitale ottomane, ce qui conduit le chercheur à fouiller dans la presse nationale et étrangère de l'époque pour trouver les dates exactes des représentations et grandes tournées des artistes français.

analyse plus complète de la diffusion dans l'Empire ottoman des comédies de Molière.

Quant aux travaux menés ou dirigés par Jean-Claude Yon, il faut citer avant tout *Le Théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, ouvrage collectif pionnier dans le domaine de l'exportation des spectacles dramatiques et lyriques produits par les hommes de théâtre français au XIX<sup>e</sup> siècle. Même si ce volume visait à couvrir le plus largement possible le sujet, notamment en envisageant un maximum d'aires géographiques (Bruxelles, Montréal, Milan, Naples, Londres, New York, Principautés roumaines, Prague, Portugal, Espagne, Russie et Vienne), Jean-Claude Yon affirme dans l'introduction qu'il est « bien conscient de certains manques, tels que l'Amérique latine, le Moyen et l'Extrême-Orient. »<sup>18</sup> Cette thèse poursuit donc le but de contribuer à cette réflexion en soulignant les conditions particulières qui facilitèrent la transmission du répertoire de Molière dans l'Empire ottoman à l'Âge des réformes et en situant cette exportation dans le cadre des luttes d'influence culturelle parmi les grandes puissances européennes à l'âge de la compétition coloniale en Europe.

En ce qui concerne les travaux de Christophe Charle, il faut parler avant tout de *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, ouvrage pionnier qui fait une remarquable analyse sociologique de la naissance de « la véritable société du spectacle dans toutes ses dimensions sociales, politiques et culturelles. »<sup>19</sup> L'apport principal de cet ouvrage à notre thèse réside dans le fait qu'il aborde la question de la domination culturelle du théâtre français sur les autres théâtres nationaux du XIX<sup>e</sup> siècle et qu'il montre comment Paris remplit à cette époque le double rôle de capitale théâtrale nationale et européenne. Pourtant Charle limite son champ d'étude à quatre capitales et exclut, par la suite, plusieurs autres capitales et grandes villes qui se situent sur le circuit potentiel des succès à l'heure de la première mondialisation culturelle. Dans ce sens, notre travail se propose de placer la capitale ottomane, incontestablement la plus grande capitale théâtrale de la Méditerranée orientale de l'époque, sur ce circuit et de montrer par quels intermédiaires (traducteurs, comédiens, directeurs de théâtre,

---

<sup>18</sup> Jean-Claude Yon, « Introduction », dans **Le Théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle**, sous la direction de Jean-Claude Yon (Paris : Nouveau Monde, 2008), 15.

<sup>19</sup> Christophe Charle, **Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne** (Paris : Albin Michel, 2008), 7.

impresarios...) Constantinople s'était intégré dans le réseau théâtral international du XIX<sup>e</sup> siècle.

Enfin, dans le domaine de l'histoire des transferts culturels, cette étude emprunte plusieurs éléments terminologiques à l'ouvrage intitulé *Les transferts culturels franco-allemands* de Michel Espagne qui cherche à faire une théorie des transferts culturels à partir du cas franco-allemand.<sup>20</sup> De même, il s'appuie sur des exemples concrets fournis par des spécialistes en histoire de l'architecture et de l'urbanisme comme Zeynep Çelik qui travaille sur les échanges architecturaux franco-turcs du XIX<sup>e</sup> siècle et Esra Akcan qui se concentre sur les transferts architecturaux turco-allemands du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>21</sup> La réflexion sur les transferts culturels nous permet de mettre en question et même de « dépasser » la notion d'influence qui implique une relation hiérarchique entre les deux côtés en question.

### 1.3. Organisation du propos

L'ouvrage que nous soumettons se compose de quatre grands chapitres. Le premier, intitulé « Interrogations théoriques autour de la traduction » vise à préciser les éléments terminologiques empruntés à la théorie « descriptive » de la traductologie qui nous permettent d'analyser dans sa complexité l'exportation des comédies de Molière en Turquie au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce cadre, il aborde, dans un premier temps, les questions relatives à l'« interaction des cultures et à l'interaction des disciplines » (traductologie et littérature comparée). Dans un deuxième temps, il approfondit l'étude de la traduction en tant qu'outil dans la « conception des cultures », dans la formation de nouveaux systèmes culturels et de nouveaux théâtres nationaux, et introduit différents outils théoriques et méthodologiques qui nous permettent de passer au-delà de la notion d'influence. Dans un troisième temps, il traite de la traduction en tant que « lieu de rencontre avec l'étranger » et fait une relecture des réflexions des traductologues qui se sont concentrés sur la dimension

---

<sup>20</sup> Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands* (Paris: PUF, 1999).

<sup>21</sup> Zeynep Çelik, *Empire, Architecture, and the City : French-Ottoman Encounters, 1830-1914* (Seattle: University of Washington Press, 2008) ; Esra Akcan, *Çeviride Modern Olan : Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri* (İstanbul: YKY, 2009).

transformatrice de la traduction, et sur les implications interculturelles et éthiques de cette dimension.

À ce chapitre théorique succède un large chapitre historique intitulé « Vers un nouveau théâtre turc-ottoman : besoins et possibilités d'une renaissance dramatique » qui a pour but d'expliquer aux lecteurs le contexte socioculturel dans lequel le théâtre de Molière fut transmis par deux vecteurs différents (représentations des troupes françaises et celles des troupes ottomanes) dans l'Empire ottoman. Il s'agira de traiter, en premier lieu, de différents agents (comédiens, troupes, mécènes, traditions, bâtiments etc.) de la vie théâtrale à Constantinople à l'Âge des réformes. Nous nous concentrons ensuite sur les débats littéraires qui entouraient, dès les années 1860, les formes théâtrales populaires ottomanes (le *karagöz* et l'*ortaoyunu*) afin de montrer comment le renouvellement du théâtre populaire ottoman devint nécessaire aux yeux des intellectuels et écrivains ottomans. En troisième lieu viendra une étude historique du Théâtre Ottoman de Güllü Agop, vecteur par excellence de la transposition du théâtre moliéresque sur les scènes ottomanes. Ce chapitre se termine par une étude des critères littéraires dans la formation du répertoire théâtral ottoman-turc à l'Âge des réformes. Ces deux derniers sous-chapitres nous permettent de comprendre à quel besoin la traduction en turc des comédies de Molière correspondait à « l'Âge des traductions ».

Le troisième grand chapitre, intitulé « Traductions et représentations en turc de Molière comme 'produit culturel national' » se concentre sur les cinq traductions citées ci-dessus (*Sahte Hekim*, *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid*, *İşkilli Memo* et *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*) et les spectacles qui en dérivèrent afin de montrer comment le théâtre moliéresque fut transformé selon le « goût ottoman » par les traducteurs qui cherchaient à fournir au Théâtre Ottoman ses premières pièces « nationales ». De plus, nous y voyons comment le théâtre de Molière, à travers ces traductions, s'est intégré à la fois dans le théâtre « moderne » ottoman-turc et dans le théâtre populaire ottoman. Cette analyse traductologique est précédée par une introduction qui couvre les premières traductions et représentations en turc de Molière avant l'Âge des traductions, de 1813 jusqu'aux années 1860. Avant de passer à l'analyse de ces cinq traductions, nous nous attardons également sur le nouveau statut acquis sur le plan international par le théâtre français ou parisien dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et nous montrons comment Paris



devint, à cette époque, à la fois la capitale théâtrale nationale et internationale, car nous pensons que même si elle correspond à un besoin interne du théâtre ottoman, la traduction en turc des pièces de Molière ne peut pas être envisagée d'une manière isolée des autres traductions du dramaturge classique français dans différentes langues.

Le quatrième et dernier chapitre intitulé « Représentations françaises de Molière comme 'produit culturel étranger' » traite du deuxième vecteur de diffusion du théâtre moliéresque dans l'espace ottoman qui est constitué par les représentations des troupes françaises installées ou de passage à Constantinople. Parmi ces dernières, les représentations données dans le cadre des « tournées à l'étranger » par les Coquelin (Coquelin aîné, Coquelin cadet et Jean Coquelin), sociétaires de la Comédie-Française, sont les plus importantes puisque ces comédiens étaient connus comme les « grands interprètes » de Molière au XIX<sup>e</sup> siècle. Par conséquent, ce chapitre se concentre principalement sur leurs tournées dramatiques dans l'Empire ottoman, à Constantinople et à Smyrne, afin de préciser la particularité de la capitale ottomane parmi les grandes capitales théâtrales qui accueillirent, à cette époque, divers spectacles basés sur les comédies de Molière. Mais, à côté de celles des Coquelin, les représentations données par diverses troupes sédentaires (surtout celles de Séraphin Manasse au Théâtre Français à Péra) ou en tournée font l'objet de notre étude. Nous cherchons à voir, à partir de ces représentations qui commencèrent en 1864, les traits caractéristiques d'une tradition théâtrale, qui est celle de la « scène française à Constantinople ».

## **2. INTERROGATIONS THÉORIQUES AUTOUR DE LA TRADUCTION**

### **2.1. Interaction des cultures, interaction des disciplines**

Les études consacrées à éclairer la présence et la réception d'un écrivain en dehors de son pays natal sont sans doute des lieux d'observation de l'interaction culturelle. Elles nous révèlent comment une culture est reçue à travers ses écrivains par une autre culture. Tel est le cas pour les études ayant pour objet la présence et la réception de Molière en Turquie au XIX<sup>e</sup> siècle : chaque question portant sur ce sujet, porte en effet sur l'interaction des cultures turque et française. Par ailleurs, si nous nous concentrons spécifiquement sur les traductions et les représentations de Molière, notre étude exigera également la collaboration de deux disciplines qui sont la traductologie et la littérature comparée. Dans ce sens, il est indispensable d'aborder les questions relatives à l'interaction des cultures et à l'interaction des disciplines. Pour commencer, il sera utile de jeter un coup d'œil dans l'histoire de la traductologie, puisque cette dernière nous fournit des outils théoriques et méthodologiques élaborés pour étudier l'interaction culturelle.

#### **2.1.1. Tournant culturel dans la traductologie**

Le rapport de la traduction avec la culture nous semble aujourd'hui naturel. Nous admettons que chaque traduction implique avant tout une opération interculturelle de transfert ou de transformation. Pourtant, l'histoire de la traductologie nous montre que ce rapport qui nous paraît tellement naturel aujourd'hui ne s'est établi que progressivement, après d'ardents débats sur le plan théorique. Dans ce chapitre nous proposons de regarder de près le processus de construction et d'élaboration de la traductologie en tant que nouvelle discipline dès les années 1970 afin de voir

comment les travaux de plusieurs chercheurs et académiciens ont préparé le tournant culturel dans la traductologie.

Bien que la traduction, plus précisément la traduction littéraire, soit une activité aussi ancienne que la littérature, les recherches consacrées à la traduction n'aboutirent pas à la construction d'une nouvelle discipline (« la traductologie ») jusqu'aux années 1970. D'après Susan Bassnett, professeur de littérature comparée et de traductologie, au début des années 1970, les études portant sur la traduction n'occupaient qu'une place mineure dans la linguistique appliquée et dans les études littéraires. Quant aux *Cultural Studies*, discipline qui faisait ses premiers pas à ce moment, ils ne s'intéressaient point à la traduction.<sup>22</sup> Bassnett critique, à cet effet, les chercheurs des années 1970 pour leur mépris envers les questions méthodologiques de la traduction et affirme que ceux-ci prenaient une attitude schizophrénique face à ces questions : d'une part, ils applaudissaient l'émergence de la déconstruction (méthode d'analyse de Jacques Derrida) ; d'autre part, ils parlaient des traductions « définitives », de « la justesse » et de « la fidélité » d'une traduction ou encore de « l'équivalence » entre les systèmes linguistiques et littéraires.<sup>23</sup> Au début des années 1970, les études portant sur la traduction étaient dirigées par des chercheurs dont le domaine d'origine était la linguistique ou la littérature. Ceux-ci suivaient les paramètres de la linguistique (par ex. « l'équivalence ») dans leurs recherches et étaient loin d'accepter que les problèmes théoriques et pratiques concernant la traduction permettaient désormais de parler d'une nouvelle discipline.

Pourtant, c'est toujours au début des années 1970 que l'on commença à utiliser le terme de la « traductologie » (*Translation Studies* en anglais) pour souligner l'émergence d'une nouvelle discipline. On peut dire que la traductologie, en tant que discipline autonome, doit son nom à James S. Holmes. Dans sa communication intitulée « The Name and Nature of Translation Studies », Holmes définit l'objet d'étude et les diverses branches de la traductologie. Dans cette communication acceptée aujourd'hui comme le texte fondateur de la traductologie, il se réfère au sociologue anglais Michael Mulkay et affirma que « la science tend à

---

<sup>22</sup> Susan Bassnett, « The Translation Turn in Cultural Studies » dans **Constructing Cultures**, sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere (Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg : Multilingual Matters, 1998), 124.

<sup>23</sup> Bassnett, « The Translation Turn », 124.

procéder par la découverte de nouveaux domaines d'ignorance ». <sup>24</sup> À partir de la supposition de Mulkay, il qualifia la traduction comme un domaine d'ignorance et la traductologie comme la science qui allait découvrir ce domaine ignoré. Il articula l'autonomie de la traductologie en tant que nouvelle discipline et distingua la traductologie de la linguistique et de la littérature. Ainsi il proposa de mettre fin à l'hégémonie de ces deux disciplines sur la traductologie.

La communication de Holmes ouvrit la voie aux discussions sur la construction de la traductologie en tant que nouvelle discipline. Quant au colloque de Louvain en 1976, il marqua profondément dans ce processus. Ce colloque réunit, pour la première fois, les chercheurs d'Israël et des Pays-Bas qui se posaient des questions semblables sur la traduction. Dans ce colloque André Lefevere, théoricien belge de la traductologie, affirma que le but de cette nouvelle discipline était de produire une théorie exhaustive qui allait fournir les instructions nécessaires pour faire de la traduction <sup>25</sup>. Ainsi, il mit l'accent sur la relation de la théorie avec la pratique et proposa un modèle dynamique qui consistait à tester la théorie à partir de la pratique. La proposition de Lefevere faisait preuve du refus de se contenter du cadre théorique de la littérature ou de la linguistique. Cette dernière trouva son écho dans les années suivantes : comme le dit Bassnett, la traductologie se développa et se fit accepter en tant que nouvelle discipline depuis les années 1980 jusqu'à nos jours. <sup>26</sup>

En revanche, il fallut attendre jusqu'à la publication de *Translation, History and Culture* livre coédité par Susan Bassnett et André Lefevere, pour commencer à parler du tournant culturel dans la traductologie. Comme le théoricien de traductologie Edwin Gentzler affirme sans hésitation, Bassnett et Lefevere furent les premiers à annoncer la nouvelle phase de la discipline et c'est avec leur livre que « la traductologie prit officiellement le tournant culturel ». <sup>27</sup> Mais, que disaient-ils pour amener les autres à admettre l'arrivée du tournant culturel ? L'introduction de *Translation, History and Culture* explique clairement le point de vue de Bassnett et Lefevere :

---

<sup>24</sup> James S. Holmes, « The Name and Nature of Translation Studies » dans **The Translation Studies Reader**, sous la direction de Lawrence Venuti (Londres et New York : Routledge, 2004), 172.

<sup>25</sup> Bassnett, « The Translation Turn », 124.

<sup>26</sup> Susan Bassnett, « Culture and Translation », dans **A Companion to Translation Studies**, sous la direction de Piotr Kuhiwczak et Karin Littau (Clevedon : Multilingual Matters, 2007), 13-14.

<sup>27</sup> Edwin Gentzler, « Foreword », dans **Constructing Cultures**, sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere (Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg : Multilingual Matters, 1998), xi.

Autrefois, les questions qu'on se posait sans arrêt étaient « comment la traduction peut-elle être enseignée » et « comment la traduction peut-elle être étudiée ». Ceux qui se considéraient comme traducteurs avaient du mépris pour toute tentative d'enseignement de la traduction. Par contre, souvent, ceux qui prétendaient enseigner la traduction n'en faisaient point. Ainsi, on devait recourir à l'ancienne méthode évaluative qui consistait à mettre une traduction à côté de l'autre et à les examiner dans le vide du formalisme. Maintenant les questions ont changé et l'objet d'étude de la traductologie est redéfini. Ce qu'on étudie, c'est le texte intégré dans le réseau de signes culturels de départ et d'arrivée où il appartient. Ainsi, la traductologie fut capable d'utiliser et d'aller au-delà de l'approche linguistique.<sup>28</sup>

Dans ce passage, Bassnett et Lefevere distinguent deux périodes dans l'histoire de la traductologie : la première (ou l'ancienne) période est marquée par la rupture entre ceux qui pratiquaient professionnellement la traduction et ceux qui l'enseignaient. Cette rupture causait également une lacune méthodologique dans les recherches de la traduction et l'on se contentait de l'ancienne méthode évaluative. Au contraire, la deuxième (ou la nouvelle) période implique la collaboration des théoriciens avec les professionnels afin d'élaborer les questions méthodologiques de la traductologie. De même, dans cette nouvelle période, les frontières de l'objet d'étude de la traductologie s'élargissent : désormais, nous admettons que le texte est indissociable du système culturel auquel il appartient, et « la culture » devient un paramètre indispensable pour les recherches de la traduction.

Bassnett et Lefevere appellent ce changement d'orientation « le tournant culturel » et affirment qu'une fois que l'objet d'étude de la traductologie est redéfini, il n'est pas difficile de voir combien les opérations textuelles transformatrices/manipulatrices sont complexes dans une traduction.<sup>29</sup> Dans ce sens, ils mettent l'accent sur les facteurs extratextuels entourant le processus de traduction et invitent les chercheurs à réfléchir sur les questions ci-dessous :

« Comment un texte est-il choisi pour la traduction ? », par exemple. « Quel est le rôle du traducteur dans ce choix ? » « Quel est le rôle du rédacteur, de l'éditeur ou du mécène ? » « Quels critères déterminent les stratégies qui seront utilisées par le traducteur ? » « Comment un texte pourrait-il être reçu dans le système d'arrivée ? »<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Susan Bassnett et André Lefevere, « Introduction : Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies », dans **Translation, History and Culture**, sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere (Londres et New York : Cassell, 1995), 11-12 ; Bassnett, « The Translation Turn », 123 ; Bassnett, « Culture and », 13.

<sup>29</sup> Bassnett, « The Translation Turn », 123.

<sup>30</sup> **Ibid.**

Par conséquent, le choix d'un texte pour la traduction, le rôle de différents agents qui interviennent dans le processus de traduction, la stratégie du traducteur, et même la réception d'une traduction par les lecteurs deviennent les nouveaux champs d'étude de la traductologie avec le tournant culturel, ce qui favorise l'étude des textes de théâtre puisque ces derniers posent la question du lecteur/spectateur de façon très aiguë.

### **2.1.2. Les traductions littéraires au carrefour des cultures**

À ce nouveau stade, l'espace de la traductologie s'amplifie et le statut de la traduction change dans les études culturelles. Par ailleurs, le tournant culturel élargit les frontières de l'objet d'étude de la traductologie et en multiplia les domaines de recherche. Mais ce n'est pas tout : il changea également le statut des traductions dans les études de la culture. Dans l'introduction de leur livre *Constructing Cultures*, Bassnett et Lefevere décrivent le nouveau statut des traductions en comparaison avec celui des années 1970. Pour eux, dans les années 1970, la traduction représentait l'outil essentiel pour la communication et l'interaction des différentes cultures. On en faisait l'usage pour mieux comprendre et connaître « l'autre ». Ils acceptent que la traduction garde toujours ce rôle d'intermédiaire entre les différentes cultures, tout en soulignant le nouveau rôle que l'on peut y accorder: « Si la traduction est essentielle, comme tout le monde le croit, pour l'interaction des cultures, pourquoi ne pas faire un pas en avant et étudier la traduction, non seulement pour former des traducteurs, mais précisément pour rechercher l'interaction culturelle ? »<sup>31</sup> Ils renversent ainsi l'ancienne phrase qui dit que la traduction favorise la communication et l'interaction des différentes cultures et la reformulent comme suit : la traduction témoigne de l'interaction culturelle.

Ce changement de l'accent reflète en effet une nouvelle conscience de la traduction. Edwin Gentzler, d'ailleurs collègue de Bassnett et Lefevere, affirme que « sans doute, les données compréhensibles et empiriques les plus évidentes pour étudier l'interaction culturelle sont les traductions elles-mêmes. »<sup>32</sup> De même, Bassnett ajoute que « les traductions forment l'aspect *performatif* de la

---

<sup>31</sup> Susan Bassnett et André Lefevere, « Introduction : Where are we in Translation Studies? », dans **Constructing Cultures**, sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere (Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg : Multilingual Matters, 1998), 6.

<sup>32</sup> Gentzler, « Foreword », xii.

communication interculturelle »<sup>33</sup> et qu'elles « fournissent aux chercheurs des situations actuelles du transfert culturel, plutôt que des situations hypothétiques »<sup>34</sup>. Nous voyons bien que Gentzler et Bassnett se mettent d'accord sur un point précis : les traductions, plus précisément les traductions littéraires, sont les documents concrets et donc les sources par excellence du processus de l'interaction culturelle. Elles se trouvent au carrefour de deux cultures et grâce à leur positionnement, elles reflètent explicitement les conflits et les compromis entre ces deux cultures :

La comparaison du texte de départ et du texte d'arrivée ne nous montre pas seulement la stratégie du traducteur, mais aussi les différents statuts de ces deux textes dans leur système littéraire. Plus précisément, elle expose la relation de deux systèmes littéraires dont ces textes font partie.<sup>35</sup>

Par conséquent, la traduction se place au centre des études de la culture avec le tournant culturel. Gentzler définit bien cette nouvelle conception de la traduction dans l'ère culturelle : « l'étude de la traduction *est* l'étude de l'interaction culturelle. »<sup>36</sup> Ceci pose un intérêt particulier pour la question du théâtre puisque dans les arts du spectacle, l'interaction culturelle peut être étudiée sous plusieurs angles (réaction du public local face à un texte/spectacle étranger, modifications du texte de départ en fonction du goût local et les problèmes qui en résultent...).

### **2.1.3. La traductologie au carrefour des disciplines ? Autonomie et/ou interdisciplinarité ?**

Une question se pose à ce nouveau stade : le fait que les traductions littéraires soient au carrefour des cultures implique-t-il que la traductologie soit au carrefour des disciplines qui traitent de la culture ? Est-il possible de placer la traductologie au centre des disciplines voisines comme les *Cultural Studies*, la littérature comparée ou la linguistique, et de dire que les outils méthodologiques de la traductologie sont suffisants pour étudier les produits culturels ? Au lieu de répondre à ces questions par un simple « oui » ou « non », il faut réfléchir à la traductologie à travers les concepts d'autonomie et d'interdisciplinarité parce que celles-ci impliquent la complexité des relations entre la traductologie et les autres disciplines.

---

<sup>33</sup> **Ibid.**, xx.

<sup>34</sup> **Ibid.**

<sup>35</sup> Bassnett, « Culture and », 19.

<sup>36</sup> Gentzler, « Foreword », ix.

La dimension interdisciplinaire de la traductologie est au cœur des débats depuis les années 1970. Aujourd'hui, nous ne doutons plus qu'elle possède un caractère interdisciplinaire. Dans son livre *Introduction à la traductologie*, Mathieu Guidère, professeur de linguistique, partage cette idée : « Bref, sur le plan épistémologique, [la traductologie] semble être une discipline aux directions multiples, sans objet unique ni méthode exclusive. Elle est d'essence interdisciplinaire. »<sup>37</sup> Ensuite, il explique pourquoi la traductologie doit être inévitablement interdisciplinaire :

La traductologie est d'essence interdisciplinaire parce qu'elle cherche à appréhender la globalité du phénomène traductionnel. Il n'est pas étonnant qu'elle ait besoin de nombreux moyens d'investigation empruntés à d'autres disciplines pour embrasser la totalité de son objet protéiforme et pourtant spécifique.<sup>38</sup>

Ainsi selon Guidère, l'objet d'étude de la traductologie est tellement vaste que cette discipline doit importer de l'extérieur des outils méthodologiques afin de saisir cet objet dans son ensemble. Il est à noter que la conception de l'interdisciplinarité de Guidère implique un flux d'information unilatéral, c'est-à-dire, uniquement dans le sens des autres disciplines vers la traductologie. C'est la traductologie qui doit emprunter des outils méthodologiques aux autres disciplines pour combler ses propres lacunes. Il ne s'agit pas des échanges bilatéraux entre les différentes disciplines, mais des transferts (des transferts obligatoires même) d'une discipline à l'autre. Par conséquent, Guidère confirme que la traductologie a une dimension interdisciplinaire, mais il décrit l'interdisciplinarité comme une relation unilatérale dans laquelle l'un donne et l'autre se contente de recevoir.

La formulation de l'interdisciplinarité de Guidère reflète en effet un consensus à propos de la traductologie et se réfère à une étape précise dans l'histoire de cette discipline. Dans ce sens Şebnem Bahadır, professeure turque de traductologie, distingue trois étapes différentes: pendant la première période (les années 1970), dit-elle, seule la linguistique dominait la traductologie. Ensuite, pendant la deuxième période, la traductologie entra en contact avec les autres disciplines (la philosophie, la psychologie, la sociologie, l'ethnographie, l'anthropologie, les sciences politiques et la littérature). Elle profita des méthodes et

---

<sup>37</sup> Mathieu Guidère, **Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain.** (Bruxelles : De Boeck, 2012), 17.

<sup>38</sup> **Ibid.**, 11.



des théories de ces disciplines, elle les importa et ainsi, elle se libéra de la « tutelle impérialiste de la linguistique ». <sup>39</sup> Mais pour Bahadır, la troisième période diffère explicitement de ces deux premières périodes dans lesquelles la traductologie était celle qui recevait et les autres disciplines étaient celles qui donnaient :

Certains chercheurs en traductologie que j'appellerai « la nouvelle génération » ne veulent plus se contenter de profiter des outils de ces disciplines. Ils veulent réunir les théories et les méthodes de la traductologie avec celles des autres disciplines, et communiquer de façon égalitaire avec ces disciplines, tout en restant dans le cadre de leurs propres questions et interrogations. Ils ne veulent pas seulement être influencés par les autres ; mais les influencer, à leur tour, dans ce milieu d'interaction. <sup>40</sup>

Donc, la troisième période est marquée par une conception égalitaire des disciplines et de l'interdisciplinarité. Les jeunes chercheurs qu'évoque Bahadır essaient de remplacer la relation verticale qui implique une hiérarchie entre les différentes disciplines par une relation horizontale, c'est-à-dire, plus égalitaire. Ils se demandent également de quelles manières nous pouvons créer ce milieu d'interaction où la traductologie, à l'instar des autres disciplines, exportera ses outils théoriques et méthodologiques.

Dans ce cadre, Esra Birkan-Baydan, jeune académicienne turque, nous donne une définition égalitaire de l'interdisciplinarité. Pour elle, l'interdisciplinarité comporte deux aspects : en premier lieu, l'interdisciplinarité qualifie la relation des disciplines autonomes en interaction. L'autonomie signifie « l'indépendance des disciplines », l'interaction « le dialogue ou le flux d'informations bilatéral entre ces disciplines ». En deuxième lieu, Birkan-Baydan conçoit les disciplines comme des ensembles en mathématiques et affirme que l'interdisciplinarité définit l'intersection de ces ensembles, c'est-à-dire, les éléments qui appartiennent à la fois à tous les ensembles en question. <sup>41</sup> Ce schéma permet de voir clairement le point commun de la traductologie et des autres disciplines. Birkan-Baydan propose un programme d'étude à partir de ce schéma et rappelle que les différentes disciplines peuvent collaborer pour étudier les éléments qui les réunissent:

L'intersection de la traductologie avec les différentes disciplines donnent des objets d'étude et des points de vue/des perspectives différents. Par exemple, il est possible d'étudier la traduction en tant qu'activité remodelant ou

---

<sup>39</sup> Klaus Kaindl cité dans Şebnem Bahadır, « Çeviriyorum, Öyleyse Tek Kültürün Ötesinde, İki Kültürün Arasında, Üçüncü Kültürün Ortasındayım » *Varlık*, no 1155 (2004) : 24.

<sup>40</sup> **Ibid.**

<sup>41</sup> Esra Birkan Baydan, « Disiplinlerarasılıktan Ne Anlamalıyız ? », Article en cours de publication, 1.

manipulant la culture dans son intersection avec les *Cultural Studies* ; en tant que production des événements sociaux dans son intersection avec la sociologie ; en tant que métaphore dans son intersection avec la philosophie.<sup>42</sup>

Donc, dans le schéma de Birkan-Baydan, chaque intersection nous fournit un nouvel objet d'étude et une nouvelle perspective, parce que les disciplines diffèrent du point de vue de leurs objets et perspectives. Mais ce n'est pas tout : Birkan-Baydan attire notre attention sur le fait que chaque discipline subit des changements et des transformations avec le temps. Alors, les relations entre les différentes disciplines ne restent pas non plus les mêmes, elles changent et se transforment sans arrêt.<sup>43</sup> Par la suite, il ne faut pas oublier que les disciplines et les relations entre elles changent continuellement.

Le schéma de Birkan-Baydan concrétise parfaitement la notion de l'interdisciplinarité qui est en effet une notion vague dans les écrits de plusieurs chercheurs en traductologie. Il apporte également une nouvelle vision de l'interdisciplinarité. Avant tout, Birkan-Baydan met l'accent sur l'égalité des disciplines : elle prévoit un réseau de relations égalitaires dans lequel chaque discipline collabore avec une autre afin de mieux appréhender son objet d'étude qui est en fait partagé par cette autre discipline. Chaque collaboration implique une nouvelle description de l'objet d'étude et de la perspective, et cette description doit être mise à jour, à son tour, selon les changements que subissent les disciplines. Ainsi, Birkan-Baydan apporte un dynamisme à la notion de l'interdisciplinarité : cette notion ne signifie pas une relation stable, mais dynamique entre un couple de disciplines. Pour chaque couple de disciplines, il faut redéfinir la nature de l'interdisciplinarité et réviser cette définition à intervalles réguliers.

Avant de conclure cette partie, il sera utile de rappeler la conception de la « théorie » de Jonathan Culler, car cette dernière nous permet d'élargir notre vision de l'interdisciplinarité. Jonathan Culler, professeur américain de littérature comparée, définit la théorie comme « un genre » autonome. Il affirme, en se référant au philosophe américain Richard Rorty, qu'un nouveau genre mixte et hybride vit le jour au XIX<sup>e</sup> siècle :

La désignation qui convient le plus à ce genre divers est tout simplement le surnom de *la théorie*. Cette dernière signifie les œuvres qui réussissent à

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, 1-2.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 2.

lancer un défi et à réorienter la réflexion dans d'autres domaines que ceux auxquels elles semblent appartenir. C'est l'explication la plus simple de ce qui sert à prendre quelque chose pour la théorie. Les œuvres considérées comme la théorie *ont* des effets au-delà de leur domaine d'origine.<sup>44</sup>

Selon Culler, les œuvres qui changent la direction des débats non seulement au sein de la discipline à laquelle elles appartiennent, mais aussi au sein des autres disciplines, forment ensemble le genre de la « théorie ». Culler illustre ce nouveau cadre conceptuel de la théorie avec deux exemples : les philosophes français Michel Foucault et Jacques Derrida.<sup>45</sup> Pour lui, ces deux philosophes contribuèrent généreusement, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, à la reformulation des questionnements et débats au sein de plusieurs disciplines telles que la philosophie, littérature et sociologie. À partir de ces exemples, Culler détermine les quatre caractéristiques de la théorie et affirme qu'elle se distingue des autres genres, en premier lieu, par la dimension interdisciplinaire qu'elle comporte. Elle est interdisciplinaire, puisqu'elle a des effets sur plusieurs disciplines.<sup>46</sup> Par la suite, l'effet des œuvres considérées comme la théorie se répand progressivement d'une discipline vers une autre et se créent ainsi de nouvelles voies de communication entre les disciplines. Les chercheurs de disciplines différentes posent des questions semblables et essaient de les répondre à l'aide des mêmes sources théoriques. Ils multiplient ainsi les possibilités de dialogue, d'échanges et de coopération. Par conséquent, la conception de la théorie de Culler nous montre comment les disciplines qui semblent être très éloignées l'une de l'autre peuvent partager la même base théorique et utiliser les mêmes outils théoriques pour examiner des objets d'étude différents.

Maintenant, il est le temps de réfléchir sur la relation de la littérature comparée et la traductologie dans le cadre de l'interdisciplinarité. « Ces deux disciplines peuvent-elles trouver un objet commun d'étude ? » et « de quelles manières peuvent-elles collaborer ? » sont les questions qui se posent à ce point.

---

<sup>44</sup> Jonathan Culler, **Literary Theory: A Very Short Introduction** (New York: Oxford University Press, 2000), 3. Je me suis partiellement servie de la traduction de Corina Stan qui présente ce livre aux lecteurs francophones sur le site internet [www.fabula.org](http://www.fabula.org). Voir, Corina Stan, « Extensions des champs de la théorie », <http://www.fabula.org/cr/280.php>, consulté le 24 février 2015.

<sup>45</sup> Culler, **Literary**, 5-13.

<sup>46</sup> **Ibid.**, 14-15.

#### **2.1.4. La littérature comparée et la traductologie**

Dès que nous commençons à nous interroger sur la relation entre la traductologie et la littérature comparée et à lire les écrivains qui abordent cette question, nous rencontrons un problème de souveraineté entre ces deux disciplines. Il est intéressant de voir que plusieurs chercheurs en traductologie ont tendance à décrire la relation de ces deux disciplines comme la relation entre un ensemble et un sous-ensemble en mathématiques, tout en essayant de répondre à cette question bien connue : « laquelle de ces deux disciplines inclut/contient l'autre ? ». Sans doute, la réponse est moins importante que les réflexions sur la question elle-même : une simple réponse à cette question ne nous mène pas très loin. Par contre, les réflexions le font. Elles nous permettent également de voir combien les liens entre la littérature comparée et la traductologie sont forts et nombreux.

Dans ce sens, les réflexions de Susan Bassnett et André Lefevere font preuve des efforts pour élargir l'espace de la traductologie vers la littérature comparée. Initiateurs du tournant culturel dans la traductologie, ils proposèrent, dès 1990, de renverser la hiérarchie traditionnellement établie entre ces deux disciplines. La traductologie, affirment-ils, traite spécifiquement des contraintes qui entrent en jeu pendant le processus de la traduction. Ces contraintes appartiennent au domaine de la littérature et mais le dépassent en même temps. Donc, ils proposent de réfléchir de nouveau sur la notion de la « littérature comparée » et de la redéfinir comme une sous-catégorie de la traductologie.<sup>47</sup> Ici, Bassnett et Lefevere soutiennent l'idée que la littérature ne contient pas forcément tous les outils théoriques et méthodologiques que l'étude de la traduction nécessite. Par contre, la traductologie les contient : plus ouverte aux nouveautés et plus souple, la traductologie développe des outils plus facilement que la littérature comparée. Cela leur permet de dire que l'espace de la traductologie s'élargit de façon à inclure la littérature comparée.

Plus tard, en 1993, Bassnett s'interroge de nouveau sur l'espace de la traductologie et les conditions d'existence de la littérature comparée dans les sciences humaines. Elle prend en compte les débats actuels de l'époque sur « la crise de la littérature comparée » et affirme que la traductologie, discipline nouvelle mais sûre d'elle-même, peut prendre le devant de la scène :

---

<sup>47</sup> Bassnett et Lefevere, « Introduction : Proust's », 12.

La littérature comparée, en tant qu'une discipline, a fait son temps. Les recherches comparatistes sur la culture dans le domaine des études des femmes, de la théorie postcoloniale, des *Cultural Studies* ont changé la face des études littéraires en général. Il faut désormais considérer la traductologie comme la discipline principale et la littérature comparée comme un domaine de valeur mais subsidiaire.<sup>48</sup>

Par conséquent, Bassnett part de l'idée que la littérature comparée est entrée dans une période de déclin, avec le progrès des études des femmes, des études postcoloniales et des « Cultural Studies ». De même, les études littéraires nécessitent de nouveaux outils théoriques et méthodologiques pour aborder les nouvelles questions tournant autour de l'interculturalité. Donc, une fois encore, Bassnett propose de considérer la traductologie comme discipline principale et la littérature comparée comme domaine secondaire, afin de mettre fin à la crise de la littérature comparée.

Cependant, treize ans plus tard, en 2006, Bassnett révisé cette affirmation de façon à admettre qu'elle fut délibérément provocatrice et qu'elle visait à rehausser le profil de la traductologie dans le domaine des études sur la littérature et la culture.<sup>49</sup> Elle reformule ainsi la relation entre la traductologie et la littérature comparée :

Aujourd'hui, quand je relis cette proposition, elle me paraît fondamentalement erronée : la traductologie ne s'est pas beaucoup développée dans les trois décennies et la comparaison demeure au cœur de plusieurs études en traductologie. Si j'écrivais ce livre aujourd'hui, je dirais que ni la littérature comparée, ni la traductologie ne doivent être acceptées comme des disciplines : toutes les deux sont plutôt des méthodes d'approche à la littérature et des modes de lecture mutuellement profitables.<sup>50</sup>

Treize années écoulées, Bassnett accepte que ni la traductologie, ni la littérature comparée ne forment un sur-ensemble ou un sous-ensemble et qu'elles sont égales l'une à l'autre. De plus, dans cette reformulation, Bassnett met l'accent sur les mots « méthode » et « mode ». Elle propose de prendre la traductologie et la littérature comparée pour des méthodes d'approche à la littérature ou des modes de lecture, mais pas forcément pour des disciplines autonomes. Pourtant, elle souligne clairement qu'elles se nourrissent l'une de l'autre.

---

<sup>48</sup> Susan Bassnett, **Comparative Literature : A Critical Introduction** (Oxford: Blackwell, 1993), 161 ; Susan Bassnett, « Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century », **Comparative Critical Studies** vol. 3, no 1-2 (2006) : 6, DOI: 10.1353/ccs.2006.0002.

<sup>49</sup> Bassnett, « Reflections on », 6.

<sup>50</sup> **Ibid.**

Nous pouvons considérer la littérature comparée et la traductologie simplement comme des « méthodes », ou insister sur le fait qu'elles sont des « disciplines autonomes ». Mais il n'est pas possible d'ignorer l'importance de la traduction pour la littérature. Il est incontestable que les traductions forment un axe majeur de l'histoire littéraire. Comme le dit Bassnett, les grandes périodes de l'innovation littéraire tendent à être précédées par des périodes de traduction intense. Ces dernières apportent à la culture d'arrivée des nouvelles idées, des nouveaux genres et des nouvelles formes.<sup>51</sup> Ainsi se forme un nouveau système au sein du polysystème littéraire de la culture d'arrivée : système composé des traductions littéraires dite la « littérature traduite ». Itamar Even-Zohar, théoricien de la culture et fondateur de la « théorie du polysystème », désigne par la notion de polysystème « un ensemble hétérogène et hiérarchisé de systèmes qui interagissent de façon dynamique au sein d'un système englobant (le polysystème). »<sup>52</sup> Plusieurs systèmes, ayant des effets l'un sur l'autre, se mettent ensemble pour construire un polysystème. Even-Zohar souligne nettement que les traductions littéraires forment un système entre elles et que ce système devient un élément indissociable du polysystème littéraire.<sup>53</sup> La littérature traduite devient ainsi le bon point de focus pour étudier l'histoire et le fonctionnement du polysystème littéraire d'une culture.

Depuis qu'elle vit le jour en 1979, la théorie du polysystème d'Even-Zohar sert de base de réflexion pour définir l'importance de la traduction pour la littérature. Elle nous invite également à réfléchir sur les moyens de la collaboration entre la traductologie et la littérature comparée. A cet égard, il faut rappeler que ces deux disciplines ont un objet fécond d'étude en commun : la littérature traduite, autrement dit, les traductions littéraires. Se situant dans l'intersection de ces deux disciplines, cet objet d'étude offre aux chercheurs des questions et des réponses pertinentes sur l'interaction culturelle. Par la suite, les chercheurs aussi bien en traductologie qu'en littérature comparée peuvent se concentrer sur les traductions littéraires et coopérer afin d'écrire l'« histoire de l'interaction culturelle ». Cette histoire nous expliquera, sans doute, les transformations que subissent les textes littéraires en traversant les

---

<sup>51</sup> **Ibid.**, 8-9.

<sup>52</sup> Guidère, **Introduction**, 75.

<sup>53</sup> Itamar Even-Zohar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », dans **The Translation Studies Reader**, sous la direction de Lawrence Venuti (Londres et New York : Routledge, 2004), 192.

frontières géographiques et temporelles. Elle nous montrera de même comment ces textes sont reçus par leurs nouveaux lecteurs.

### **2.1.5. Le cas de la Turquie**

Maintenant, nous pouvons passer au cas de la Turquie et réfléchir sur les moyens et les possibilités de coopération entre les chercheurs turcs en traductologie et en littérature comparée. Peuvent-ils trouver un objet commun d'étude ? De quelles manières peuvent-ils coopérer ? Ce sont les principales questions qui vont nous guider dans cette partie. Mais, avant de se concentrer sur le cas de la Turquie, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur la conception de l'interdisciplinarité de Roland Barthes, puisque cette dernière nous permet de mieux comprendre la particularité de la Turquie.

Roland Barthes, théoricien éminent de la littérature et spécialement du « texte », contribua énormément au changement de la conception du texte littéraire dans les années 1960. Il fournit également dans les mêmes années une base théorique solide pour la nouvelle notion de l'« intertextualité » selon laquelle le sens d'un texte littéraire ne se définit qu'avec d'autres textes littéraires. Traitant des questions relatives à l'intertextualité et à l'interdisciplinarité, il définit en ce termes en 1972 le concept de l'« interdisciplinaire » : « Pour faire de l'interdisciplinaire, il ne suffit pas de prendre un 'sujet' (un thème) et de convoquer autour deux ou trois sciences. L'interdisciplinaire consiste à créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne. Le Texte est, je crois, l'un de ces objets. »<sup>54</sup> Barthes fait ainsi une nouvelle définition de l'interdisciplinarité et souligne le besoin de créer un nouvel objet qui n'appartient à aucune discipline. En élargissant le cadre conceptuel de Barthes, nous pouvons admettre que l'interdisciplinarité commence avec la découverte et l'adoption d'un objet négligé et/ou mis de côté par les autres disciplines. Comme cet objet n'est touché par personne, il va offrir de nouveaux champs d'exploration et de nouvelles possibilités de coopération entre plusieurs disciplines. Il va encourager de même l'établissement d'un milieu d'échanges créatifs dans lequel plusieurs disciplines peuvent collaborer afin d'appréhender cet objet dans sa totalité. Mais, où trouver un objet pareil ?

---

<sup>54</sup> Roland Barthes, « Jeunes Chercheurs », *Communications*, no 19 (1972) : 3.

Dans ce contexte, les traductions littéraires dans l'Empire ottoman au XIX<sup>e</sup> siècle nous fournissent de nouveaux objets d'étude qui attendent à être découverts et adoptés par les chercheurs, puisque les traditions d'écriture (production d'œuvres originales) et de réécriture (production de traductions) en Turquie montrent un aspect particulier. Nous pouvons distinguer deux grandes périodes dans l'histoire littéraire turque-ottomane : pendant la première période, c'est-à-dire, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature ottomane-turque était en relation étroite avec les littératures persane et arabe. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (à partir des années 1850), la littérature ottomane-turque est entrée en contact direct avec les littératures européennes, plus précisément avec la littérature française. Pendant cette première période, la méthode courante pour les écrivains ottomans-turcs était de lire les œuvres de leurs collègues persans et arabes, de les réécrire par diverses stratégies et de présenter ces réécritures comme des « œuvres originales » sous de nouveaux titres. Cemal Demircioğlu, professeur turc de traductologie, appelle ce processus la « production d'œuvres originales à travers la traduction ». <sup>55</sup> La traduction devient ainsi un moyen de produire des œuvres originales. L'écrivain lit les œuvres étrangères, les transforme et les transmet totalement ou partiellement aux lecteurs. Pourtant, il ne considère pas cette opération comme une traduction et il présente son œuvre comme une œuvre originale. Par conséquent, la littérature ottomane-turque avant les années 1850, dite l'« ancienne littérature » est composée d'œuvres hybrides dont la catégorie est difficile à déterminer.

Le même processus est valable pour la nouvelle littérature ottomane-turque (de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle). Pendant cette période, les écrivains ottomans-turcs s'éloignèrent progressivement des sources littéraires arabes et persanes. Ils s'orientèrent vers les littératures européennes, plus précisément vers la littérature française et commencèrent à établir des liens étroits entre leurs œuvres et celles des écrivains européens. Pourtant, ce changement de direction ne conduisit pas les écrivains à abandonner leurs pratiques traditionnelles d'écriture et de réécriture. Dans ce sens comme l'ancienne littérature, la nouvelle littérature est composée d'œuvres réécrites. Ces dernières s'inscrivent dans la tradition de production d'œuvres

---

<sup>55</sup> Cemal Demircioğlu, « Osmanlı Çeviri Tarihi Araştırmaları Açısından 'Terceme' ve 'Çeviri' Kavramlarını Yeniden Düşünmek », Version révisée de la communication présentée au colloque Kavramlar Çevrildikçe Çeviri Düşüncemizi Biçimlendiriyor (Mu)? organisé par le département de la traductologie de l'Université de Boğaziçi, İstanbul (14-15 novembre, 2005), 8.



originales à travers la traduction et se situent dans l'intersection des littératures ottomane-turque et européennes.

Demircioğlu illustre le cas de la nouvelle littérature avec l'exemple de la traduction turque du *Cid* de Corneille. Écrivain prolifique ottoman, Ahmet Midhat traduit *Le Cid* en turc en 1890-1891 sous le nom de *Sid'in Hulâsası (Résumé du Cid)*. Ahmed Midhat dit, dans sa traduction, qu'il voulut donner un résumé de la pièce. Mais, au lieu de la résumer, il la transforme entièrement tantôt en ajoutant, tantôt en supprimant des éléments textuels. Il la réécrit par des outils traditionnels de production d'œuvres littéraires.<sup>56</sup> Par conséquent, *Sid'in Hulâsası* présente pour nous un cas spécial : ce texte est en même temps une traduction et une œuvre originale ; de plus, il n'est ni une traduction, ni une œuvre originale, d'où la difficulté de définir sa catégorie.

Dans ce contexte, la littérature ottomane-turque nous fournit des objets d'étude qui n'appartiennent à aucune discipline. La difficulté que présentent ces objets empêche les chercheurs turcs en traductologie et en littérature comparée de les adopter comme leurs propres objets d'étude. Par ailleurs ces objets, grâce à leurs formes hybrides, dépassent le cadre théorique et méthodologique d'une seule discipline et ouvrent la voie à l'interdisciplinarité qui commence avec la découverte et l'adoption d'un objet négligé et/ou mis de côté par toutes les disciplines.

Pour conclure ce sous-chapitre, nous pouvons dire que le tournant culturel dans la traductologie exige la considération des textes littéraires et surtout dramatiques comme des éléments inséparables du système culturel auquel ils appartiennent. La culture devient ainsi un paramètre indispensable pour les recherches de la traduction. L'espace de la traductologie dans les études de la culture s'élargit, le statut de la traduction change : elle est désormais acceptée comme le témoin fiable de l'interaction culturelle. Par ailleurs, la question de l'interaction culturelle est accompagnée par celle de l'interdisciplinarité. À cet égard, il faut rappeler qu'une conception égalitaire et dynamique de l'interdisciplinarité comme celle de Birkan-Baydan favorise la collaboration de la traductologie avec la littérature comparée. De son côté, Culler montre que la théorie a la force de réunir les chercheurs de disciplines différentes. De plus, l'importance des traductions pour la littérature ouvre une autre voie aux études interdisciplinaires. Dans ce contexte, la

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, 12-13.

littérature ottomane-turque présente un cas particulier : riche en textes hybrides, elle encourage les chercheurs en traductologie et en littérature comparée pour travailler ensemble.

Il n'est pas difficile de voir les conséquences de cette nouvelle conception de la traduction pour le théâtre. Le texte théâtral traduit d'une langue nationale vers une autre permet aux chercheurs de voir clairement les différences et les parallèles culturelles entre les deux nations en questions. La modification du texte de départ en fonction du goût local permet à son tour de mieux comprendre les attentes du spectateur et les contraintes du traducteur. Par conséquent, il ne serait pas faux de dire que le « nouvel objet » dont Barthes parle dans son article cité ci-dessous est la « pièce traduite » pour ceux qui travaillent sur la littérature ottomane-turque de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

## **2.2. La traduction en tant qu'outil dans la conception des cultures**

Intitulé « Interaction des cultures, interaction des disciplines », le chapitre précédent de ce projet de thèse nous a montré que la traduction témoigne de l'interaction culturelle. Mais, la traduction remplit d'autres fonctions: elle contribue avant tout à la formation de nouveaux systèmes culturels. Ce présent chapitre approfondira l'étude de la traduction en tant qu'outil dans la conception des cultures et traitera des questions relatives aux échanges culturels franco-turcs au XIX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, il nous permettra, dans les chapitres suivants, de répondre aux quatre questions essentielles suivantes : comment situer le répertoire de Molière en Turquie au sein des répertoires européens de Molière dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ? Quels critères ont-ils déterminé le choix des pièces pour la traduction et la mise en scène ? Pourquoi certaines comédies de Molière sont-elles devenues populaires tandis que les autres ne sont même pas entrées dans le répertoire ? Quelles étaient les raisons de cette popularité ?

### 2.2.1. Au-delà de l'« influence » : les transferts culturels

Si l'on veut saisir la complexité des échanges littéraires et artistiques franco-turcs à l'Âge des réformes, nous devons remettre en question la notion d'« influence » basée sur des dichotomies comme « actif/passif », « fort/faible », « supérieur/inférieur ». De nos jours, la notion d'influence est interrogée par plusieurs chercheurs dans des contextes différents. Michel Espagne, spécialiste des relations culturelles franco-allemandes, conteste dans son livre intitulé *Les transferts culturels franco-allemands* la relation d'influence littéraire entre deux auteurs appartenant à deux aires linguistiques différentes pour la principale raison que « la notion d'influence tend à rabattre la dynamique de l'échange du récepteur sur le producteur de message et qu'elle suppose plus qu'elle ne démontre l'existence d'une relation immédiate, quasiment magique, entre les deux. »<sup>57</sup> De même, Zeynep Çelik, professeure turque d'architecture, consacre son livre intitulé *Empire, Architecture, and the City : French-Ottoman Encounters, 1830-1914* (*Empire, architecture et la ville : rencontres franco-ottomanes, 1830-1914*) à l'étude des échanges architecturaux franco-turcs au XIX<sup>e</sup> siècle et dans le but d'apporter une nouvelle approche des relations interculturelles, elle y propose « un modèle de communication multidirectionnel démontant l'influence unilatérale de l'Europe sur les réformes de modernisation ottomans »<sup>58</sup>. Elle cherche à remplacer la notion de « monologue » par celle de « dialogue », et souligne que les deux côtés (dans ce cas, la France et la Turquie) agissent l'un sur l'autre, ce qui finit par transformer les deux côtés en question.

Par conséquent, la notion d'influence qui est en fait une notion abstraite ne nous permet pas de voir combien les échanges entre deux aires culturelles différentes peuvent être compliqués. Il est donc le temps de la remplacer par d'autres termes qui faciliteront et enrichiront les études portant sur l'histoire des échanges culturels (dans notre cas, sur la transmission du théâtre de Molière en Turquie à l'Âge des réformes).

Dans ce sens, la notion de « transfert culturel » nous fournit une approche susceptible d'élaborer le sujet dans sa complexité. Les représentations françaises et turques de Molière données vers 1900 dans l'Empire ottoman rentrent dans le cadre des transferts culturels et ne peuvent être envisagées séparément de l'ensemble des

---

<sup>57</sup> Espagne, *Les Transferts*, 32.

<sup>58</sup> Çelik, *Empire*, 5.

répertoires européens de Molière dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage intitulé *Le théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle* nous en donne les raisons. Jean-Claude Yon y précise qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les scènes européennes étaient dominées par les œuvres théâtrales françaises et décrit en ces termes la position de la France dans la production théâtrale en Europe à cette époque :

[L]e théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle a fort bien réussi sa conversion à la « littérature industrielle » (pour reprendre l'expression de Sainte-Beuve, qui date de 1839). La France du XIX<sup>e</sup> siècle est le premier pays, en Europe et dans le monde, à se doter d'une véritable industrie théâtrale capable de produire en grande quantité des ouvrages destinés à un très large public.<sup>59</sup>

Ces ouvrages traversèrent les frontières nationales en Europe et rencontrèrent leur public à l'étranger : « [d]ans leur presque totalité, ces milliers de pièces ont d'abord été créées à Paris avant d'être diffusées en province et dans le monde entier. »<sup>60</sup>. Yon réunit, par la suite, toutes ces pièces sous le même titre ; il nomme le « théâtre français » « tout le répertoire scénique produit par les hommes de théâtre français au XIX<sup>e</sup> siècle » et ajoute que les études traitant du théâtre français s'inscrivent dans « l'histoire des transferts culturels ».<sup>61</sup> Il conçoit ainsi la transmission du théâtre français dans les autres pays comme des transferts culturels et met l'accent sur la dimension économique (la « littérature industrielle », l'« industrie théâtrale ») des échanges théâtraux au XIX<sup>e</sup> siècle. En d'autres termes, pour Yon, les facteurs économiques pèsent sur les transferts culturels et désignent leur nature et leur fonction. Cette dimension économique est également valable pour le « théâtre français », plus précisément pour le « théâtre de Molière » en Turquie dans seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, puisque ce dernier fait partie, dans une certaine mesure, du théâtre français décrit par Yon.

Pourtant, les facteurs économiques ne sont pas seuls à désigner la nature et la fonction des transferts culturels. Pour voir les autres aspects des transferts culturels et les conditions dans lesquelles un échange culturel devient possible ou nécessaire, nous proposons de regarder de près la notion de « transfert » (développée par Itamar Even-Zohar) et les implications de cette notion.

---

<sup>59</sup> Yon, « Introduction », 8.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>61</sup> *Ibid.*

### 2.2.2. Le répertoire culturel, le rôle des transferts et la planification de la culture

Dans le cadre théorique d'Even-Zohar, la notion de « transfert » est reliée à une autre notion plus large qui est le « répertoire culturel ». Pour Even-Zohar, le répertoire culturel est « la somme des options utilisées par un groupe et individuellement par les membres de ce groupe pour l'organisation de la vie. »<sup>62</sup> Il est donc constitué de différents choix et de décisions variées qui contribueront à l'organisation de la vie sociale. De plus, le répertoire culturel peut être formé de deux façons différentes : d'une part, il peut être formé « par inadvertance » par des contributeurs anonymes ; d'autre part, il peut être formé « délibérément » par des membres bien connus et engagés dans cette activité.<sup>63</sup> Dans le premier cas, il s'agit d'un processus de formation plus naturelle, tandis que dans le second cas, la volonté de construire un nouveau répertoire culturel est évidente. A cet égard, Even-Zohar ajoute qu'il existe deux méthodes différentes pour former un répertoire : « l'invention et l'importation ».<sup>64</sup> L'invention correspond au fait de créer un nouvel objet (concret ou abstrait) absent dans un répertoire, tandis que l'importation consiste à emprunter un objet à un répertoire culturel étranger. Even-Zohar distingue à cet effet la notion de « transfert » de l'importation et la définit comme l'état des biens importés qui finissent par être intégrés dans un nouveau répertoire.<sup>65</sup> Il met ainsi en évidence le passage de l'état d'importation à l'état de transfert qui signifie la réussite d'une importation dans le sens qu'elle est retenue ou non par le répertoire d'arrivée. Une fois qu'ils sont intégrés dans un nouveau répertoire, les biens importés deviennent des transferts.

Par ailleurs, les différents besoins d'une société d'accueil déterminent la qualité, la quantité et la fonction des transferts. Even-Zohar affirme que « le volume et l'effectivité des transferts peuvent normalement varier d'une époque à l'autre dans l'histoire des groupes sociaux »<sup>66</sup> ; de même, Espagne souligne qu'un « transfert culturel n'est pas déterminé principalement par un souci d'exportation. Au contraire c'est la conjoncture du contexte d'accueil qui définit largement ce qui peut être

---

<sup>62</sup> Itamar Even-Zohar, « The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer », dans **Translations: (re)shaping of literature and culture**, sous la direction de Saliha Paker (Istanbul: Boğaziçi University Press, 2002), 166.

<sup>63</sup> **Ibid.**, 168.

<sup>64</sup> **Ibid.**, 169.

<sup>65</sup> **Ibid.**

<sup>66</sup> **Ibid.**, 170.

importé [...]. »<sup>67</sup> Even-Zohar et Espagne mettent ainsi l'accent sur les besoins du répertoire culturel vers lequel un transfert est effectué. Pourtant, à notre avis, il faut prendre en considération les besoins et les attentes de deux côtés dans une relation de transfert culturel, puisque les deux côtés entrent en interaction et changent l'un et l'autre. De même, il ne faut pas oublier que les conséquences d'un transfert sont partagées entre le répertoire culturel d'origine et le répertoire culturel d'accueil. Pour aller plus loin dans la réflexion sur la transmission du théâtre de Molière en Turquie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il faut poser des questions sur les conditions qui rendent un transfert favorable. Dans ce sens, nous pouvons maintenant examiner la notion de « planification de la culture » développée par Even-Zohar.

La planification de la culture est définie par Even-Zohar comme « un acte délibéré d'intervention, par ceux qui sont au pouvoir ou par 'des agents libres', dans un répertoire déjà existant ou en voie de cristallisation ». <sup>68</sup> D'après cette définition, quand les membres d'un groupe social (munis ou non du pouvoir politique) interviennent dans le système culturel afin de le changer, ils deviennent les agents de la planification de la culture. En d'autres termes, ils essaient de donner à la culture la forme qu'ils désirent et de la construire ou reconstruire avec leurs décisions délibérément prises. De même, Even-Zohar met l'accent sur le rôle actif de ces agents dans la création de nouveaux répertoires. En mettant de côté l'expression « intellectuels », il les qualifie d'« entrepreneurs culturels » et souligne que ces derniers « sont engagés dans la création de nouvelles idées ou des idées alternatives pour les répertoires culturels ». <sup>69</sup> Un entrepreneur culturel est donc celui qui, dans l'intention de faire des changements dans la culture, fait un plan et le met en action. Il devient ainsi visible dans le processus de la construction d'une nouvelle culture.

Les notions théoriques que nous avons examinées ci-dessus nous montrent qu'un répertoire culturel ne se forme pas tout seul et qu'il reflète, en effet, la somme des décisions prises par différents agents. Tel est le cas pour un répertoire de théâtre et plus précisément pour le répertoire de Molière en Turquie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le choix des pièces pour la traduction et la mise en scène n'est pas

---

<sup>67</sup> Espagne, *Les Transferts*, 23.

<sup>68</sup> Itamar Even-Zohar, « Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities », dans *Papers in Culture Research*, Itamar Even-Zohar (Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, 2005), 97.

<sup>69</sup> Itamar Even-Zohar, « Idea-makers, Culture Entrepreneurs, Makers of Life Images, and the Prospects of Success », dans *ibid.*, 194.

sans raison. Il résulte au contraire des besoins et des attentes du répertoire culturel ottoman-turc et des exigences du répertoire culturel français. Par conséquent, certaines pièces furent prélevées, tandis que d'autres furent laissées de côté dans la sélection opérée dans le répertoire de Molière. Comme les deuxième et troisième chapitres de cette thèse approfondiront l'étude du répertoire de Molière en Turquie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, nous éviterons ici de nous attarder sur ce point. Nous pouvons dès lors passer à examiner le rôle des traductions dans la planification de la culture.

### **2.2.3. La traduction en tant qu'outil de la planification de la culture**

Les agents intervenant dans la culture disposent et se servent de différents outils et la traduction constitue un des outils pratiques pour construire ou reconstruire la culture. Les liens étroits entre la traduction (en tant qu'activité et produit) et l'organisation de la culture furent soulignés à plusieurs reprises par des traductologues. À cet égard, Gideon Toury affirme que les cultures recourent à la traduction afin de combler leurs propres lacunes.<sup>70</sup> Il souligne en ces termes les effets de l'activité de traduction sur une culture d'accueil :

Le désir d'introduire un texte dans une culture par la voie de traduction [...] implique toujours une série de décisions (interconnectées) ; et comme ceci entraîne toujours des changements dans la culture d'accueil, les changements de ce genre peuvent, à juste titre, être considérés comme des activités de planification.<sup>71</sup>

D'après Toury, un répertoire culturel peut emprunter, par la voie de traduction, des textes littéraires ou non littéraires à une culture étrangère et obtenir ainsi ce dont elle a besoin. Mais ce processus est assez compliqué, puisqu'il implique les décisions de plusieurs agents comme le ministre de la culture (s'il s'agit d'un projet de traduction initié par le corps politique), l'éditeur, le rédacteur et enfin le traducteur. À chaque stade de ce processus correspond une tentative de construction ou de reconstruction du répertoire culturel : ces agents modifient la culture pendant qu'ils sélectionnent les textes à traduire, décident sur la façon de les traduire et de les présenter aux lecteurs.

---

<sup>70</sup> Gideon Toury, « Translation as a Means of Planning and the Planning of Translation: A Theoretical Framework and an Exemplary Case », dans **Translations: (re)shaping of literature and culture**, sous la direction de Saliha Paker (Istanbul: Boğaziçi University Press, 2002), 153.

<sup>71</sup> **Ibid.**, 154.

Dans ce contexte, Ayşe Banu Karadağ, traductologue turque, nous donne un exemple concret de l'utilisation de la traduction en tant que moyen de planification de la culture. En se concentrant sur le rôle idéologique du traducteur et des traductions dans la formation des systèmes littéraire et culturel, elle analyse dans sa thèse de doctorat la traduction contemporaine de *Robinson Crusoe* en turc par Ali Çankırılı. À la fin d'une analyse textuelle comparative des décisions du traducteur, elle affirme que ce dernier reflète sa vision du monde basée sur la religion (dans ce cas, l'Islam) dans sa traduction et qu'il contribue, à travers cette traduction, à la création d'un répertoire culturel dominé par les valeurs religieuses.<sup>72</sup> En se basant sur les résultats de cette même analyse, elle définit le traducteur comme « un médiateur de cultures qui, adoptant une certaine idéologie, devient visible à travers sa traduction ». <sup>73</sup> Elle accentue ainsi le rôle du traducteur en tant qu'entrepreneur culturel et nous montre que nulle décision dans le processus de la traduction n'est sans dessein.

Parallèlement, la place qu'occupe la traduction dans la planification d'un nouveau répertoire théâtral ne peut pas être ignorée non plus. Les traductions tiennent une place essentielle dans la formation de nouveaux théâtres. Dans son article intitulé « Victorien Sardou et la régénération du théâtre anglais », Ignacio Ramos Gay nous en donne un exemple éclairant. Il y analyse « l'influence de la dramaturgie de Victorien Sardou dans la *Renaissance of English drama* pendant les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>74</sup> et décrit comment les dramaturges anglais ont fait usage du théâtre de Sardou pour renouveler le théâtre anglais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. À cet effet, il affirme que les hommes de théâtre anglais, dans l'intention de créer un théâtre plus prestigieux et rentable, eurent recours à des méthodes variées de réécriture (adapter, traduire, imiter, copier et même plagier) et transmirent en anglais les dramaturges français et spécifiquement les œuvres de Sardou : à la fin des années 1890, dit-il, « [l]e modèle théâtral français, Sardou en

---

<sup>72</sup> Ayşe Banu Karadağ, « Edebiyat ve Kültür Dizgesini Şekillendirmede 'İdeolojik' Açıdan Çevirinin ve Çevirmenin Rolü », (Thèse de doctorat, Université d'Istanbul, 2003), 101.

<sup>73</sup> Ayşe Banu Karadağ, « Çeviri ve Çevirmenin Edebiyat ve Kültür Dizgesini Şekillendirmedeki Rolü » **Varlık**, no 1155 (2004) : 15.

<sup>74</sup> Ignacio Ramos Gay, « Victorien Sardou et la régénération du théâtre anglais », dans **Victorien Sardou, un siècle plus tard**, sous la direction de Guy Ducrey (Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007), 230.



tête, représentait un paradigme de succès systématique. »<sup>75</sup> C'est pourquoi les dramaturges anglais en firent usage pour recréer un nouveau répertoire de théâtre.

L'exemple qui nous est fourni par Ramos Gay expose à quel point la traduction peut être utile dans la formation ou la reformation d'un théâtre. Les nouveaux modèles théâtraux sont transmis d'un pays à l'autre par les dramaturges, les comédiens et les traducteurs à travers les traductions. De même, dans le cas d'Angleterre des années 1880-1900, la régénération du théâtre s'inscrit dans le renouvellement de la culture et ce dernier nécessite, à son tour, des interventions délibérées dans la culture. Par conséquent, nous pouvons dire que la sélection opérée dans l'ensemble des textes à traduire (dans ce cas, ceux de Sardou) et les choix faits par les agents de transfert culturel au cours de la régénération du théâtre anglais rentrent dans le cadre de la planification de la culture.

#### **2.2.4. La construction des cultures à travers la traduction et la notion de « réécriture »**

D'autre part André Lefevere contribua, à l'exemple de Toury, à la conception de la traduction en tant qu'outil de la création d'une nouvelle culture. En se concentrant sur le sujet de la représentation et la réception d'un écrivain en dehors de son pays natal, il affirme que les œuvres littéraires ne retrouvent leurs lecteurs qu'en passant par un prisme déformant. Pour lui, la traduction, la critique littéraire, le commentaire littéraire, l'historiographie, les cours de littérature à l'école, les anthologies et la mise en scène des pièces de théâtre constituent les éléments de ce prisme qui décompose et recompose l'image d'un auteur. Lefevere appelle ces images comme les « réfractions » d'un auteur et ajoute que ces dernières signifient « l'adaptation d'une œuvre littéraire à un public différent, dans l'intention d'influencer la lecture de l'œuvre par ce public »<sup>76</sup>. Plus tard, Lefevere remplace la notion de « réfraction » par celle de « réécriture » et utilise cette nouvelle notion pour établir des liens entre la traduction et le fonctionnement de la culture : « La traduction est, bien sûr, une réécriture d'un texte original. Toutes les réécritures, quelle que soit leur intention, reflètent une certaine idéologie et poétique, et manipulent à ce titre la littérature pour

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, 232.

<sup>76</sup> André Lefevere, « Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature », dans **The Translation Studies Reader**, sous la direction de Lawrence Venuti (Londres et New York : Routledge, 2004), 235.

qu'elle fonctionne d'une manière donnée dans une société donnée »<sup>77</sup>. Il met l'accent sur deux facteurs cruciaux qui déterminent les choix d'un traducteur dans le processus de traduction: l'idéologie (« Comment le monde doit-il être ? ») et la poétique (« Comment la littérature doit-elle être ? »). Ainsi, il souligne que le traducteur introduit ses valeurs idéologiques et poétiques à la culture à travers la traduction et influence les lecteurs dans leur façon de penser, de croire et de vivre.

Par ailleurs, Lefevre ajoute que les réécritures peuvent encourager ou empêcher les innovations culturelles :

La réécriture est une manipulation entreprise dans le service du pouvoir, et dans son aspect positif, elle peut aider à l'évolution d'une littérature et d'une société. Les réécritures peuvent introduire de nouveaux concepts, de nouveaux genres, de nouveaux dispositifs, et l'histoire de la traduction est aussi celle de l'innovation littéraire, de la force réformatrice d'une culture sur une autre. Mais la réécriture peut aussi réprimer l'innovation [...].<sup>78</sup>

Lefevre nous montre que d'une part, la traduction (la forme la plus distinctive de la réécriture) peut servir de véhicule de nouvelles idées, mais d'autre part, elle peut les refréner. Mais dans les deux cas, la traduction n'est pas neutre : elle agit d'une manière positive ou négative sur le système culturel ; à la suite des processus de décomposition et recomposition, elle fournit de nouveaux éléments au système culturel dont il est question.

Dans le cadre de la traduction de théâtre, ce même processus est appelé l'« acculturation » (ou l'« acclimatation ») par Lefevre, Susan Bassnett et d'autres traductologues. Bassnett, s'interrogeant sur les conditions qui entourent la traduction des textes théâtraux, signale que les attentes du public d'arrivée et les contraintes imposées par le système théâtral d'arrivée préparent la voie pour l'acculturation.<sup>79</sup> De même, Sirkku Aaltonen, traductologue finlandaise, exprime que « l'acculturation est inévitable dans la traduction d'un texte dramatique » surtout si ce texte (texte traduit) est destiné à la scène, et que l'acculturation y est plus visible que dans les autres genres textuels.<sup>80</sup> Dans ce cadre, elle analyse huit pièces irlandaises réécrites en finnois et explique comment les éléments culturels (les locations géographiques,

---

<sup>77</sup> Susan Bassnett et André Lefevre, « Preface, » dans **Translation, History and Culture**, sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevre (Londres et New York : Cassell, 1995), iii.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Susan Bassnett, « Still Trapped in the Labyrinth : Further Reflections on Translation and Theatre », dans **Constructing Cultures**, sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevre (Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg : Multilingual Matters, 1998), 93.

<sup>80</sup> *Ibid.*

le système de croyance, les concepts politiques, les mondes de l'art et la vie contemporaine) sont acculturés/acclimatés à travers la traduction.<sup>81</sup> Le travail d'Aaltonen nous offre une étude de cas illustrant le processus de l'acculturation qui s'opère inévitablement dans la traduction des textes de théâtre : le traducteur retravaille l'œuvre dramatique, la modifie en fonction du goût local pour qu'elle soit plus facilement acceptée par le public. Par conséquent, il est possible de dire que la traduction englobe deux opérations majeures : l'accommodation (opération qui rend un texte plus convenable, l'adaptation) et l'appropriation (opération par laquelle les lecteurs adoptent un texte, l'intégration).

La dimension transformatrice/créatrice de la traduction fut également explorée par Michel Espagne dans le contexte des transferts culturels. Dans son étude citée ci-dessus, il s'appuie sur l'idée qu'un transfert culturel est « une sorte de traduction puisqu'il correspond au passage d'un code à un nouveau code. »<sup>82</sup> Le terme « code » ne signifie pas seulement la langue (le code linguistique), mais aussi une structure plus globale qui est la culture (code culturel). Espagne propose d'utiliser le « modèle de la communication » (celui de Roman Jakobson) pour analyser le passage d'une culture à une autre, tout en mettant l'accent sur le fait que le message (dans ce cas, l'objet du transfert) se modifie forcément au cours du processus de la transmission : « [L]e message transmis doit être traduit du code de références du système d'émission dans celui du système de réception. Cette appropriation sémantique transforme profondément l'objet passé d'un système à l'autre »<sup>83</sup>. Même s'il ne se réfère pas aux traductologues qui abordent systématiquement le sujet du transfert (Even-Zohar et les autres traductologues cités dans ce chapitre), il est intéressant de voir qu'Espagne, en faisant usage du modèle de la communication de Jakobson, aboutit à un résultat similaire. Il précise qu'un message, afin d'être perçu par le récepteur, doit être approprié au code linguistique de ce dernier. Il en est de même pour la traduction et les autres types de transfert : les objets transférés passent par une opération de transformation avant de trouver leur place dans la culture qui les accueille.

---

<sup>81</sup> Sirkku Aaltonen, « Rewriting Representations of the Foreign : the Ireland of Finnish Realist Drama », **TTR: traduction, terminologie, redaction** vol. 9, no 2 (1996) : 103-122, <http://id.erudit.org/iderudit/037260ar>, consulté le 24 février 2015.

<sup>82</sup> Espagne, **Les Transferts**, 8.

<sup>83</sup> **Ibid.**, 20.

Esra Akcan, professeure turque d'architecture, nous donne un exemple concret des processus interculturels d'accommodation et d'appropriation dans sa thèse de doctorat.<sup>84</sup> Elle examine les échanges interculturels architecturaux entre l'Allemagne et la Turquie au début du XX<sup>e</sup> siècle, et considère ces échanges comme des produits spécifiques de la « traduction en architecture ». Elle définit son travail comme suit :

En se concentrant sur les travaux des immigrés, des voyageurs, des architectes locaux qui collaborent avec eux et des étudiants internationaux, j'analyse comment les mouvements, les styles, l'information et les technologies en architecture voyagent à travers l'espace géographique, et comment ils se transforment dans leurs nouvelles destinations.<sup>85</sup>

En se référant à plusieurs formes architecturales et urbaines importées en Turquie comme les résidences, les bâtiments publics et les parcs qui existent encore, elle explique comment ces formes « allemandes » furent acclimatées aux contextes social, culturel, économique et géographique de la Turquie. Dans ce sens, la différence de climat entre l'Allemagne et la Turquie, par exemple, nous suffisent pour comprendre pourquoi une forme architecturale ou urbaine importée de l'Allemagne en Turquie doit nécessairement s'adapter à son nouveau contexte géographique afin de survivre. Elle doit tolérer tout changement structural (par exemple, l'utilisation de différents matériaux de construction) dû à ce nouveau contexte. Dans ce cas, comme le dit Espagne, non seulement le contenu, mais aussi la signification des objets transférés changent : « Lorsqu'un livre, une théorie, une tendance esthétique franchissent la frontière entre deux espaces culturels [...], leur signification, liée au contexte, se modifie par là même »<sup>86</sup>. Par conséquent, les opérations de transfert culturel entraînent inévitablement un changement de la signification et de la fonction des objets de transfert.

En conclusion, les relations littéraires et artistiques franco-turques au XIX<sup>e</sup> siècle dépassent le cadre de la « relation d'influence culturelle » et s'inscrivent dans l'« histoire des transferts culturels ». Ces derniers servent d'outil dans la création de nouveaux répertoires culturels. De même, la traduction, forme spécifique de transfert

---

<sup>84</sup> Esra Akcan, « Modernity in Translation: Early Twentieth Century German-Turkish Exchanges in Land Settlement and Residential Culture », (Thèse de doctorat, Université de Columbia, 2005). Pour la version publiée en turc, voir Akcan, **Çeviride Modern Olan**.

<sup>85</sup> « Completed Dissertations », <http://www.arch.columbia.edu/programs/phd/architecture/completed-dissertations>, consulté le 21 mai 2012.

<sup>86</sup> Espagne, **Les Transferts**, 28.

culturel, occupe une place majeure dans la planification de la culture : comme dans le cas de Victorien Sardou en Angleterre à la fin de XIX<sup>e</sup> siècle, les entrepreneurs culturels en font usage afin de former un nouveau répertoire théâtral plus convenable à leurs attentes et besoins. Par conséquent, deux facteurs principaux pèsent sur la formation d'un nouveau répertoire de théâtre par la voie de transfert culturel: d'une part, les attentes et les besoins du système culturel d'accueil et d'autre part, les exigences du système culturel d'origine. Par ailleurs, les transferts culturels comportent une dimension transformatrice qui devient surtout visible dans le cas de la traduction, autrement dit, de la réécriture. Les réécritures recréent l'image d'un écrivain et deviennent utiles dans la construction ou la reconstruction de la culture. Également, les opérations d'accommodation (acculturation/acclimatation) et d'appropriation (intégration) inhérentes dans le processus de la traduction (et dans toute autre sorte de transfert culturel) modifient la signification et la fonction de l'objet de transfert, et le rendent plus « acceptable » pour la culture d'accueil. Dans ce cadre, la transmission du théâtre de Molière en Turquie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle nous présente une étude de cas riche en questionnements.

### **2.3. Rencontrer l'étranger à travers la traduction**

Intitulé « La traduction en tant qu'outil dans la conception des cultures », le chapitre précédent de ce projet de thèse nous a montré que les traductions peuvent contribuer à la formation de nouveaux systèmes culturels et de nouveaux théâtres. De même, les traductions comportent inévitablement une dimension transformatrice qui aboutit à l'acclimatation des textes de départ dans le domaine du théâtre. C'est par ce processus d'acclimatation qu'ils sont adaptés à leur nouveau contexte et qu'ils se sont appropriés par le public. Pourtant, nous pouvons parler de différents degrés et types d'acclimatation dans la traduction des textes dramatiques, et les décisions du traducteur concernant le degré et le type d'acclimatation nous exposent sa vision de l'« étranger » ou sa manière de percevoir l'« autre ». Dans ce cadre, ce chapitre traitera de la traduction en tant que lieu de rencontre avec l'étranger et introduira les réflexions des traductologues qui se sont concentrés sur la dimension transformatrice de la traduction, et les implications interculturelles et éthiques de cette dimension. Ce

chapitre nous aidera à répondre prochainement à la question principale suivante : les représentations turques et françaises de Molière peuvent-elles être envisagées dans le cadre de la dichotomie de « natif » (ce qui nous est propre, familier, déjà connu) et d'« étranger » ? Avant d'expliquer la conception de l'étranger dans la traduction, il sera efficace d'examiner la théorie des normes de Gideon Toury qui traite, sans se référer à la dichotomie de « natif-étranger », des contraintes résultant du texte de départ, d'un côté et de la culture d'arrivée, de l'autre.

### **2.3.1. De la théorie des normes à l'opposition de « natif-étranger »**

La théorie des normes de traduction de Gideon Toury représente la première approche cohérente des contraintes socioculturelles qui pèsent sur les traductions littéraires. Elle nous permet également de mieux saisir la position intermédiaire de la traduction entre deux forces opposées : le texte de départ, d'un côté ; la culture d'arrivée, de l'autre. En effet, c'est avec les recherches de Gideon Toury que s'ouvre l'ère des études descriptives dans la traductologie. Pour lui, il ne s'agit pas de « juger » une traduction (par ex. une « mauvaise » traduction), mais de la « décrire » et d'expliquer comment une telle traduction fut faite et de quelle manière. À cet égard, il affirme que la traduction dépend des contraintes socioculturelles qui se situent entre deux extrêmes : les règles explicites d'un côté et les idiosyncrasies de l'autre. Entre ces deux extrêmes se trouvent les normes. Il distingue trois types de normes de traduction. En premier lieu, viennent les « normes initiales » : le traducteur choisit d'adhérer soit aux normes présentes dans le texte de départ (ce qui signifie « l'adéquation » d'une traduction), soit aux normes qui prédominent dans la culture d'arrivée (ce qui signifie « l'acceptabilité » d'une traduction). En deuxième lieu, viennent les « normes préliminaires » qui impliquent le choix de textes à traduire, de langue de départ etc. En troisième lieu, viennent les « normes opérationnelles » qui signifient les décisions concrètes du traducteur au cours de l'acte-même de traduction.<sup>87</sup> Ainsi, concernant les normes initiales, il contraste le texte de départ et la culture d'arrivée et affirme que le traducteur, avant même de commencer son travail, prend une décision pour suivre l'un des deux. Soit il préserve les caractéristiques du texte de départ et les transmet dans la langue d'arrivée, soit il les transforme conformément à la culture d'arrivée.

---

<sup>87</sup> Voir Guidère, **Introduction**, 100-101.

Néanmoins, au lieu de qualifier une traduction d'« adéquate » absolue ou d'« acceptable » absolue, il sera plus juste de dire que différents degrés et types d'adéquation ou d'acceptabilité peuvent marquer une traduction. Les traductions peuvent partiellement remplir les fonctions d'adéquation ou d'acceptabilité. Par ailleurs, le travail d'un traducteur qui adhère aux normes présentes dans le texte de départ peut créer un effet d'étrangeté pour les lecteurs/spectateurs, tandis que le travail d'un traducteur qui adhère aux normes prédominant dans la culture d'arrivée peut leur paraître comme une œuvre écrite originellement dans leur langue maternelle/native. Esra Akcan concrétise ce dernier point en utilisant la métaphore du « pendule » qui oscille d'un bout à l'autre entre les deux extrémités (étranger-familier) et affirme qu'une traduction peut être située à un point quelconque sur l'axe de ce pendule.<sup>88</sup> Ainsi, elle précise que les traductions ne s'identifient pas strictement avec l'un de ces deux pôles, mais qu'elles se diversifient et se différencient, les unes préservant plus ou moins le côté « étranger » du texte de départ, les autres lui donnant un aspect plutôt « familier ». À l'exemple d'Akcan, Romy Heylen signale que dans la traduction, il y a une échelle d'acclimatation qui va, à travers un stade intermédiaire de négociation et de compromis, d'un extrême (où aucune tentative n'est faite pour acclimater le texte de départ et où ce dernier peut sembler « exotique » ou « bizarre » au public) à l'autre (le pôle opposé d'acclimatation complète).<sup>89</sup> Par conséquent, le traducteur dispose d'une diversité de choix, ses décisions désignent le degré et type d'étrangeté et de familiarité dans la traduction.

De même, Mathieu Guidère distingue deux principales stratégies de traduction : « [d]'une part, la stratégie 'sourcière' qui vise à conforter les normes et les valeurs dominantes dans la culture source ; d'autre part, la stratégie 'cibliste' qui vise à soumettre les textes étrangers aux contraintes de la culture cible. »<sup>90</sup> Pourtant, il est clair que l'attitude impartiale de Toury n'est pas partagée par Guidère, puisqu'il met l'accent sur les implications interculturelles positives et négatives de ces deux stratégies. Il parle en premier lieu de la « naturalisation » « qui indique le travail d'adaptation mené par le traducteur pour 'naturaliser' l'œuvre étrangère » et ajoute que « le texte devient naturel dans la culture cible, c'est-à-dire que l'on gomme ses

---

<sup>88</sup> Akcan, *Çeviride Modern Olan*, 11.

<sup>89</sup> Romy Heylen cité par Bassnett, « Still Trapped in the Labyrinth », 93.

<sup>90</sup> Guidère, *Introduction*, 98.

particularités les plus visibles pour qu'il soit admis au sein de la 'nation' ». <sup>91</sup> Pour lui, un traducteur peut décider d'adopter la stratégie « cibliste » dans l'intention de « faire admettre 'l'étranger' dans la culture nationale sans susciter la polémique et sans heurter la sensibilité du public. » <sup>92</sup> En deuxième lieu vient l'« exotisation » « qui consiste à garder, dans la culture cible, les traits caractéristiques de l'œuvre étrangère (images, style, valeurs) » et dont le résultat est une traduction qualifiée d'« exotique » « parce qu'elle affiche son étrangeté en maintenant visibles les marques de son origine (noms étrangers, lieux exotiques, etc.). » <sup>93</sup> Guidère précise par la suite qu'un traducteur peut décider d'adopter la stratégie « sourcière » afin d'« ouvrir l'esprit du public cible en lui faisant ressentir ce que [Antoine] Berman appelle 'l'épreuve de l'étranger'. » <sup>94</sup> En effet, la conception de la traduction en tant que lieu de rencontre avec l'« étranger » nous renvoie à l'étude d'Antoine Berman sur les romantiques allemands à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est donc indispensable de nous attarder là-dessus.

### **2.3.2. La traduction en tant qu'« épreuve de l'étranger »**

Berman nous expose largement sa conception de la traduction dans son livre intitulé *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* publié en 1984. Ce livre examine les théories que les romantiques allemands (Novalis, Friedrich Schlegel, A. W. Schlegel et Schleiermacher) ont consacrées à la traduction et les compare avec celles de Herder, de Goethe, de Humboldt et de Hölderlin. <sup>95</sup> Il s'appuie donc sur une perspective historique et paradigmatique, et vise à analyser l'activité et l'expérience des traducteurs cités ci-dessus dans le cadre de leur propre programme. Mais il ne se contente pas de « décrire impartialement » le cas des romantiques allemands. Au contraire, il l'étudie en tant qu'exemple concret de sa propre vision de la traduction. Il en tire de nouvelles idées et notions qui nourrissent sa théorie de la traduction.

Dans ce contexte, Berman se concentre avant tout sur l'« éthique de la traduction » qui n'est pas toujours facile à garantir dû à la position qu'occupe la

---

<sup>91</sup> **Ibid.**

<sup>92</sup> **Ibid.**

<sup>93</sup> **Ibid.**

<sup>94</sup> **Ibid.**

<sup>95</sup> Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* ([Paris] : Éditions Gallimard, 2002), 25.



traduction entre le texte de départ et la culture d'arrivée. Il explique la position de la traduction comme la suivante :

« Traduire, écrivait Franz Rozenzweig, c'est servir deux maîtres. » Telle est la métaphore ancillaire. Il s'agit de servir l'œuvre, l'auteur, la langue étrangère (premier maître), et de servir le public et la langue propre (second maître). Ici apparaît ce qu'on peut appeler le drame du traducteur.<sup>96</sup>

Ce passage nous montre bien comment Berman conçoit le « devoir » de la traduction. Il est question, pour la traduction, de servir deux maîtres dont les attentes sont généralement différentes les unes des autres, sans dire qu'elles peuvent se contredire les unes les autres. Dans cette position intermédiaire, la traduction doit faire un choix entre rester attaché au premier maître (l'œuvre, l'auteur, la langue étrangère) ou au second maître (le public et sa langue propre). Berman se réfère ensuite à Schleiermacher qui définit clairement les deux fonctions que peut remplir la traduction: « [o]u bien le traducteur laisse le plus possible l'écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur ; ou bien il laisse le lecteur le plus possible en repos, et fait se mouvoir vers lui l'écrivain. »<sup>97</sup> En autres mots, il s'agit d'amener le lecteur à l'auteur ou d'amener l'auteur au lecteur. Mais pour Berman, chacun de ces deux choix ont leurs avantages et leurs inconvénients. Dans le premier cas, la traduction risque d'apparaître comme un « étranger » (et même comme un « traître ») aux yeux du public; dans le deuxième cas, elle risque de « trahir l'œuvre étrangère ».<sup>98</sup> Il est difficile, au premier abord, de favoriser l'une de ces deux méthodes, puisque toutes les deux contiennent des risques. Pourtant, Berman se méfie plus de la deuxième que la première, pour la simple raison que cette dernière peut amener le traducteur à trahir l'« essence même du traduire. »<sup>99</sup>

La notion de l'« essence de la traduction » est développée, chez Berman, dans le cadre de la dichotomie de « natif-étranger ». Le rapport du natif avec l'étranger désigne pour lui la nature et la fonction de la traduction. Avant tout, il affirme que « l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. »<sup>100</sup> Il met donc l'accent sur la puissance de la traduction en tant que moyen pour découvrir et pénétrer dans la culture de l'« autre ». Ce qui importe pour lui, c'est que la culture qui traduit aille à la rencontre de l'autre et ouvre, sans hésiter,

---

<sup>96</sup> **Ibid.**, 15.

<sup>97</sup> **Ibid.**, 235.

<sup>98</sup> **Ibid.**, 15.

<sup>99</sup> **Ibid.**

<sup>100</sup> **Ibid.**, 16.

ses portes à son influence. Dans ce sens, pour lui, la visée de la traduction est d'« ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger ». <sup>101</sup> La reconnaissance de l'« autre »/de l'« étranger » est, d'après cette citation, le premier pas à faire dans la traduction. Il faut tout d'abord admettre que le texte de départ reflète une conscience qui est différente de la nôtre. Ensuite vient l'examen de l'« autre »/de l'« étranger », ce qui aide, à son tour, la culture qui traduit à se développer et à s'enrichir. Dans ce cadre, l'éthique de la traduction consiste principalement « à dégager, à affirmer et à défendre [cette] pure visée de la traduction. » <sup>102</sup> Autrement dit, le fait de prendre l'étranger tel qu'il est, constitue la base de l'éthique de la traduction. La traduction qui ne remplit pas cette fonction est pour Berman « une mauvaise traduction » : « [j]'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère. » <sup>103</sup> Une traduction qui gomme les traits étrangers du texte de départ et qui aide la culture d'arrivée à s'approprier ce texte s'oppose entièrement à l'éthique de la traduction. Selon Berman, l'antidote de la mauvaise traduction est « l'analytique de la traduction » qui vise à déchiffrer et dénoncer la « systématique de la déformation qui opère au niveau linguistique et littéraire, et qui conditionne le traducteur, qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non. » <sup>104</sup> Par conséquent, Berman propose une analyse quasi-psychanalytique de différents procédés par lesquels un texte de départ est déformé au cours de la traduction.

Pourquoi alors, le cas des romantiques allemands est-il important pour Berman ? Avant tout, parce qu'il concrétise dans des aspects divers sa vision de la traduction. L'activité de la traduction des romantiques allemands s'inscrit dans le cadre de la « Bildung » qui définit à la fois un processus et son résultat : « [p]ar la *Bildung*, un individu, un peuple, une nation, mais aussi une langue, une littérature, une œuvre d'art en général se forment et acquièrent ainsi une forme, une *Bild*. » <sup>105</sup> Elle est donc reliée à la formation de la langue et littérature allemandes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. De même, elle correspond à « un besoin concret de l'époque » qui consiste à « enrichir le répertoire des formes poétiques et

---

<sup>101</sup> **Ibid.**

<sup>102</sup> **Ibid.**, 17.

<sup>103</sup> **Ibid.**

<sup>104</sup> **Ibid.**, 18.

<sup>105</sup> **Ibid.**, 73.

théâtrales ». <sup>106</sup> Le cas des romantiques allemands analysé par Berman nous rappelle le rôle de la traduction dans la formation ou la reformation d'un théâtre national expliqué dans le chapitre précédent de ce projet de thèse: nouveaux modèles théâtraux peuvent être transmis d'un pays à l'autre par les dramaturges, les comédiens et les traducteurs à travers la traduction. Cette transmission peut entraîner, à son tour, la régénération du théâtre et de la culture qui accueillent ces nouveaux modèles.

Dans ce sens, Berman se concentre, entre autres, sur les traductions de Sophocle faites par Hölderlin. Il affirme que « [l]es traductions de Hölderlin appartiennent entièrement à sa trajectoire poétique, à la conception qu'il a du langage, de la poésie et de ce qu'il appelle lui-même 'l'épreuve de l'étranger'. » <sup>107</sup> En effet, Hölderlin utilise dans ses traductions un langage spécifique emprunté à l'ancien allemand: son travail qui contribue au « renouvellement du langage » consiste à « puiser dans le fond linguistique de la langue allemande, à utiliser les mots en leur redonnant dans le poème leur sens, sinon 'originaire', du moins ancien » <sup>108</sup>, par la suite, à créer un effet d'étrangeté et à rappeler, sans cesse, aux lecteurs l'éloignement temporel du texte qu'ils sont en train de lire. D'après Berman, ces traductions sont totalement compatibles avec la visée de la traduction (« féconder le Propre par la médiation de l'Étranger ») expliquée ci-dessus: « [p]ar le 'dialogue' avec le grec et le 'retour' à l'élément dialectal de l'allemand, la poésie fait accéder la langue commune à sa dimension propre, à cette dimension d'équilibre entre la langue étrangère et le dialecte qui est son origine. » <sup>109</sup> Hölderlin met donc à l'épreuve l'étranger (dans ce cas, les tragédies grecques) afin de voir jusqu'à quel point il peut continuer à vivre dans sa propre culture. Il met également en dialogue sa langue maternelle et la langue étrangère pour en établir une synthèse dans laquelle ces deux langues vont trouver leurs places. En conclusion, pour Berman, les traductions de Hölderlin offrent un modèle riche pour ceux qui veulent suivre la visée et l'éthique de la traduction.

---

<sup>106</sup> **Ibid.**, 29.

<sup>107</sup> **Ibid.**, 251.

<sup>108</sup> **Ibid.**, 253.

<sup>109</sup> **Ibid.**, 266.

### 2.3.3. Après Antoine Berman

L'œuvre de Berman eut un effet considérable sur les nouvelles orientations de la traduction depuis les années 1980. Entre autres, il faut citer deux noms dont les recherches reflètent et retravaillent la pensée de Berman : Paul Ricœur et Lawrence Venuti.

La conception de la traduction de Ricœur repose sur deux notions essentielles : le deuil et le bonheur. Pour Ricœur, en traduction « il est procédé à certain sauvetage et à un certain consentement à la perte. »<sup>110</sup> En d'autres termes, le message du texte de départ ne peut pas être transmis tel qu'il est dans la langue d'arrivée. Le traducteur doit admettre dès le début qu'il va perdre une partie du texte de départ pendant qu'il essaie de garder tous les caractéristiques du texte tels qu'ils sont dans sa traduction : « [c]'est précisément de ce gain sans perte qu'il faut faire le deuil jusqu'à l'acceptation de la différence indépassable du propre et de l'étranger. »<sup>111</sup> Donc, la dissemblance entre les langues (ou les cultures) de départ et d'arrivée empêche le traducteur d'appropriier et de s'appropriier le texte de départ, d'où la nécessité de garder l'étrangeté de ce dernier. Mais selon Ricœur, ce deuil fait aussi le bonheur du traducteur : « [e]n avouant et en assumant l'irréductibilité de la paire du propre et de l'étranger, le traducteur [...] peut trouver son bonheur dans ce que j'aimerais appeler *l'hospitalité langagière*. »<sup>112</sup> Cette hospitalité langagière consiste à accueillir le texte de départ dans la culture d'arrivée comme « la parole de l'étranger. »<sup>113</sup> Son étrangeté est donc reconnue et respectée par la culture qui le reçoit.

Quant à Venuti, il se concentre sur la dichotomie de « natif-étranger » afin de développer des outils de résistance éthique contre les mauvais effets de l'acclimatation dans la traduction. Tout d'abord, il distingue deux stratégies de traduction différentes : en premier lieu, vient la « domestication » (*domesticating* en anglais) qui consiste à domestiquer (à la manière d'un animal sauvage) le texte étranger ; en second lieu, vient l'« étrangéisation » (*foreignizing* en anglais) qui consiste à préserver le caractère étranger du texte de départ.<sup>114</sup> Venuti s'interroge

---

<sup>110</sup> Paul Ricœur, **Sur la traduction** (Paris: Bayard, 2004), 8.

<sup>111</sup> **Ibid.**, 18.

<sup>112</sup> **Ibid.**, 19.

<sup>113</sup> **Ibid.**, 20.

<sup>114</sup> Guidère, **Introduction**, 98.

surtout sur les conséquences de la première stratégie et affirme qu'elle sert souvent « des intérêts nationaux, qu'ils soient politiques, économiques, religieux ou même scientifiques. »<sup>115</sup> La domestication peut provenir des tendances impérialistes : par la voie de la domestication, le traducteur peut imposer au texte de départ les valeurs culturelles et idéologiques prédominant dans la société où il vit, ce qui peut aider à son tour la culture d'arrivée de s'emparer du texte du départ. Pour résister à une telle attitude et établir une éthique de la traduction, Venuti défend, à l'exemple de Berman, la stratégie de l'« étrangéisation » qui ne cherche pas à approprier le texte de départ, mais à en garder les traits étrangers.<sup>116</sup>

#### **2.3.4. Commentaires et critiques**

La conception de la traduction en tant que lieu de rencontre avec l'étranger réunit et sépare en même temps plusieurs traductologues. Tout d'abord, Toury se distingue des autres par son attitude impartiale orientée vers une étude descriptive des traductions littéraires. Son travail consiste à analyser et à relever les contraintes socioculturelles prédominant dans la traduction, ce qui permet de voir s'il s'agit d'une traduction « adéquate » ou « acceptable ». Par la suite, la notion de l'« étranger » n'apparaît que sous la forme de la « traduction adéquate » dans laquelle le traducteur choisit d'adhérer aux normes présentes dans le texte de départ. Mais, les implications « positives ou négatives » d'une traduction adéquate n'importent pas pour le travail de Toury. Il ne se demande pas non plus laquelle des deux stratégies de traduction est plus « honnête » ou « éthique ».

Au contraire, Berman et ses successeurs soulignent les effets favorables de la stratégie « sourcière » dans la traduction en partant de l'idée qu'il existe des différences indépassables entre les cultures et les pays, et qu'il faut préserver le côté étranger du texte de départ afin d'établir une éthique de la traduction. Pourtant à notre avis, il n'est pas possible de parler des « lois universelles » de l'éthique de la traduction : chaque traduction doit être envisagée dans son propre contexte sociohistorique avant d'être qualifiée de « compatible » ou d'« incompatible » avec l'éthique de la traduction. Non seulement les facteurs sociohistoriques qui entourent

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, 99.

<sup>116</sup> Voir Esra Birkan Baydan, « Visibility of Translation Through Conflicting Ideologies: The "Islamic" Retranslations of 100 Essential Readings », (Mémoire de M.A., Université de Boğaziçi, 2008).

la culture d'arrivée, mais aussi la relation (à un moment précis de l'histoire) de deux cultures en question définissent cet aspect de la traduction. Comme l'affirme Esra Akcan,

Il n'est pas possible de prévoir lequel des deux choix est progressiste ou conservateur. Un tel jugement doit succéder l'analyse des résultats politiques des relations interculturelles. Autrement dit, la traduction n'est pas indépendante de la répartition géographique du pouvoir ; elle peut servir des fins colonialistes ou libératrices.<sup>117</sup>

Par conséquent, la position des cultures de départ et d'arrivée dans la hiérarchie globale des cultures et la relation entre elles nous permettent d'expliquer laquelle des deux stratégies de traduction (naturalisation-exotisation) est conforme à l'éthique. À cet égard, il faut dire que Berman accuse la culture classique française et la culture nord-américaine moderne de leurs attitudes « ethnocentriques »<sup>118</sup> ; Venuti se réfère à l'hégémonie de l'anglais et la culture anglo-américaine quand il soutient la stratégie de l'étrangéisation contre les mauvais effets de la domestication.<sup>119</sup> Tous les deux se réfèrent à des situations historiques précises dans lesquelles une langue, une culture ou un pays domine culturellement l'autre. Par conséquent, la nécessité de préserver le côté étranger du texte de départ signifie pour eux la défense du côté « moins puissant » dans la relation de deux cultures en question.

Même si elle comporte des points critiquables, la réflexion sur la traduction en tant que lieu de rencontre avec l'étranger nous fournit de nouvelles orientations pour étudier la transmission du théâtre de Molière en Turquie. Dans ce cadre, il ne sera pas faux de dire que les textes traduits reflètent implicitement ou explicitement la manière du traducteur de percevoir l'« étranger » ou l'« autre ». Selon les attentes de la société dans laquelle il vit, le traducteur peut choisir entre créer une image « étrangère » ou une image « familière » du texte de départ dans la culture d'arrivée. Ces deux choix peuvent marquer le degré d'adoption d'une traduction par les lecteurs/les spectateurs d'arrivée. Mais quelque soit sa décision, le texte qu'il traduit exposera les conflits et les compromis entre les cultures de départ et d'arrivée. Il est de même pour les transferts culturels : ces derniers, selon leur degré et leur type d'acclimatation, peuvent paraître tout à fait « familier » ou complètement « étranger » aux membres de la société d'accueil.

---

<sup>117</sup> Akcan, *Çeviride Modern Olan*, 26.

<sup>118</sup> Berman, *L'Épreuve*, 16.

<sup>119</sup> Voir Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (Londres et New York : Routledge, 1999).

Dans le cas de la transmission du théâtre de Molière en Turquie au XIX<sup>e</sup> siècle, il est possible de parler de deux voies différentes : la première désigne l'ensemble des moyens assurant la transmission des comédies perçues comme « familières » par le public ottoman, et la deuxième désigne l'ensemble des moyens assurant la transmission des comédies perçues comme « étrangères » par le même public. Dans ce sens, les chapitres suivants de cette thèse analyseront les représentations en turc et en français de Molière en s'appuyant sur la dichotomie de « natif-étranger » et montreront qu'une meilleure partie du répertoire de Molière s'est complètement intégrée dans le théâtre ottoman-turc, tandis que l'autre partie du répertoire est restée « étrangère » pour le public. Mais avant de passer à l'étude du théâtre de Molière en Turquie, il faut analyser les conditions historiques et culturelles qui rendirent favorable la transmission du théâtre de Molière en Turquie au XIX<sup>e</sup> siècle.

### **3. VERS UN NOUVEAU THÉÂTRE OTTOMAN-TURC : BESOINS ET POSSIBILITÉS D'UNE RENAISSANCE DRAMATIQUE**

La transmission du théâtre de Molière en Turquie, quoiqu'elle prenne sa racine dans des relations culturelles franco-turques plus anciennes, prit son élan et gagna une forme distincte à la fin des années 1860, parallèlement aux premières représentations en turc données par la troupe de Güllü Agop à Gedikpaşa dans le Théâtre Ottoman. Mais une étude du milieu théâtral avant la fondation du Théâtre Ottoman, ainsi que des conditions historiques et culturelles entourant les hommes de théâtre et leurs pratiques, est indispensable pour comprendre comment le théâtre de Molière devint une source privilégiée et même indispensable aux yeux des dramaturges et traducteurs ottomans. Dans ce sens, ce chapitre traitera des différents agents (comédiens, troupes, mécènes, traditions, bâtiments etc.) de la vie théâtrale à Constantinople à l'Âge des réformes. Il se concentrera ensuite sur le Théâtre Ottoman, vecteur par excellence de la transposition du théâtre de Molière sur les scènes ottomanes.

#### **3.1. Cosmopolitisme et concurrence sur les scènes ottomanes**

Ancienne capitale byzantine et capitale ottomane de l'époque, la Constantinople du XIX<sup>e</sup> siècle était nourrie par un cosmopolitisme solidement établi depuis des siècles. Dans le domaine des arts du spectacle, les diverses ethnies de l'empire (les Turcs, Arméniens, Grecs, Juifs, Bulgares etc.) y produisaient des œuvres aussi bien dans leurs langues vernaculaires que dans la langue véhiculaire qui était le turc.<sup>120</sup> À cette production multilingue s'ajoutaient les représentations des troupes étrangères de

---

<sup>120</sup> Pour une étude innovatrice de la littérature ottomane à l'échelle de l'empire voir Fatih Altuğ (dir.), **Kritik (Altı Aylık Edebiyat Eleştirisi Dergisi/Revue biannuelle de la critique littéraire)**, no 2 (Güz 2008).



passage qui jouaient surtout en italien et en français.<sup>121</sup> Par la suite, une diversité formelle (formes théâtrales) et linguistique (langues de spectacles) marquait la vie théâtrale à Constantinople, et ceci de deux manières : d'une part, elle l'enrichissait culturellement ; d'autre part, elle la rendait de plus en plus concurrentielle. Les diverses troupes entraient en compétition (symbolique ou économique), elles rivalisaient l'une avec l'autre. C'est par cette atmosphère cosmopolite mais concurrentielle que nous allons examiner le milieu théâtral ottoman à l'Âge des réformes.

La cour ottomane joua au XIX<sup>e</sup> siècle un rôle de mécène de premier plan dans l'épanouissement de diverses formes théâtrales à Constantinople. La politique concernant les arts du spectacle des sultans Abdülmecid I<sup>er</sup> (1839-1861), Abdülaziz (1861-1876), Abdülhamid II (1876-1909) et des hommes d'État qui étaient à leurs services eut des effets considérables sur la vie théâtrale à la capitale ottomane. Parallèlement, la conception du théâtre du point de vue de la cour ottomane avait été considérablement changée au XIX<sup>e</sup> siècle : désormais, la présence d'un théâtre à l'occidentale où le sultan et ses hôtes (ottomans ou étrangers) pouvaient assister à des spectacles était considérée comme un signe de la richesse matérielle et culturelle de l'État et comme un outil efficace pour faire grandir le prestige de l'Empire ottoman aux yeux d'autrui.<sup>122</sup> Par la suite, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et surtout sous le règne d'Abdülmecid I<sup>er</sup>, les sultans ottomans montrèrent un intérêt profond envers les activités théâtrales à l'intérieur et à l'extérieur de la cour, et les soutinrent en leur accordant des aides financières et des autorisations nécessaires pour jouer sur les scènes de Constantinople.

Traditionnellement depuis des siècles, on rencontrait à la cour ottomane « des danseurs, des acteurs, des conteurs, des clowns, des montreurs de marionnettes et des prestidigitateurs qui donnaient des représentations à l'intention exclusive de l'aristocratie du palais et se montraient donc plus raffinés »<sup>123</sup> que leurs confrères en

---

<sup>121</sup> Pour les scènes étrangères dans l'Empire ottoman voir Metin And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi » ; Metin And, « Türkiye'de İtalyan Sahnesi », **İtalyan Filolojisi**, no 1-2 (1970) : 127-142 ; Metin And, « Eski İstanbul'da Yunan Sahnesi », **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, no 3 (1972) : 87-106.

<sup>122</sup> Metin And, **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)** (Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 26.

<sup>123</sup> Metin And, « Turquie (le théâtre en) », **Dictionnaire encyclopédique du théâtre L-Z**, sous la direction de Michel Corvin (Paris : Bordas, 1995), 912.

dehors du palais impérial. Mais la cour organisait aussi des spectacles hors du palais pour certaines occasions. Comme l'affirme Metin And,

[U]ne naissance ou un mariage princiers, l'avènement d'un souverain étaient des occasions de festivités qui duraient parfois jusqu'à quarante jours et quarante nuits et servaient à amuser les courtisans et le peuple et à impressionner par leur magnificence. Ces festivités comprenaient non seulement des processions, des illuminations, des feux d'artifice et des jeux d'équestres, mais aussi des danses, des récitals de poésie et des spectacles de jongleurs et de bouffons.<sup>124</sup>

Par ailleurs, dès l'époque du sultan Selim III (1789-1807), les portes du palais de Topkapı s'ouvrirent à l'opéra italien et aux divers artistes étrangers (comédiens, clowns, illusionnistes etc.) et ces derniers y donnèrent des représentations sur l'invitation même du sultan.<sup>125</sup> Quant au sultan Mahmud II (1808-1839), il invita en 1828 Giuseppe Donizetti, le frère de l'illustre compositeur italien Gaetano Donizetti, pour réorganiser la musique militaire impériale (« Muzika-i Hümâyûn ») et enseigner la musique italienne aux jeunes musiciens ottomans à la cour. Appelé « Donizetti Pacha », il resta au service de l'Empire ottoman jusqu'à sa mort en 1856 et contribua à la popularité de l'opéra italien parmi le public ottoman de l'époque.<sup>126</sup>

Mahmut II soutint également les troupes étrangères de passage à Constantinople en les subventionnant directement et leur accordant des autorisations nécessaires pour donner des représentations à Péra, quartier franc peuplé majoritairement des membres de communautés chrétiennes et juives, et des étrangers habitant à Constantinople.<sup>127</sup> Il faut noter qu'à cette époque, la capitale ottomane était divisée en quatre régions administratives : la région centrale située sur la rive européenne et appelée « Dersaadet » comprenait l'ancienne ville de Constantinople entourée par des murailles byzantines. On l'appelait simplement « Istanbul » ou « le vieux Constantinople ». Elle abritait le palais impérial ottoman et était peuplé majoritairement des Turcs et des musulmans. Quant aux trois régions principales appelées « Bilâd-ı Selâse » (« Trois régions »), elles étaient Galata/Péra (sur la rive européenne), Üsküdar/Scutari (sur la rive asiatique) et Eyüp (sur la rive européenne). Parmi ces trois régions, Péra fut le centre des spectacles étrangers au XIX<sup>e</sup> siècle : irrégulières au début, les tournées dramatiques des troupes étrangères devinrent plus

---

<sup>124</sup> **Ibid.**

<sup>125</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat**, 21-22.

<sup>126</sup> **Ibid.**, 22-23 ; Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III : Tanzimat Tiyatrosu** (İstanbul : MEB, 1961), 3-4.

<sup>127</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat**, 23-24.

systematiques dans le temps. Parallèlement à l'intérêt croissant du public pérote pour l'opéra et les autres genres scéniques, les premiers théâtres sédentaires au style italien furent construits à Péra dès les années 1830. À cet effet, il faut parler de deux grands théâtres en compétition qui marquèrent l'histoire de théâtre à l'Âge des réformes : le Théâtre Français et le Théâtre Naum.

Appelé aussi le « Palais de Cristal », le Théâtre Français fut bâti par un Italien qui s'appelait Giustiniani dans les premières années du règne d'Abdülmeçid I<sup>er</sup>.<sup>128</sup> La scène du Théâtre Français accueillit et abrita pendant de longues années les artistes étrangers (particulièrement les troupes françaises dramatiques et lyriques) grâce à la protection des diplomates étrangers et des hommes d'État ottomans : « [s]ous les auspices des ambassadeurs accrédités auprès de la Sublime-Porte, de ministres et de pachas, des troupes françaises de comédie et d'opérette furent spécialement engagées pour ce théâtre qui, patronné de la sorte, pouvait se passer de subvention. »<sup>129</sup> Mais le français n'était pas la seule langue que l'on y entendait : des représentations occasionnelles en turc y eurent lieu dans les années 1870.<sup>130</sup> Par ailleurs, à l'époque d'Abdülhamid II, le Théâtre Français fonctionna également comme un café-concert où l'on organisait, entre autres, des bals ou des thés dansants.<sup>131</sup>

Quant au Théâtre Naum<sup>132</sup>, il fut construit par Michel Naum Duhani (membre d'une grande famille alépine) en 1844, sur un ancien théâtre bâti en 1840 par un prestidigitateur italien qui s'appelait Bosco.<sup>133</sup> « De beaucoup plus vaste et plus luxueux que son voisin le 'Français', construit comme lui à l'italienne »<sup>134</sup>, le Théâtre Naum s'est placé sous le patronage des sultans Abdülmeçid I<sup>er</sup> et Abdülaziz, et utilisa librement le titre du « théâtre de l'empire/de l'empereur ». <sup>135</sup> Il était fréquenté par « le Tout Istanbul politique, diplomatique et mondain. Abd-ul-Médjid

---

<sup>128</sup> Adolphe Thalasso, « Le Théâtre turc contemporain », **La Revue encyclopédique** (9 décembre 1899) : 1039. La date de la construction du Théâtre Français n'est pas précise. Mais d'après Metin And, il existait déjà avant l'incendie de 1831 et fut reconstruit par Giustiniani dans les premières années du règne d'Abdülmeçid I<sup>er</sup>. And, **Tanzimat ve İstibdat**, 200.

<sup>129</sup> Thalasso, « Le Théâtre turc contemporain », 1039.

<sup>130</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat**, 166 et 200.

<sup>131</sup> Salâh Birsâl cité par Yavuz Pekman, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II : Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi** (İstanbul : YKY, 2011), 30.

<sup>132</sup> Pour une étude exhaustive du Théâtre Naum voir Emre Aracı, **Naum Tiyatrosu : 19. Yüzyıl İstanbul'un İtalyan Operası** (İstanbul: YKY, 2010).

<sup>133</sup> Pekman, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II**, 35-37.

<sup>134</sup> Thalasso, « Le Théâtre turc contemporain », p.1039.

<sup>135</sup> Le journal **Mümeyyiz** cité par Pekman, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II**, 35.

et Abd-ul-Aziz assistaient aux représentations des principaux opéras. »<sup>136</sup> Mais ce n'était pas tout. Il y avait des soirées auxquelles assistaient les sultans avec leurs hôtes étrangers de première éminence : « Le Prince de Galles – futur Edouard VII – en visite officielle à Istanbul, a[vait] assisté à deux reprises aux représentations de l'« Opéra Naum » : les 2 et 8 Avril 1868. La Princesse de Galles et Abd-ul-Aziz étaient à ses côtés. »<sup>137</sup> Le répertoire du Théâtre Naum faisait de ce dernier un théâtre lyrique où l'opéra italien triomphait parmi les autres genres scéniques. Il était formé par « tous les opéras de l'époque », y compris ceux de Vincent Bellini, Daniel François Auber, Giacomo Meyerbeer, François Adrien Boieldieu, Gaetano Donizetti et H. Berlioz.<sup>138</sup> Le Théâtre Naum rivalisait même avec les scènes parisiennes : certaines œuvres des compositeurs italiens, *Cavalleria rusticana* de Mascagni par exemple, furent représentées à Péra avant d'être entendues à Paris.<sup>139</sup> De même, les troupes d'opéra italien qu'accueillait le Théâtre Naum étaient « toutes de *primo cartello* : il arriva même – en 1866, l'année de la guerre de l'Italie contre l'Autriche – que la troupe ne compta que des célébrités. »<sup>140</sup> Il faut noter que le monopole sur les spectacles lyriques et dramatiques en italien accordé au Théâtre Naum contribua énormément au succès de ce dernier et le rendit plus puissant que son rival français. Le Théâtre Naum fut complètement détruit pendant l'incendie de 1870 qui dévasta tout Péra, ce qui donna au Théâtre Français l'occasion de dominer, lui seul, la vie théâtrale à Péra.

À partir de l'exemple du Théâtre Français et du Théâtre Naum, il est possible de dire que les sultans ottomans remplissaient une double fonction au XIX<sup>e</sup> siècle : d'une part, ils encourageaient les scènes professionnelles en dehors de la cour ; d'autre part, ils assuraient la continuité des spectacles (prestidigitation, cirque, jonglerie, opéra etc.) à la cour même. Habituellement, des scènes provisoires étaient préparées dans les palais impériaux pour ce genre de spectacles jusqu'à l'époque d'Abdülmeçid I<sup>er</sup> qui avait construit en 1858 un théâtre permanent au style occidental dans le complexe du palais de Dolmabahçe.

---

<sup>136</sup> Said N. Duhani, **Vieilles gens, vieilles demeures : topographie sociale de Beyoğlu au XIX<sup>e</sup>me siècle** (Istanbul : Éditions du Touring et Automobile Club de Turquie, 1947), 84.

<sup>137</sup> **Ibid.**, 84.

<sup>138</sup> **Ibid.**, 85.

<sup>139</sup> Refik Ahmet Sevengil cité par Pekman, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II**, 40.

<sup>140</sup> Thalasso, « Le Théâtre turc contemporain », 1039.

Monument symbolique de l'Âge des réformes, le Théâtre Impérial de Dolmabahçe devint presque immédiatement la scène la plus brillante de toute la capitale ottomane. Il joua pareillement le rôle d'école par excellence pour les hommes de théâtre ottomans. Abdülmecid I<sup>er</sup> y faisait donner des spectacles à l'honneur de ses hôtes illustres parmi lesquels se trouvaient, entre autres, les ambassadeurs des pays étrangers à Constantinople et leurs épouses.<sup>141</sup> Le répertoire faisait preuve d'une richesse remarquable : « [t]antôt lyrique, tantôt comique, la scène du sérail accolait volontiers Rossini à Scribe, Meyerbeer à Labiche et même quelquefois Molière à Tabarin. »<sup>142</sup> Similairement, le spectacle d'inauguration du Théâtre Impérial de Dolmabahçe donné par la troupe du Théâtre Naum était composé d'un assemblage de différents morceaux d'œuvres dramatiques et musicales (opéra, concert et ballet).<sup>143</sup>

Mais la scène du Théâtre Impérial de Dolmabahçe n'était pas consacrée seulement aux œuvres des dramaturges et compositeurs étrangers. Elle accueillait aussi bien celles des dramaturges ottomans. À cet égard, il faut citer avant tout *Şair Evlenmesi* (*Mariage de poète*) de Şinasi qui est considérée, encore aujourd'hui, comme la « première pièce de théâtre écrite en turc »<sup>144</sup>. Ce spectacle fut annoncé ainsi dans la presse francophone ottomane :

Chinasi effendi, membre du conseil ottoman de l'instruction publique, et qui a beaucoup étudié à Paris, publiait dernièrement en langue turque des morceaux choisis de Racine, de Lafontaine, de Molière, et cette traduction est regardée comme un tour de force plein de talent et d'habileté. Aujourd'hui, ce jeune auteur, poète par essence, a fait plus. Il a composé en turc une jolie comédie en un acte à la destination du théâtre privé de Sa Majesté le Sultan. La pièce est intitulée : *Le mariage d'un poète*. Nous ne commettrons pas l'indiscrétion de l'analyser par avance, mais nous tiendrons le public au courant de cette représentation, et, en attendant nous félicitons le premier chambellan de Sa Majesté ainsi que le surintendant des menus plaisirs de la cour, de la protection éclairée qu'ils accordent aux beaux-arts.<sup>145</sup>

<sup>141</sup> Pekman, *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II*, 49.

<sup>142</sup> « Une Représentation au sérail », *Le Journal de Genève* (13 août 1874) : 3.

<sup>143</sup> Pekman, *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II*, 50.

<sup>144</sup> Cette pièce fut publiée en 1860 dans le journal ottoman *Tercümân-ı Ahvâl* (no 2-5) et imprimée en 1860. Elle traitait du thème de « mariage arrangé » qui était à l'époque une pratique courante pour la communauté musulmane de l'empire. Les éléments dramatiques qu'elle a empruntés à l'*ortaoyunu* (le « jeu du milieu », forme théâtrale populaire) et au théâtre de Molière furent signalés par des historiens de théâtre turc à plusieurs reprises. Même s'il était considéré longtemps comme la « première pièce de théâtre à l'occidentale rédigée en langue turque », *Le Mariage du poète* fut détrôné aujourd'hui par la découverte d'autres textes dramatiques plus anciens. Voir Metin And, *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar* (İstanbul : İnkılâp ve Aka, 1983), 5-26.

<sup>145</sup> Poligny, « Les Échos du Bosphore », *Le Journal de Constantinople* (25 juin 1859) : 1.

Le Théâtre Impérial de Dolmabahçe préserva sa place primordiale dans la vie théâtrale à Constantinople jusqu'à la mort inattendue en 1861 d'Abdülmeçid I<sup>er</sup>. Il continua à être utilisé sous le règne d'Abdülaziz, mais ce dernier qui était plutôt fasciné par les spectacles de théâtre populaire (comme le théâtre d'ombres et de marionnettes) préféra d'accorder la scène de Dolmabahçe, en grande partie, aux artistes issus du théâtre populaire.<sup>146</sup>

Abdülhamid II prit la relève de son père Abdülmeçid I<sup>er</sup> en bâtissant en 1889 le Théâtre Impérial de Yildiz. Ce théâtre qui se trouve toujours dans le complexe du palais de Yildiz accueillit les grands artistes étrangers du XIX<sup>e</sup> siècle comme Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Novelli et, plus important encore, les frères Coquelin qui avaient joué les comédies de Molière devant le sultan. Ce théâtre disposait également d'une troupe sédentaire italienne (la famille Stravolo) qui était accompagné, en fonction du spectacle, par des musiciens ottomans faisant partie du Muzika-i Hümâyûn. Par ailleurs, sous le règne d'Abdülhamid II, l'activité théâtrale en langue turque continua à la cour ottomane : au début des années 1880, on y rencontrait, par exemple, l'illustre directeur de l'époque Güllü Agop et le dramaturge prolifique ottoman Ahmet Midhat Efendi.<sup>147</sup>

En effet, les scènes (provisoires ou permanentes) de la cour ottomane et des deux grands théâtres pérotés avaient coexisté, jusqu'à la fin des années 1860, avec celles qui étaient moins (ou pas du tout) professionnelles et qui s'adressaient à un public limité. Ces salles privées n'étaient pas consacrées aux troupes étrangères professionnelles, mais plutôt aux troupes d'amateurs formées par des jeunes Arméniens de Constantinople. À dire, les Arméniens furent le premier peuple, parmi tous les peuples ottomans, à former un mouvement théâtral à l'occidentale.

Formés dans des représentations données dans les demeures des familles aisées<sup>148</sup> ou dans les écoles (surtout dans les quartiers comme Hasköy, Ortaköy et Kuzguncuk), les comédiens arméniens créèrent dans le troisième quart du XIX<sup>e</sup> siècle deux troupes, l'une appelée le Théâtre Oriental (« Şark Tiyatrosu ») et l'autre

---

<sup>146</sup> Pekman, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II**, 51. Le Théâtre Impérial de Dolmabahçe fut presque entièrement détruit lors d'un incendie en 1866 et ne fut jamais restauré. Il fut utilisé longtemps comme un entrepôt de tabac et fut totalement démoli en 1937. **Ibid.**, 52.

<sup>147</sup> **Ibid.**, 124-131.

<sup>148</sup> Les représentations des pièces de Racine, Corneille, Molière et Voltaire données dans la maison d'Ođian Bogos Ađa Efendi autour de 1850 illustrent ce cas. Voir Niyazı Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I** (İstanbul : Dergâh Yayınları, 1989), 46 ; And, **Tanzimat ve İstibdat**, 51.

le Théâtre Vaspuragan. Ces dernières traduisirent, adaptèrent et jouèrent des pièces européennes en arménien et en turc.<sup>149</sup> « [S]igne de la symbiose culturelle de l'Empire »<sup>150</sup>, c'étaient ces mêmes comédiens qui mirent en scène des textes de théâtre rédigés en arménien et en turc. Ils figurèrent ainsi parmi les fondateurs d'un nouveau théâtre non seulement en arménien, mais aussi en turc au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le Théâtre Oriental était située à Péra dans le Café Oriental transformé sur l'autorisation du palais ottoman en théâtre par Arakel Altundüri à la fin des années 1850. Le Théâtre Oriental donna sa première représentation (en arménien) en 1861 et resta ouvert jusqu'à la fin de 1863 où des conflits profonds au sein même de la troupe mirent fin aux travaux.<sup>151</sup> Il abrita en 1866 une nouvelle troupe (dirigée par Simon Tingiryan) qui joua, entre autres, les œuvres de Molière en arménien.<sup>152</sup> De plus, le Théâtre Paresiraç à Ortaköy bâti en 1859 par la famille Balyan partagea, avec le Théâtre Oriental, le rôle de l'« école » pour les premiers acteurs et actrices ottomans qui étaient en fait d'origine arménienne : Minakyan, Agop Vartovyan, Baltazar, Sisak et même Naşit (comédien musulman) jouèrent à une époque plus tard sur la scène du Théâtre Paresiraç.<sup>153</sup> Quant au Théâtre Vaspuragan, il était situé non pas à Constantinople, mais à Smyrne<sup>154</sup> et comptait plusieurs comédiens du Théâtre Oriental. Au début, le directeur général de la troupe était le jeune Agop Vartovyan qui allait devenir prochainement le directeur du Théâtre Ottoman. Pendant deux saisons théâtrales (1862-1864), la troupe Vaspuragan partagea avec une troupe italienne la même scène bâtie en 1861 par l'architecte italien J. Barbieri.<sup>155</sup> Elle jouait en arménien, turc, grec et français. Le turc, langue commune de diverses communautés formant l'Empire ottoman, était très utile pour le cadre administratif de la troupe puisqu'avec le turc, on pouvait s'adresser à un large public et augmenter

---

<sup>149</sup> And, « Turquie (le théâtre en) », 913.

<sup>150</sup> Timour Muhidine, « Le Théâtre turc entre dans sa maturité », dans **Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)**, sous la direction de Michel Corvin (Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2007), 96.

<sup>151</sup> Pekman, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II**, 53-55.

<sup>152</sup> Refik Ahmet Sevengil, **Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız** (İstanbul : Maarif Basımevi, 1959), 47.

<sup>153</sup> Pekman, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II**, 77.

<sup>154</sup> Ville portuaire, Smyrne était un des plus grands centres culturels cosmopolites de l'empire. Plusieurs œuvres de Molière telles que *L'Avare*, *Le Médecin malgré lui*, *L'Amour médecin*, *La jalousie du Barbouillé* et *Tartuffe* avaient été traduites en arménien et imprimées par l'imprimerie Dédéyan dès les années 1850. Voir « Les traductions de l'imprimerie Dédéyan à Smyrne (par ordre chronologique) », **Revue de littérature comparée**, no 336 (2010/4) : 515-518.

<sup>155</sup> Metin And, « Güllü Agob Tiyatrosundan Önce Türkçe Temsiller Veren Bir Topluluk : Vaspuragan Tiyatrosu », **Forum**, no 284 (1<sup>er</sup> février 1966) : 15-16.

le revenu du théâtre. C'est pourquoi sous la direction d'Ekşiyan (successeur de Vartovyan), la troupe Vaspuragan commença à jouer en turc.<sup>156</sup> Son répertoire était composé des œuvres des dramaturges arméniens, et des mélodrames et des comédies des dramaturges italiens et français. Plusieurs pièces de Molière figuraient dans le répertoire.<sup>157</sup> Néanmoins, l'année 1864 marqua la fin du Théâtre Vaspuragan et les comédiens rentrèrent définitivement à Constantinople.

À côté de tous ces spectacles relativement nouveaux pour le public ottoman, il faut parler de ceux qui appartenaient à la tradition théâtrale populaire ottomane afin de compléter le panorama de la vie théâtrale à Constantinople au XIX<sup>e</sup> siècle et de mieux expliquer la multiplicité de choix que cette dernière présentait aux spectateurs. Dans ce cadre, les souvenirs de Louis Enault, journaliste et romancier français, nous donnent une image intéressante du public ottoman et de ses préférences dans les années 1850 :

Il y a un théâtre à Péra. On y chante l'opéra italien, on y joue le vaudeville français, on y traduit Molière en turc. Il y a parfois des représentations extraordinaires –le jour- auxquelles assiste le sultan. Cependant, il faut bien le dire, les Ottomans vont peu au spectacle franc ; ils aiment mieux Karagheuz. En revanche, nous avons beaucoup de Grecs au parterre, et beaucoup d'Arméniens aux premières loges. Les Arméniens naïfs admirent surtout les décors ; les Grecs ont le goût fin et se passionnent pour une chanteuse, sur les planches, comme leurs pères se passionnaient jadis pour un cocher dans l'hippodrome.<sup>158</sup>

Malgré sa subjectivité (surtout à propos des spectateurs arméniens et grecs), ce passage nous permet de voir non seulement le large éventail de spectacles à Péra (ici, au Théâtre Naum), mais aussi la différence entre les différentes communautés ethniques et religieuses formant le public ottoman. Selon Enault, la salle du Théâtre Naum était dominée par les Arméniens et les Grecs, alors que les Turcs-musulmans (« les Ottomans ») qui préféraient les spectacles populaires (« Karagheuz ») au « spectacle franc » y manquaient. Cette constatation n'était pas vraie sans doute pour la totalité des Turcs-musulmans (pour l'élite turque-musulmane, par exemple), mais elle concernait particulièrement les classes moyennes de la population turque-

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>157</sup> *Ibid.* Il faut noter qu'une meilleure partie de ce répertoire fut empruntée par le Théâtre Ottoman dès la fin des années 1860.

<sup>158</sup> Louis Enault, **Constantinople et la Turquie** (Paris : Librairie de L. Hachette et Cie., 1855), 381. Nous n'avons pas d'autres sources confirmant la représentation en turc de Molière dans le Théâtre Naum avant 1855. Mais il peut s'agir, dans ce cas, des traductions turques de Safvet Bey que nous étudierons dans les chapitres suivants.



musulmane parmi lesquelles les spectacles dramatiques populaires telles que le *karagöz* et l'*ortaoyunu* avaient une très grande popularité.

Passé-temps de la classe moyenne urbaine, le théâtre populaire ottoman s'était développé surtout dans le vieux Constantinople et « comptait quatre sortes d'artistes professionnels : des acteurs et des danseurs-mimes, des conteurs d'histoires et des montreurs de marionnettes (utilisant à la fois le théâtre d'ombres et le théâtre de marionnettes). »<sup>159</sup> Parmi les diverses formes théâtrales représentées par ces artistes, nous allons nous concentrer particulièrement sur le *karagöz* et l'*ortaoyunu*, puisqu'ils formaient ensemble le genre de la comédie en langue turque et avaient joué un rôle clé dans la transposition du théâtre de Molière sur les scènes ottomanes.

Le *karagöz* (littéralement « œil noir », désignant le nom du spectacle et de son personnage principal) est la forme spécifique que prend le théâtre d'ombres dans l'Empire ottoman.<sup>160</sup> Les figurines (silhouettes en cuir translucides et colorées, appelées « *tasvir* » en turc) « représentent les différents types humains évoluant dans un quartier d'Istanbul, avant 1900 » : « [à] côté des Turcs, parmi les habitants du quartier, défilent les diverses ethnies et minorités étrangères, reflet de la population hétéroclite de l'empire. »<sup>161</sup> Chacun d'entre eux « porte de manière synthétique les marques et les travers de son identité d'origine : nationalité, accent, dialecte, musique et chants, métier, traits de caractère précis, défauts physiques et moraux accentués, manies, tics... ».<sup>162</sup> Les deux personnages principaux, « *Hacivat* » et « *Karagöz* », sont indissociables et complètement opposés du point de vue du caractère, de la culture et du langage : le premier, « type de l'opportuniste, petit bourgeois ou pédant de village, faux érudit maniéré, flatteur, calculateur » ; le second, « chargé de tous les défauts : hypocrite, grossier, immoral, paresseux, ignorant mais dépositaire de la

---

<sup>159</sup> And, « Turquie (le théâtre en) », 912.

<sup>160</sup> Les points de ressemblance entre *Karagöz* et *Polichinelle* (personnage bouffon de la Comédie italienne) furent signalés par plusieurs voyageurs français de passage à Constantinople au XIX<sup>e</sup> siècle. Les impressions du « *Polichinelle de l'Orient* » sur Gérard de Nerval, Théophile Gautier et Champfleury furent recueillies et analysées par Sophie Basch qui met l'accent sur les « liens de parenté » entre ces deux personnages et « la continuité des cultures à travers les divisions religieuses de la Méditerranée et de l'Europe ». Voir Sophie Basch, « Le Théâtre d'ombres des romantiques. Nerval, Gautier et Champfleury spectateurs de *Karagöz* », dans **Pitres et pantins : transformations du masque comique : de l'Antiquité au théâtre d'ombre**, sous la direction de Sophie Basch et Pierre Chuvin (Paris : PUPS, 2007), 249-285.

<sup>161</sup> Michèle Nicolas, « *Karagöz* », dans **Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette**, sous la direction de Henryk Jurkowski et Thierri Foulc (Montpellier : Éditions l'Entretemps, 2009), 400.

<sup>162</sup> **Ibid.**

rouerie et du bon sens populaire. »<sup>163</sup> Le comique vient de ce contraste même et se manifeste dans « une succession de quiproquos, nés de métaphores et de néologismes, d'exagérations, de calembours, d'acrobaties linguistiques, de grosses plaisanteries et expressions à double sens, d'impertinences, d'injures, de propos grivois et scabreux. »<sup>164</sup> Mais le *karagöz* n'est pas seulement une farce, il est aussi une critique sociale et politique de l'empire. Ayant joui d'une liberté d'expression implicitement reconnue par les autorités religieuses et politiques<sup>165</sup>, il commente les événements actuels d'une manière caricaturale. Par ailleurs, c'est un théâtre d'improvisation : les montreurs apprennent par cœur les pièces et les interprètent librement selon les réactions du public.

L'artiste principal du *karagöz* était le montreur (appelé *Karagözcü*) disposant du titre de « maître » (appelé aussi *Hayalî* ou *Hayalbaz*). Il fabriquait et manipulait les figurines. Il était accompagné par des artistes secondaires : l'apprenti (*çırak*), l'aide-apprenti (*sandikkâr*), le chanteur (*yardak*), le joueur de tambourin (*dayrezen*) et le porteur (*hamal*). De plus, un orchestre (*çalgtı*) « jouait avant le spectacle et pendant les intermèdes, et accompagnait chansons et danses » avec plusieurs instruments.<sup>166</sup> Les spectacles étaient donnés « dans toute la Turquie, mais principalement à Constantinople, aux faubourgs de Top-Hané et de Stamboul, à l'époque du Ramadan. Pendant l'été on les donn[ait] à Haïdar-Pacha, aux îles des Princes et dans le Bosphore »<sup>167</sup>, ordinairement dans les jardins publics ou les cafés populaires. De même, les salons des familles aisées, les demeures des dignitaires et encore le palais ottoman accueillait (à l'occasion des fêtes de circoncision, des mariages et pendant les veillées d'hiver) les montreurs de *karagöz*.<sup>168</sup> Mais le niveau esthétique des spectacles changeait considérablement en fonction du lieu et du public : d'une part, il y avait des théâtres fréquentés par des gens de toutes les classes et conditions, et l'élément populaire y dominait<sup>169</sup> ; d'autre part, on rencontrait, dans les couches supérieures de la société, « des montreurs cultivés qui, outre leur verve satirique, déployaient des connaissances littéraires, en persan et en arabe, ainsi que

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, 401.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* (İstanbul: İletişim, 2009), p.42.

<sup>166</sup> Nicolas, « Karagöz », p.400.

<sup>167</sup> Thalasso, « Le Théâtre turc. Karagueuz », 201.

<sup>168</sup> Nicolas, « Karagöz », p.399.

<sup>169</sup> Thalasso, « Le Théâtre turc. Karagueuz », 201-202.

des connaissances philosophiques et musicales. »<sup>170</sup> Des enfants (des deux sexes), des imans, des soldats et des marchands assistaient aux spectacles publics ; les femmes pouvaient regarder le *karagöz* surtout dans des spectacles privés, organisés chez elles ou chez des voisines, des amies, des membres de famille.<sup>171</sup>

Quant à l'*ortaoyunu* (littéralement le « jeu du milieu »), nous pouvons le considérer, pour plusieurs raisons, comme un équivalent du *karagöz*, avec la grande différence que des acteurs se sont substitués aux pantins dans le premier. Comme son nom l'indique, l'*ortaoyunu* se joue en plein air, entouré par les spectateurs. Selon Adolphe Thalasso, les acteurs de l'*ortaoyunu* préféraient surtout « le voisinage d'une mosquée ou d'un jardin public, d'une fête ou d'un *panayir* (foire) » pour garantir une recette fructueuse.<sup>172</sup> De plus, l'*ortaoyunu* se jouait, à l'instar du *karagöz*, lors des mariages, des fêtes de circoncision, des fêtes religieuses, ou encore lors des festivités du sérail. Dans ce cadre, Thalasso nous informe qu'au mois de juin 1899, à l'occasion des fêtes de la circoncision du fils du sultan, le prince Abdul-Rahim-effendi, des représentations d'*ortaoyunu* avaient eu lieu dans tous les hôpitaux de la capitale où plus de douze mille enfants avaient été circoncis aux frais de la liste civile.<sup>173</sup> Les spectateurs de *karagöz* et d'*ortaoyunu* étaient presque les mêmes. Habituellement, une loge formée d'un rectangle en bois entouré des grillages cachait les femmes aux regards des hommes.<sup>174</sup> En échange, les hommes jouaient les rôles de femmes.

Les comédiens se réunissaient dans des différents groupes artistiques (*kol*) d'*ortaoyunu*, dont les plus grands étaient *Zuhurî* et *Han*. Par la suite, pour désigner le genre, plusieurs autres noms tels que *zuhurî*, *kol oyunu*, *meydan oyunu* ou *taklit oyunu* s'utilisaient librement à côté de l'*ortaoyunu* (expression relativement nouvelle).<sup>175</sup> Les personnages principaux sont « Kavuklu » (équivalent de *Karagöz*) et « Pişekâr » (équivalent de *Hacivat*). Comme l'affirme Yavuz Pekman, en mettant face à face ces deux personnages aux caractères opposés, le spectacle d'*ortaoyunu* dévoile leurs qualités et leurs défauts, dénonçant les faiblesses des groupes sociaux et

---

<sup>170</sup> Nicolas, « Karagöz », 399.

<sup>171</sup> Thalasso, « Le Théâtre turc. Karagueuz », 202.

<sup>172</sup> Thalasso, « Le Théâtre turc contemporain », 1037.

<sup>173</sup> *Ibid.*, 1038.

<sup>174</sup> *Ibid.*, 1037.

<sup>175</sup> And, *Başlangıcından 1983'e*, 52.

des individus.<sup>176</sup> Pişekâr « symbolise une forme de pouvoir, grâce à la large autorité qu'il détient dans le quartier. [...] Il vient en aide aux gens, leur trouve du travail, mais sait aussi tirer profit des occasions, et attend un retour, particulièrement lorsqu'il aide un riche. »<sup>177</sup> Par contre, Kavuklu « est courageux et honnête, mais irresponsable. Il ne pense pas au lendemain, il est paresseux, calculateur, et ne sait rien faire de précis ; inculte, grossier, il manque de tact. Par son attitude, il représente ainsi les personnages ottomans 'mal dégrossis'. »<sup>178</sup> L'*ortaoyunu* se déroule dans une atmosphère de quartier, noyau de la vie citadine ottomane où se cristallise une vie communautaire. Deux types de personnages secondaires (les habitants du quartier et les représentants des communautés ethniques et religieuses de l'empire) accompagnent Kavuklu et Pişekâr.<sup>179</sup> Comme le souligne Pekman, les spectacles se déroulent dans un cadre festif :

[L]es plaisirs des sens procurés par les chants, les danses et les images, les insinuations sexuelles, les satisfactions primitives [...], l'habileté verbale et les jeux de mots stimulent le spectateur et l'amène à libérer son corps et son esprit des tensions et à disperser son attention.<sup>180</sup>

Par ailleurs, à l'exemple du *karagöz*, l'*ortaoyunu* est un théâtre d'improvisation et un spectacle interactif pendant lequel les acteurs entrent en relation directe avec les spectateurs et interprètent librement la pièce, tout en suivant un certain canevas. Il est également un théâtre démonstratif dans le sens où les comédiens, et même le décor et les accessoires soulignent que c'est « un jeu ». <sup>181</sup> Selon Metin And, aussi bien dans l'*ortaoyunu* que dans le *karagöz*, les histoires contiennent très peu d'intrigue, l'action a un caractère accessoire. La structure des pièces obéit à ce qu'on peut appeler une forme « ouverte » ou « transformable » :

[C]haque séquence est une entité en elle-même complètement indépendante, et, de ce fait dans chaque représentation théâtrale, ces séquences pouvaient être changées de place, réduites, augmentées ou enlevées, selon les désirs de l'opérateur, sans que cela gêne pour autant la suite du programme.<sup>182</sup>

Ceci permettait aux comiques d'*ortaoyunu* et aux montreurs de *karagöz* d'organiser librement le spectacle de la soirée/matinée. De plus, comme nous le verrons dans les

---

<sup>176</sup> Yavuz Pekman, « Analyse/commentaire », dans **Un Œil sur le bazar. Anthologie des écritures turques**, sous la direction de Dominique Dolmieu et Zeynep Su Kasapoğlu, avec la collaboration de Sedef Ecer (Paris : Éditions Non Lieu et l'Espace d'un instant, 2010), 37-38.

<sup>177</sup> Pekman, « Analyse », 38.

<sup>178</sup> **Ibid.**

<sup>179</sup> **Ibid.**

<sup>180</sup> **Ibid.**, 39.

<sup>181</sup> **Ibid.**

<sup>182</sup> Metin And, **Karagöz. Théâtre d'ombres turc** (Ankara : Dost Yayınları, 1977), 94.

chapitres suivants, cette forme ouverte des pièces permettait aux artistes de s'orienter vers diverses sources théâtrales (y compris le théâtre moliéresque) et de faire autant d'emprunts qu'ils le souhaitaient pour modifier le spectacle afin de le rendre plus intéressant pour le public.

### **3.2. Critique et défense de la tradition théâtrale populaire**

Le milieu théâtral ottoman des années 1860 et 1870 était profondément marqué par la critique des formes théâtrales populaires, plus précisément celle du *karagöz* et de l'*ortaoyunu*. C'était ce mouvement de critique qui donna lieu à l'émergence d'un nouveau théâtre ottoman-turc à partir des années 1860. Les critiques positives et négatives du *karagöz* et de l'*ortaoyunu* précédèrent les tentatives des dramaturges, des traducteurs et des directeurs de théâtre ottomans pour réformer et renouveler le théâtre ottoman-turc. De plus, elles préparèrent les conditions favorables pour la transmission à travers la traduction du théâtre de Molière dans l'Empire ottoman. À cette époque, la presse nationale était divisée en deux camps opposés : celui des radicaux et celui des modérés. Le premier réunissait les journalistes et les chroniqueurs qui pensaient que les spectacles populaires devraient être abolis pour la principale raison qu'ils étaient vulgaires, grossiers, contraires aux mœurs ottomanes et à la bienséance. Le second regroupait ceux qui pensaient qu'ils devraient être préservés à condition qu'ils fussent remaniés. En tout cas, personne ne voulait les garder tels qu'ils étaient et le mécontentement causé par les troupes de *karagöz* et d'*ortaoyunu* dominait le milieu théâtral ottoman du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dès 1866, avant la fondation du Théâtre Ottoman de Güllü Agop à Gedikpaşa, un article anonyme publié dans le journal stambouliote *Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis* reflétait les divers aspects de ce mécontentement et les propositions qui en résultèrent. L'idée principale de cet article était que les troupes de *karagöz* et d'*ortaoyunu*, ayant perdu la capacité de se transformer et de se développer selon les besoins de la société, se trouvaient dans un état de « désordre ». Par la suite, l'article mettait l'accent sur le besoin de « réformer » et de « corriger » ce théâtre :

On admet que le théâtre est nécessaire et important, mais on n'essaie pas de réformer les groupes de Zuhurî. C'est décevant. En effet, ils ont tout pour

former le premier théâtre de notre pays et gagner ainsi un grand succès. Mais ils doivent d'abord déménager dans des lieux spéciaux prévus à cet effet, renouveler leurs costumes et accessoires, laisser tomber les pièces telles que *Mahalle Baskını* qui nous font perdre notre respect aux yeux d'autrui, et monter des pièces ayant une valeur éducative et littéraire.<sup>183</sup>

La proposition de l'auteur anonyme de cet article consistait à « remettre en ordre » les troupes de théâtre populaire en réformant non seulement leurs structures, mais aussi leurs répertoires. Dans ce sens, l'article rappelait aux lecteurs la nécessité de transporter ces troupes dans des locaux précis, de renouveler leurs costumes et leurs accessoires. De même, les pièces canoniques du répertoire de *karagöz* et d'*ortaoyunu* comme *Mahalle Baskını* étaient critiquées pour le côté « immoral » qu'elles possédaient. L'article soulignait clairement que ce genre de pièces s'opposait aux mœurs ottomanes et encourageait les comédiens de *karagöz* et d'*ortaoyunu* pour jouer de nouvelles pièces qui seraient plus compatibles avec les exigences de la morale et de la littérature, et pour former ainsi le « premier théâtre turc » dans l'Empire ottoman.

Mais les critiques ne s'arrêtaient pas ici. Quelques jours après la publication de ce premier article, le même auteur écrivait que les lecteurs avaient parfaitement apprécié ses remarques sur le théâtre ottoman, ce qui l'avait encouragé pour approfondir son étude du *karagöz* et de l'*ortaoyunu*. À cet effet, il souligna encore une fois que leur répertoire comprenait des pièces qui s'écartaient de la morale et qu'il fallait inévitablement les « corriger » et les mettre sous forme de « théâtre ».<sup>184</sup> Dans ce sens, il affirmait que le gouvernement actuel pourrait intervenir et défendre les troupes de *karagöz* et d'*ortaoyunu* de jouer des pièces s'opposant aux mœurs ottomanes.<sup>185</sup> L'auteur ne se contentait pas de s'adresser aux acteurs de *karagöz* et d'*ortaoyunu* et de les encourager pour réorganiser leur répertoire (le premier article), il mentionna même la possibilité d'intervention politique dans le

---

<sup>183</sup> « Tiyatro mektebinin şu lüzum ve ehemmiyeti meydanda olduğu halde mezkûr Zuhurî Kollarının ıslah-ı ahvâline teşebbüs olunmaması doğrusu câ-yi teessüfdür. [...] [M]untazam bir mahall-i mahsus tedârikiyle elbise ve edevât-ı sâirelerine bir nizam verseler ve enzâr-ı yâr ü ağyârda âdat-ı milliyeyi terzîl edecek Mahalle Baskını ve ona mümâsil olan oyunlardan sarf-ı nazar ile nasâyih ve edebiyata dair güzel oyunlar icâd eylemeğe râğbet eyleseler hem memleketimizde en ibtidâ bir Türk tiyatrosu açmak şeref ve şânına mazhar olurlar ve hem de bu vesile ile hayli temettü ederler. », « Bir zât tarafından vürûd eden varakadır », *Rûznâme-i Ceride-i Havâdis*, no 373 (17 Zilkade 1282) cité par Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu. Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri* (İstanbul : İnkılâp Kitabevi, 1985), 380 et Cevdet Kudret, *Ortaoyunu I* (İstanbul : İnkılâp Kitabevi, 1994), 94-95.

<sup>184</sup> « Bir zât tarafından vürûd eden varakadır », *Rûznâme-i Ceride-i Havâdis*, no 379 (22 Zilkade 1282) cité dans And, *Geleneksel Türk*, 380-381 et Kudret, *Ortaoyunu I*, 95.

<sup>185</sup> *Ibid.*

cadre de réforme du théâtre ottoman (le second article). De plus, il est à signaler que, dans les deux articles, l'auteur anonyme se référait, par la notion de « théâtre » (« tiyatro » en turc), au modèle occidental et considérait ce dernier comme le « modèle idéal à suivre ». L'idée de transporter les troupes de *karagöz* et d'*ortaoyunu* dans des locaux précis et de renouveler leurs costumes et leurs accessoires afin de les rendre uniformes résultait sans doute de la volonté de suivre ce modèle occidental.

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le critique le plus influent et rigoureux du *karagöz* et de l'*ortaoyunu* était sans doute Namık Kemal (1840-1888), homme de lettres prolifique, considéré aujourd'hui comme l'un des fondateurs de la littérature moderne turque. Déjà tout au début de sa carrière (en 1867), il critiqua sévèrement les formes théâtrales populaires dans une lettre qu'il avait écrite à un ami en province. Il se concentra, comme dans les deux articles cités ci-dessus, sur le langage grossier et obscène des pièces de *karagöz* et d'*ortaoyunu*. Spectateur de *karagöz* et d'*ortaoyunu*, Namık Kemal trouvait ces spectacles populaires « bizarres » et « contre les mœurs ».<sup>186</sup> De plus, il comparait les pièces de théâtre populaire ottoman avec celles de théâtre dans les « pays civilisés » (c'est-à-dire, en Europe, et plus précisément en France) afin de montrer à son ami (destinataire de la lettre) le contraste entre les deux. Il admettait que dans les pays civilisés aussi, le public assistait de temps en temps à des spectacles bizarres. Mais ces derniers n'avaient rien à faire avec le *karagöz* ou l'*ortaoyunu* :

Ces pièces ne contiennent aucun mot grossier que l'on ne peut pas dire parmi des gens bien éduqués. Elles nous sont utiles pour établir et polir les mœurs. [...] Quant à nos pièces, elles contiennent des expressions tellement obscènes qui ne peuvent pas se dire ni dans une banlieue, ni dans un café de pompiers. [...] Des femmes et même des épouses nobles viennent les regarder. Existe-il une tradition aussi basse que celle-ci ? [...] Les Européens ne permettent pas leurs filles même de lire un roman d'amour.<sup>187</sup>

Ce passage expose clairement à quel point Namık Kemal faisait confiance au théâtre (en tant que genre dramatique élaboré en Europe) dans le sens qu'il corrigeait et

---

<sup>186</sup> Namık Kemal, « Bir zâtn taşrada bulunan ahibbâsından birine yazdığı mektûb », dans Namık Kemal, **Namık Kemal'in Husûsî Mektupları I**, publié par Fevziye Abdullah Tansel (Ankara : TTK Basımevi, 1967), 76.

<sup>187</sup> « [F]akat ânların içinde, kibar meclislerinde söylenilmeyecek kadar kabih ve kabahati sarih bir kelime yoktur. Ekserisinin temâşâsı intibah ve tehzîb-i ahlâka hizmet eder ; [...] Bizim oyunların ise ta'birâtı o derece şeni'dir ki kenar mahallesinde değil, belki tulumbacı kahvesinde bile tefevvüh olunamaz. [...] [S]eyrine kadınlar ve belki mu'teber haremler bile gelir. Acabâ bundan eşna' bir âdet olabilir mi ? [...] Avrupalılar, kızlarına aşka dâir bir hikâye kitabı bile okutmazlar. », **Ibid.**

élevait la morale du public. Par contre d'après lui, le *karagöz* et surtout l'*ortaoyunu* exemplifiaient l'effondrement moral de la société ottomane et étaient surtout dangereux et pernicieux pour les femmes. Namık Kemal exprimait explicitement son mécontentement concernant la situation des spectateurs féminins ottomans d'*ortaoyunu* en opposant cette dernière à la situation des lecteurs féminins en Europe à qui l'on ne permettait même pas de lire des romans d'amour. Son point de vue comparatiste le conduisit à énumérer, d'une part les atouts du théâtre européen qu'il concevait comme un « théâtre homogène » et d'autre part les faiblesses du théâtre ottoman. Ainsi, il signala que les comédiens et les dramaturges ottomans devaient suivre le modèle européen.

À la fin des années 1860, Namık Kemal n'était pas le seul à exprimer son déplaisir concernant les spectacles de *karagöz* et d'*ortaoyunu*. Le nombre de critiques augmenta et le contenu des critiques se diversifia considérablement à cette époque. Par la suite, les journalistes et les chroniqueurs ne critiquèrent pas seulement les troupes, mais aussi le pouvoir politique qui les soutenait financièrement. Empereur de l'époque et mécène du théâtre populaire, le sultan Abdülaziz fut la cible de critiques violentes pour les moyens financiers qu'il avait procurés aux comédiens de *karagöz* et d'*ortaoyunu*. Un des critiques les plus illustres du sultan à ce sujet était *İnkılâb*, journal des « Jeunes Ottomans ». <sup>188</sup> Déjà dans son premier numéro, *İnkılâb* attaqua le sultan Abdülaziz d'avoir mal gouverné le pays et d'avoir gaspillé le budget de l'État pour ses divertissements excessifs. L'éditorial du premier numéro d'*İnkılâb* décrit ainsi, dans un ton ironique, les passe-temps du sultan : « Tout ce qu'il fait, c'est d'ordonner qu'on fasse des luttes à l'huile, des spectacles de Zuhurî, des combats de béliers et de coqs, et de donner les ordres de l'Osmaniye qui décorent les tombes de ses ancêtres aux béliers de luttes et aux clowns de Zuhurî. » <sup>189</sup> Ainsi, le sultan Abdülaziz était critiqué de ne pas s'être comporté conformément aux mœurs ottomanes, de ne pas s'être occupé des affaires de l'État et d'avoir consacré tout son temps aux luttes à l'huile, aux combats de béliers ou de coqs, et enfin aux spectacles d'*ortaoyunu*. À cet égard, il est intéressant de voir que l'auteur de l'éditorial ne

---

<sup>188</sup> C'était une société secrète et réformatrice en opposition au palais impérial ottoman. Namık Kemal figurait parmi ses membres les plus connus et actifs.

<sup>189</sup> « İşi gücü pehlivan güleştirmek, zuhûrî kolu oynatmak, koç ve horoz dövüştürmek. Cedd-i âlâsının sandukasına astığı Osmânî nişanını [...] dövüşken keçilerin ve zuhûrî kolu masharalarının boynuna, boynuzuna takmak. », *İnkılâb*, no 1 (21 Muharrem 1287/23 avril 1870) cité dans Cevdet Kudret, *Ortaoyunu II* (İstanbul : İnkılâp Kitabevi, 1994), 8.



voyait aucune différence entre un combat de béliers ou de coqs et un spectacle d'*ortaoyunu*. Pour l'auteur, tous les deux représentaient les mauvaises habitudes et les excès du sultan qui avait totalement corrompu l'État et ses institutions.

Cependant, l'attitude du sultan Abdülaziz concernant la protection et l'encouragement des comédiens de *karagöz* et d'*ortaoyunu* était défendue par un certain nombre d'intellectuels ottomans. Homme de lettres et homme d'État sous le règne du sultan Abdülaziz, Ziya Paşa (1825-1880) s'est opposé aux idées d'*İnkılâb* en s'appuyant sur l'exemple des rois et des hommes d'État qui avaient financièrement soutenu les troupes de théâtre et qui avaient contribué à la réformation des genres dramatiques traditionnels et par la suite, à la formation des théâtres nationaux en Europe. L'intérêt que portait le sultan Abdülaziz pour le *karagöz* et l'*ortaoyunu* pourrait aboutir, selon Ziya Paşa, à un résultat analogue et contribuer à la réforme du théâtre traditionnel ottoman.<sup>190</sup> En effet, Ziya Paşa pensait qu'il ne serait pas juste d'accuser le sultan de ses efforts pour réformer le théâtre populaire, mais qu'il serait plus juste d'apprécier sa tentative pour arranger les troupes et les pièces de *karagöz* et d'*ortaoyunu*. Selon Ziya Paşa, le sultan Abdülaziz avait cherché des mesures destinées à redresser la situation dans laquelle se trouvait le théâtre populaire. Pourtant nous n'avons pas de preuves solides pour dire que le sultan Abdülaziz avait, dès le début, un plan précis pour arranger et réformer le *karagöz* et l'*ortaoyunu* afin d'en créer un théâtre national. Il est clair qu'il aimait et protégeait les troupes de *karagöz* et d'*ortaoyunu*. Il avait même invité Kavuklu Hamdi, comédien très connu de l'époque, au palais impérial et l'avait chargé de créer une nouvelle troupe d'*ortaoyunu* qui allait jouer spécialement pour lui.<sup>191</sup> Les troupes populaires furent subventionnées sous le règne du sultan Abdülaziz, mais ceci provenait plutôt de l'intérêt personnel du sultan que d'une décision officielle. Par la suite, nous pouvons dire que Ziya Paşa, s'étant rendu compte de l'intérêt du sultan Abdülaziz pour le *karagöz* et l'*ortaoyunu*, avait tenté d'orienter le sultan vers une politique réformatrice du théâtre populaire.<sup>192</sup> La valeur des articles de Ziya Paşa

---

<sup>190</sup> « Zîrâ bizim Türk tiyatrosu ortaoyunudur. Avrupa tiyatroları dahi ezmine-i atıkada aynıyle bizim ortaoyunları tarzında iken anların mülûkû ve şuarâsı terbiye-i ahlâk-ı milliyye maksadıyle anları tanzîm eylediler. Bizde bu himmet olunmadığı için hâlet-i âlâsında kaldı. Yalnız sultan Aziz Han bidâyet-i cûlûsunda bu oyunları milletin ahlâk-ı fitriyyesine hizmet edecek yolda tanzîm etmek arzûsunda bulundu. », Ziya Paşa cité par Kudret, **Ortaoyunu II**, 8-9.

<sup>191</sup> Kudret, **Ortaoyunu II**, 13-14.

<sup>192</sup> Kudret, **Ortaoyunu II**, 11.

réside toujours dans le fait que ces derniers constituaient les premiers textes traitant de l'*ortaoyunu* comme le théâtre « national » ottoman.

Pourtant, la défense du sultan Abdülaziz par Ziya Paşa attira la colère du journal *İnkılâb*. Ce dernier, s'opposant vivement à la comparaison entre les théâtres en Europe et en Turquie, condamna Ziya Paşa de son article partial dont l'objectif était de « louer le sultan ». À cet égard, il affirma qu'en Europe, le théâtre évitait l'usage d'un langage obscène non seulement devant un public d'élite, mais aussi devant un public de classes populaires.<sup>193</sup> De plus, il rappela que pour le sultan Abdülaziz, c'était un luxe de s'intéresser au théâtre et d'essayer d'encourager les troupes de *karagöz* et d'*ortaoyunu*.<sup>194</sup> Ayant souligné les conditions économiques défavorables du pays, le journal *İnkılâb* signalait encore que le sultan avait des devoirs plus importants comme améliorer le budget de l'État et les conditions de vie du peuple. Pour les membres d'*İnkılâb*, le soutien financier que fournissait le sultan Abdülaziz aux troupes de théâtre populaire ne démontrait que ses dépenses excessives. Ils ne pensaient donc pas que les troupes de *karagöz* et d'*ortaoyunu* et leurs pièces pourraient être corrigées et servir de base à un théâtre national dans l'Empire ottoman.

La fondation du Théâtre Ottoman à la fin des années 1860 conduisit les critiques (et surtout ceux qui faisaient partie des Jeunes Ottomans) à analyser les troupes populaires d'une façon plus systématique afin de montrer leurs défauts au public. Dans un article de journal publié à la veille de la première représentation de sa pièce intitulée *Vatan yahut Silistre (La Patrie ou Silistra)* à Gedikpaşa (dans le Théâtre Ottoman) en 1873, Namık Kemal fit une analyse comparatiste du Théâtre Ottoman et du théâtre populaire ottoman afin de privilégier le premier. Pour lui, l'*ortaoyunu* qui était né comme un passe-temps alternatif aux cafés populaires à l'époque du sultan Murad IV (première moitié du 17<sup>e</sup> siècle)<sup>195</sup> n'avait pas pu remplir, depuis sa naissance, les fonctions principales du genre de « théâtre ».<sup>196</sup> Pour

---

<sup>193</sup> *İnkılâb*, no 3 (29 Safer 1287/28 mai 1870) cité par Kudret, *Ortaoyunu II*, 9.

<sup>194</sup> « Ve böyle oyunları filânları tergîb eden pâdîşahlar Fransa kralı On Dördüncü Louis gibi, bir kavmin zamân-ı kemâline tesâdüf etmiş hükümdârlardır. Yoksa vükelâsı memleket memleket para dilenen, ahâlîsi tuz parası bulamadığından frengi hastalığına uğrayan bir hükümdâra yakışmaz. », *Ibid.*

<sup>195</sup> Sous le règne du sultan Murad IV, la consommation de tabac, de café et d'alcool avait été interdite ; et les cafés populaires avaient été fermés à Constantinople.

<sup>196</sup> « Bu da bir nev' tiyatro demek ise de, [...], arada edebin iki mânâsı dahi riayetden sâkit olduğundan eğlence değil ukalânın nefretini celb etmek ve cehelenin ahlâkını ifsâd eylemekten başka hiçbir şeye

Namık Kemal, les spectacles d'*ortaoyunu* ne portaient ni les qualités d'une « bonne » littérature, ni celles d'une œuvre d'art conforme aux valeurs morales de la société ottomane.<sup>197</sup> Par la suite, ils ne purent pas remplir la fonction majeure de la littérature qui consistait à « servir à l'éducation morale du public ». Namık Kemal était même sûr que, loin d'avoir un effet positif sur le public, ils avaient dégradé la moralité des gens ordinaires en leur racontant des histoires grossières.

Ali Efendi, l'éditeur du journal *Basîret* de l'époque de Tanzimat connu comme « Basîretçi Ali Efendi »<sup>198</sup>, succéda à Namık Kemal dans son entreprise de critique du théâtre populaire. Tout comme ce dernier, Ali Efendi soulignait le côté grossier et obscène des spectacles de *karagöz* et d'*ortaoyunu*.<sup>199</sup> En effet, il était surpris de voir que ni le public, ni le gouvernement actuel ne condamnait ces spectacles vulgaires, ni ne s'élevait contre eux. Pourtant selon lui, il était le temps de réformer le théâtre populaire par une intervention officielle résolue. Pour convaincre les lecteurs, Ali Efendi se référait à la pratique courante de l'époque qui obligeait une troupe de théâtre à présenter aux autorités le texte de la pièce qu'elle allait jouer. Il pensait que la même règle pouvait être appliquée aux troupes de *karagöz* et d'*ortaoyunu*, ce qui allait conduire ces dernières à mettre par écrit les pièces qu'elles improvisaient habituellement et à les déposer à l'attention de la ministère d'éducation nationale pour qu'elles soient contrôlées et autorisées.<sup>200</sup> Nous ne savons pas jusqu'à quel point exactement la proposition d'Ali Efendi avait été retenue et appliquée,

---

hizmet etmedi. », Namık Kemal, « Tiyatro » dans Namık Kemal, **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, publié par Kazım Yetiş (İstanbul : Alfa, 1996), 90.

<sup>197</sup> À l'époque de Tanzimat, l'équivalent en turc de la « littérature » était (et est toujours) « edebiyat », dérivation ottomane du mot arabe « edeb » qui signifiait non seulement l'« ensemble des produits littéraires », mais aussi « les civilités, la politesse, la courtoisie, les bonnes manières ». En turc, « edebiyat » gardait cette connotation et on admettait qu'une bonne œuvre littéraire devait fournir aux lecteurs les bonnes manières dont ils ont besoin. Namık Kemal se réfère ici au double sens du mot « edebiyat ».

<sup>198</sup> Le suffixe « -çi » en turc faisant des professions. « Basîretçi » veut donc dire « celui qui fait le *Basîret* », sur un ton légèrement ironique.

<sup>199</sup> « Yine gariptir ki, böyle iki sû-i ahlâk mektebi ve bunca rezâletler meksebi olan şu orta oyunu ile hayal lu'biyâtı el-yevm icrâ-yı ahkâm-ı bîdebî ediyor. », Basîretçi Ali Efendi, **İstanbul Mektupları**, publié par Nuri Sağlam (İstanbul : Kitabevi, 2001), 199-200.

<sup>200</sup> « Tiyatro komedyaları gibi hayalcilerle orta oyuncularını, oynayacakları oyunları tasvir edip muktedir bir zata müracaatla kaleme aldırıp, maarif meclisine takdim ve iraeeye mecbûr tutulmalı. Oraca muayene ve mütalâa olunarak, münasip ise o oyun için ruhsat-ı resmiyye verilip, ruhsatı olmadıkça bir oyun oynatılmamalı. İşte ıslah böyle olur. », **Ibid.**, 205. Ces deux passages cités ci-dessus étaient attribués par l'éminent historien de théâtre turc Cevdet Kudret à un autre journaliste et intellectuel ottoman, Ahmet Rasim (1864-1932). Voir Kudret, **Ortaoyunu I**, 96. Mais Kudret s'était trompé sur ce point, car ces deux passages étaient publiés sans signature dans le journal *Basîret* les 1<sup>er</sup> et 8 Novembre 1873. Les articles rédigés par Ali Efendi dans *Basîret* furent récemment recueillis par Nuri Sağlam, ce qui nous permet de voir qu'ils appartenaient à Ali Efendi.

mais nous pouvons dire qu'elle était l'exemple représentatif de la volonté des intellectuels ottomans de corriger et de régler le fonctionnement des troupes de *karagöz* et d'*ortaoyunu*. Ali Efendi n'était pas pour l'interdiction des spectacles de théâtre populaire. Sa proposition consistait à changer la structure caractéristique de ce théâtre qui était en effet un théâtre d'improvisation.

Même si la critique des formes théâtrales populaires et surtout celle de l'*ortaoyunu* avait marqué toute une époque (l'Âge des réformes), un nombre considérable d'intellectuels et hommes de lettres ottomans s'étaient regroupés pour soutenir les pièces et les comédiens d'*ortaoyunu*. Outre l'immense corpus d'articles parus dans les années 1870 dans les journaux satiriques de Teodor Kasap (*Diyojen*, *Çingiraklı Tatar*, *Hayâl*) que nous allons étudier en détail dans le chapitre consacré à cet éminent traducteur de Molière, nous pouvons citer un article rédigé tout au début du XX<sup>e</sup> siècle. En 1901, journaliste et dramaturge prolifique du XIX<sup>e</sup> siècle, Ebüzziya Tevfik (1849-1913) rédigea un long article intitulé « Ricâl-i Mensiyye » pour introduire aux jeunes lecteurs les figures oubliées du passé : les conteurs d'histoires (*meddah*) et les comédiens d'*ortaoyunu*. Pourtant, le seul but de l'article n'était pas de donner des informations biographiques, mais de répondre aux accusations et reproches contre ces figures. Dans ce sens, Ebüzziya Tevfik citait tout d'abord les noms des Coquelin (Benoît-Constant et Jean), étoiles françaises qui fascinaient le public ottoman dans le répertoire de Molière, et demandait si les Ottomans possédaient ou non de pareils artistes.<sup>201</sup> S'appuyant fermement sur les réflexions historiographiques d'Hippolyte Taine<sup>202</sup>, il répondait ensuite à sa propre question : « Nos conteurs d'histoires ne sont pas autre chose que des comédiens du genre des Coquelin. Nous répétons et signalons que toute race, suivant son milieu, disposent d'un Coquelin. »<sup>203</sup> Ebüzziya Tevfik voyait donc chez les conteurs d'histoires ottomans l'équivalent des grands comédiens français. Pour lui, la seule

---

<sup>201</sup> Ebüzziya Tevfik cité par Kudret, **Ortaoyunu II**, 16.

<sup>202</sup> D'après Hippolyte Taine, les événements historiques étaient déterminés, à l'instar des événements naturels, par des lois bien définies. Les trois conditions qui agissaient sur un événement historique étaient, pour Taine, les suivantes : la race, le milieu et le moment. Taine avait un grand succès en Turquie à la fin des années 1890. Plusieurs études concernant les œuvres et idées de Taine avaient été publiées à cette époque dans la presse ottomane. Voir, entre autres, celle d'Ahmed Şuayb (1876-1910), critique littéraire du journal stambouliote *Servet-i Fünûn* entre 1899-1901: Ahmed Şuayb, « Taine ve Âsârı », **Hayat ve Kitaplar**, publié par Erdoğan Erbay (Ankara : Salkımsöğüt Yayınları, 2005), 26-161.

<sup>203</sup> « Bizim meddâhlarımız 'Coquelin' kabilinden olan mukallidlerden başka bir şey değildir. Şunu tekrâr ve ihtâr ederiz ki her kavim kendi muhîti itibâriyle birer 'Coquelin'e mâliktir. », Ebüzziya Tevfik cité par Kudret, **Ortaoyunu II**, 17.

différence qui séparait les uns des autres était leurs milieux (société, géographie, climat etc.) distincts. Les artistes ottomans (conteurs d'histoires ou acteurs d'*ortaoyunu*) tels que « Kız Ahmet, Yağcı İzzet, Kurban Oseb et Muhsin » étaient donc les « produits » du milieu ottoman, et la qualité de leur art (qu'elle soit bonne ou mauvaise) dépendait des conditions extérieures qui les entouraient. Ils étaient profondément marqués et formés par le contexte sociohistorique ottoman.<sup>204</sup> Ce regard déterministe donnait à Ebüzziya Tevfik la possibilité de défendre les formes théâtrales populaires sous estimées tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, puisqu'elles étaient des produits naturels de la société d'où elles surgissaient. Il ne restait au public qu'à reconnaître l'idée que les arts dramatiques changeaient de caractère d'un pays à un autre, et que chacun d'entre eux devait être accepté et respecté tel qu'il était.

L'examen critique du *karagöz* et de l'*ortaoyunu* par les intellectuels ottomans ne cessa pas après la Révolution de 1908 et même la fondation de la République de Turquie en 1923. Cette fois-ci, il ne s'agissait plus de critiquer une forme théâtrale vivante qui avait déjà commencé à rivaliser avec le théâtre à l'occidentale, mais une tradition théâtrale qui avait déjà perdu toute sa force et était entrée en voie de disparition. Ahmet Rasim (1864-1932), journaliste et amateur des arts et traditions populaires, s'était livré à cette époque à un examen approfondi des formes théâtrales populaires ottomanes afin de les faire connaître à la jeune génération de lecteurs. Faisant usage des anecdotes transmises par plusieurs comédiens et de ses propres impressions des spectacles de *karagöz* et d'*ortaoyunu*, il traitait dans une série d'articles de plusieurs aspects de ces anciens passe-temps.<sup>205</sup> Ces articles qui fournissent des informations précieuses à ceux qui travaillent sur l'histoire de théâtre en Turquie comprennent également une analyse du *karagöz* et de l'*ortaoyunu* en tant que base pour le théâtre national (contemporain, moderne ou républicain) turc. Selon Ahmet Rasim, le théâtre national turc aurait été bâti au XX<sup>e</sup> siècle sur l'*ortaoyunu*, si les dramaturges turcs-ottomans avaient su donner une forme plus authentique à ce dernier. Se référant au rôle principal qu'avait joué Molière dans le renouvellement du genre de la comédie et la fondation d'un théâtre national au XVII<sup>e</sup> siècle en France, Ahmet Rasim souligna l'absence de figures ou d'efforts pareils dans l'Empire

<sup>204</sup> « Fransızlar için 'Coquelin birâderler' ne ise bizim için de Kız Ahmet'ler, Yağcı İzzet'ler, Kurban Oseb'ler, Muhsin'ler o olduğu ve aralarındaki fark ise buldukları muhîtin ihtivâ ettiği bir çok esbâb ü vesâitin kesret ü killetinden ibâret bulunduğu şübhe götürmez hakikatlerdendir. », **Ibid.**, 18.

<sup>205</sup> Voir Ahmet Rasim, **Tarih ve Muharrir** (İstanbul : Muhtar Halid Kütüphanesi/Selanik Matbaası, 1329/1913) et Ahmet Rasim, **Muharrir Bu Ya**, publié par Hikmet Dizdaroğlu (Ankara : MEB, 1969).

ottoman.<sup>206</sup> D'après lui, le projet de bâtir un théâtre national turc (« Comédie Turque ») avait échoué quand les dramaturges et hommes de théâtre ottomans avaient laissé de côté les arts dramatiques traditionnels pour se tourner définitivement vers un théâtre purement « européen ».

La position d'Ebüzziya Tevfik et d'Ahmet Rasim est particulièrement significative dans le sens qu'ils s'appuyaient sur l'exemple du théâtre français, et plus précisément celui de Molière, pour renforcer leurs arguments. Dans les deux cas, la comparaison entre les théâtres ottoman et français était établie dès le début : on décidait de la valeur des conteurs d'histoires et des comédiens d'*ortaoyunu* par rapport à celle des Coquelin, dans le premier ; et on regrettait de ne pas posséder « un Molière », dans le second. Ebüzziya Tevfik et Ahmet Rasim faisaient ainsi référence aux liens étroits établis, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, entre la comédie de Molière et la comédie ottomane-turque, et cherchaient à défendre le théâtre populaire en tant que « base pour un théâtre national ». Ceci n'était pas sans raison, puisque la critique de la tradition théâtrale populaire avait accompagné et accéléré les tentatives des hommes de théâtre ottomans pour créer un « nouveau théâtre national ». Ce dernier avait été représenté, au cours des années 1870 et même plus tard, par le Théâtre Ottoman de Güllü Agop.

### 3.3. Le Théâtre Ottoman : un théâtre national « malgré lui » ?

Le Théâtre Ottoman<sup>207</sup>, premier théâtre professionnel qui joua régulièrement en langue turque, vécut de 1868 jusqu'à 1884 dans l'ancien amphithéâtre de Soullier à Gedikpaşa. Destiné aux spectacles de cirque au début<sup>208</sup>, cet amphithéâtre subit des

---

<sup>206</sup> « Oyuncular yâni aktörler [...] sâde ve halkın ilgi gösterdiği konular üzerine kurulmuş olan piyeslerde vazifelerini görürlerdi. Bizde de bir Molière çıkıp da bu konuları yükseltmeyi başarsaydı, bir Comédie-Française gibi bir Komedi Türk meydana gelirdi. », Ahmed Râsim, **Muharrir Bu Ya**, 45.

<sup>207</sup> Le Théâtre Ottoman était cité dans les documents en turc par divers noms : « Gedikpaşa Tiyatrosu », « Güllü Agop Tiyatrosu », « Osmanlı Tiyatrosu » et « Tiyatro-yu Osmanî » étaient les plus courants de ces noms. Voir M. Nihat Özön et Baha Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi** (İstanbul : Remzi Kitabevi, 1967), 317.

<sup>208</sup> Cet amphithéâtre avait été construit en 1859 pour le cirque de Louis Soullier qui avait donné des spectacles, à cette époque, à l'occasion des mariages des deux filles d'Abdülmeçid I<sup>er</sup>. Un nouveau règlement avait été préparé pendant la construction de l'amphithéâtre. Ce dernier interdisait pour une durée de quinze ans la construction d'un second théâtre dans le vieux Constantinople. Kerem

changements architecturaux et commença à abriter des troupes de théâtre dès 1863. La troupe « Aramyan » d'Hovannes Kasparyan, avec son vaste et éclectique répertoire (dance, acrobatie, pantomime, opéra etc.) joua sur la scène de Gedikpaşa (ou du « Tiyatro-yu Osmanî », comme on le préférait à l'époque) de 1863 jusqu'à 1866. Un danseur étranger appelé Razi loua en 1866 la même scène et y donna de divers spectacles en suivant le style de la troupe Aramyan. En 1867, le « Tiyatro-yu Osmanî » fut utilisé par le cirque de « Suhr ». <sup>209</sup> Il est à noter que les troupes de théâtre qui jouaient sur la scène de Gedikpaşa cherchaient à égaler et à surpasser leurs confrères à Péra, et voulaient constituer une alternative aux grands théâtres de Péra. À cet effet, une annonce de journal publiée vers la fin de 1867 affirmait que l'amphithéâtre de Soullier avait été louée, cette fois-ci, par une nouvelle troupe (Ardeli et ses partenaires) qui voulait réorganiser cette salle sur le modèle des opéras européens. Par conséquent, elle soulignait que les habitants du vieux Constantinople n'auraient plus besoin d'aller jusqu'à Péra et dépenser une fortune pour le transport, la nourriture et le logement. <sup>210</sup>

Quant à Güllü Agop, sa carrière de directeur de théâtre sur la scène de Gedikpaşa commença en 1868 avec la troupe « Asie » (« Asya Kumpanyası »). <sup>211</sup> Les annonces de journal de l'époque nous montrent qu'il adopta la même stratégie de marketing que ses prédécesseurs et présenta son théâtre comme une alternative à ceux de Péra : désormais, disait un journal, les habitants de Dersaadet n'auront plus besoin de lutter contre le froid pour aller, pendant l'hiver, à l'autre bout de la ville (Péra) pour voir des spectacles. <sup>212</sup> Pareillement en 1868, il engagea sa troupe dans des représentations de pièces en turc. <sup>213</sup> Cette décision permettait à Güllü Agop de jouer pour un public plus nombreux, composé non seulement des Turcs, mais aussi d'autres ethnies qui comprenaient et parlaient sans problème le turc, le moyen de communication commun au peuple ou la langue véhiculaire de l'Empire. Dans ce sens, la troupe de Güllü Agop offrit la même année à Gedikpaşa le drame d'Henri

---

Karaboğa, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I : Suriçi İstanbul'u, Bakırköy ve Çevresi** (İstanbul : YKY, 2011), 18.

<sup>209</sup> Karaboğa, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I**, 18-19.

<sup>210</sup> **Ibid.**, 20.

<sup>211</sup> Selon And, les titres du Théâtre Ottoman (se référant au bâtiment) et de la troupe Asie (se référant à la troupe) coexistèrent jusqu'en 1869 où la troupe de Güllü Agop adopta définitivement le nom du « Théâtre Ottoman ». Metin And, **Osmanlı Tiyatrosu** (Ankara : Dost Kitabevi Yayınları, 1999), 46.

<sup>212</sup> Selim Nüzhet Gerçek, **İstanbul'dan Ben de Geçtim**, publié par Ali Birinci et İsmail Kara (İstanbul : Kitabevi, 1997), 166.

<sup>213</sup> And, « Turquie (le théâtre en) », 913.

Crisafulli et Édouard Devicque intitulé *César Borgia* (traduit par Keork Karabetyan), et pendant le mois de Ramadan (janvier 1869), une tragédie de Mustafa Efendi fondée sur la romance intitulée *Leyla et Mecnun* (*Leyla et Medjnoun*) de Fuzulî, poète du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>214</sup>

La réussite de ces premiers spectacles avait sans doute encouragé le Théâtre Ottoman pour mieux se préparer à la saison théâtrale suivante, ainsi qu'au mois de Ramadan (décembre 1869) pendant lequel le théâtre devenait le divertissement essentiel des musulmans. Une annonce parue le 19 novembre 1869 dans le journal *Mümeyyiz*, un des premiers documents du Théâtre Ottoman, nous informe clairement sur la structure et le fonctionnement de ce dernier. D'après cette annonce, le Théâtre Ottoman serait ouvert pendant le Ramadan tous les soirs sauf les samedis, et après le Ramadan trois soirs par semaine.<sup>215</sup> Le répertoire était composé, en grande partie, des œuvres d'Agop Efendi (Güllü Agop), mais comprenait tout de même quelques œuvres des dramaturges et traducteurs ottomans : parmi les tragédies, nous trouvons *Sergüzeşt-i Perviz* et *Ersas* (du dramaturge ottoman Ali Haydar), *Leyla et Mecnun* et une autre romance intitulée *Tahir et Zühre* ; parmi les drames, nous voyons *Telemak* (traduction par Yusuf Kâmil Paşa des *Aventures de Télémaque* de Fénelon) et *César Borgia*. Quant aux comédies, nous constatons, parmi elles, des traductions de Molière comme *Zoraki Tabib* (*Le Médecin malgré lui*), *Zorla Nikâh* (*Le Mariage forcé*), *Tosun Ağa* (*George Dandin*), *Pourceaugnac* (*Monsieur de Pourceaugnac*).<sup>216</sup> Néanmoins, la majeure partie de ces pièces était en un seul acte, et pour allonger la soirée, tantôt le Théâtre Ottoman jouait des comédies après les drames, tantôt les tours du jongleur chinois Ling Long succédaient au spectacle de la soirée.<sup>217</sup> En conclusion, la saison théâtrale 1869-1870 fut, pour le Théâtre Ottoman, le début d'une période d'épanouissement qui marqua profondément l'avenir du théâtre turc.

---

<sup>214</sup> And, **Osmanlı Tiyatrosu**, p.47 ; Özön et Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, 317.

<sup>215</sup> Le mois de Ramadan était uniquement consacré aux représentations en turc, tandis que les grandes fêtes chrétiennes (le Pâques...) constituaient le moment favorable pour des représentations en arménien. Dans les premières années du Théâtre Ottoman surtout, il y avait une équilibre entre les pièces en turc et en arménien. On jouait même parfois la même pièce dans les deux langues. Voir Karaboğa, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I**, 24.

<sup>216</sup> And, **Osmanlı Tiyatrosu**, 48 ; Özön et Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, 318. Même si l'on ne mentionne pas les noms des traducteurs dans cette annonce, il n'est pas difficile de les deviner : les deux premières doivent appartenir à Ahmet Vefik Paşa et la troisième à Âli Bey. Mais la quatrième traduction reste inconnue, sauf si on admet qu'il s'agit de la traduction de Mehmed Hilmi (*Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*) publiée en 1879-1880.

<sup>217</sup> Özön et Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, 318.



Mais, c'est le printemps 1870 qui fut un vrai tournant dans la vie du Théâtre Ottoman. Le privilège de donner des représentations théâtrales en langue turque dans toute la capitale ottomane (« Dersaadet et Bilâd-ı Selâse ») fut accordé le 17 mai 1870 en faveur de Güllü Agop. D'après le rapport et le contrat préparés à ce sujet par le Conseil d'État (« Şûra-yı Devlet »), Güllü Agop obtenait un monopole pour dix ans sur les comédies, les tragédies, les drames et les vaudevilles rédigés ou traduits en turc. Mais l'opéra et toute autre sorte de spectacle musical en étaient exclus. Par ailleurs, le contrat donnait des obligations au directeur du Théâtre Ottoman : il devait construire et assurer le fonctionnement de nouveaux théâtres dans la partie centrale (« Dersaadet ») et dans les deux régions principales de Constantinople, c'est-à-dire, à Üsküdar et à Péra (plus précisément Galata, Beyoğlu et Tophane) ; augmenter le nombre des spectacles chaque année ; donner au moins trente représentations à Üsküdar et cinquante représentations à Galata et dans le vieux Constantinople lors d'une saison théâtrale.<sup>218</sup> Il s'agissait donc d'un accord bilatéral entre l'État ottoman et Güllü Agop : pour les hommes d'État ottomans, c'était sans doute un moyen de préparer la base pour un théâtre « national » ottoman. Ils privilégiaient le Théâtre Ottoman de Güllü Agop dans l'intention d'unifier les activités théâtrales un peu partout dans la capitale ottomane et d'en créer un nouveau mouvement dramatique plus régulier s'adressant à un public plus nombreux.<sup>219</sup>

En effet, les initiatives du grand vizir de l'époque Âli Paşa pour la création d'un théâtre national/impérial avaient précédé le firman du sultan d'Abdülaziz, qui faisait du Théâtre Ottoman de Güllü Agop un théâtre national semi-officiel. Âli Paşa avait organisé le 28 décembre 1869 une réunion avec les officiels ottomans de haut rang, les membres de l'élite stambouliote et les intellectuels pour discuter d'un projet de théâtre qui pourrait s'adresser et appartenir en même temps aux diverses ethnies de l'empire, y compris les Grecs, les Arméniens, les Bulgares et les Turcs. Une série de décisions furent prise à la fin de cette réunion : le nom de ce nouveau théâtre serait le Théâtre Impérial (« Tiyatro-yu Sultanî »). Le répertoire serait formé des pièces distinguées et conformes aux mœurs ottomanes, et des tragédies. Les spectacles seraient donnés en turc, grec, bulgare et arménien. Les actrices seraient choisies parmi les Grecs et les Arméniens.<sup>220</sup> Mais cette tentative ne fut jamais

---

<sup>218</sup> And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 55-56.

<sup>219</sup> Karaboğa, *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I*, 24.

<sup>220</sup> And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 55.

réalisée et le projet du Tiyatro-yu Sultanî resta inachevé. Selon And, les hommes d'État ottomans avaient probablement cherché à compenser cet échec par une nouvelle tentative, plus précisément, en donnant à Güllü Agop le monopole des représentations en turc.<sup>221</sup>

Patronné par la cour ottomane, protégé par de puissants et riches protecteurs, et animé par des dramaturges et traducteurs bien connus de l'Âge des réformes, le Théâtre Ottoman gagna bientôt l'estime général et devint, grâce aussi à son privilège, le foyer de l'activité théâtrale dans la capitale ottomane.<sup>222</sup> De même, le soutien des intellectuels ottomans pour le Théâtre Ottoman était très solide. C'étaient surtout les Jeunes Ottomans qui y voyaient le noyau d'un théâtre national ottoman et le présentaient au début des années 1870 comme l'alternative aux troupes populaires. Namık Kemal, par exemple, le défendait (malgré ses défauts) contre les troupes de *karagöz* et d'*ortaoyunu*. Pour lui, comme le Théâtre Ottoman n'avait pas encore atteint sa forme parfaite, on devrait l'excuser de ses défauts : « Nous avons récemment eu un théâtre. Nous n'avons pas le droit d'attendre qu'il soit parfait. Ça serait comme si une femme mettait au monde un bébé surdoué. »<sup>223</sup> Il considérait donc le Théâtre Ottoman comme le premier « vrai » théâtre dans l'Empire ottoman. Plus tard, il le mettait en opposition avec le *karagöz* et l'*ortaoyunu* afin de souligner sa supériorité absolue et encourageait le public pour ne pas prendre en compte les problèmes (plus ou moins graves) qu'ils constataient dans le Théâtre Ottoman.<sup>224</sup>

Néanmoins, le théâtre de Güllü Agop, ayant rencontré divers obstacles au long des années 1870 et au début de 1880, ne put pas garder sa place solide dans le milieu théâtral ottoman. À énumérer ces principaux obstacles, il y eut tout d'abord deux différentes troupes qui obtint le droit de jouer en turc en se servant des lacunes du firman du sultan. Dans un premier temps, Dikran Çuhacıyan, ancien membre du Théâtre Ottoman, commença en 1874 à donner des représentations d'opéra en turc en

---

<sup>221</sup> **Ibid.**

<sup>222</sup> Lûtfi Ay, **Le Théâtre turc : la naissance et le développement de l'art théâtral en Turquie** (Ankara : Ministère turc des affaires étrangères, 1981), 6.

<sup>223</sup> « Biz daha şimdi bir tiyatro peyda ettik. Bittabi daha şimdiden mükemmel olmasını isteyemeyiz: Çünkü bir şeyin bidâyetinde kemal beklemek anaların âlim çocuk doğurmasına intizâr kabîlinden olur. », Namık Kemal, « Tiyatrodan Bahsedene Arkadaşlara » dans Namık Kemal, **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, 96.

<sup>224</sup> « Maamafih hayatın lezaiz-i hakikiyesini bilenlere göre bu kadar nekayisiyle beraber yine hayal gibi, ortaoyunu gibi su-i edeb talimhanelerinden bin kat ehven[dir]. », Namık Kemal, « Mukaddime-i Celâl », dans **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4. Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)**, publié par İnci Enginün et Zeynep Kerman (İstanbul : Dergâh, 2011), 150.

s'appuyant sur le fait que l'opéra n'était pas un des genres dramatiques sur lesquels Güllü Agop avait un privilège.<sup>225</sup> Dans un deuxième temps, ancien membre du Théâtre Ottoman et formé dans les troupes populaires, Hamdi Efendi (dit « Kavuklu Hamdi ») commença en 1875 à improviser sur le modèle de l'*ortaoyunu* les comédies et vaudevilles des dramaturges étrangers faisant partie du répertoire de Güllü Agop.<sup>226</sup> Il s'appuyait sur l'idée que ce genre de spectacles n'entraînait pas dans le cadre du monopole puisqu'il n'y avait ni souffleurs ni textes écrits. Il fut ainsi le créateur d'un nouveau mouvement théâtral tout à fait unique mais contesté tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle : le théâtre de *tuluât*, autrement dit, d'improvisation.<sup>227</sup>

Les représentations de la troupe de Hamdi Efendi intitulée « Hayalhâne-i Osmanî Kumpanyası » commencèrent à Aksaray au mois de Ramadan de l'an 1292 de l'hégire (automne 1875), des jeunes filles chrétiennes venant de la Roumélie (partie de la péninsule balkanique sous domination ottomane) remplissaient les rôles de femmes.<sup>228</sup> Une lettre de lecteur publiée les mêmes jours dans le journal ottoman *Basîret* montre que ce nouveau genre dramatique fut largement apprécié par le public.<sup>229</sup> Une annonce de journal paru dans le *Çaylak* nous informe que la troupe d'Hamdi Efendi donna des représentations de *tuluât* également lors du mois de Ramadan de l'année suivante.<sup>230</sup> Hamdi Efendi partagea la même scène à Şehzadebaşı avec le montreur de *karagöz* appelé Hayâlî Salih Efendi en automne 1876.<sup>231</sup>

À côté d'Hamdi Efendi, il faut citer Abdürrezzak Efendi (dit « Abdi »), Hasan Efendi et Küçük İsmail parmi les grands représentants du *tuluât*.<sup>232</sup> Les troupes qu'ils

<sup>225</sup> Karaboğa, *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I*, 25. Pour une étude exhaustive du théâtre lyrique de Çuhacıyan, voir Adam Mestyan, « 'A Garden with Mellow Fruits of Refinement'. Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istanbul, 1867-1892 », (Thèse de doctorat, Université d'Europe Centrale, 2011).

<sup>226</sup> Hamdi Efendi obtint une autorisation de représentation de la part de l'État ottoman en août 1875. Voir *Meddâh*, no 31 (22 Recep 1292/12 Ağustos 1291/24 août 1875) : 4, cité dans Belkıs Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde Tiyatro », (Mémoire de M.A., Université d'Istanbul, 1994), 403-404.

<sup>227</sup> Karaboğa, *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I*, 25.

<sup>228</sup> *Meddâh*, no 31 (22 Recep 1292/12 Ağustos 1291/24 août 1875) : 1, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 405.

<sup>229</sup> *Basîret*, no 1635 (15 Ramazan 1292/3 Teşrinievvel 1291/15 octobre 1875) cité dans Basîretçi Ali Efendi, *İstanbul Mektupları*, 447.

<sup>230</sup> *Çaylak*, no 51 (29 Şaban 1293/6 Eylül 1292/19 septembre 1876) : 1, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 421.

<sup>231</sup> *Çaylak*, no 77 (6 Zilkade 1293/11 Teşrin-i sâni 1292/23 novembre 1876) : 4, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 427.

<sup>232</sup> Pour plus d'information voir Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III*, 283-295.

ont formées montèrent entre autres des spectacles basés sur les traductions turques du *Mariage forcé*, de *L'Avare*, des *Fourberies de Scapin*, du *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, de *Monsieur de Pourceaugnac* et du *Bourgeois gentilhomme* de Molière.<sup>233</sup> Par la suite, au milieu des années 1870, le Théâtre Ottoman entra en compétition avec deux nouveaux théâtres situés dans la même région que lui-même : le Théâtre d'Opéra de Çuhacıyan à Beyazıt et Hayalhâne-i Osmanî Kumpanyası de Kavuklu Hamdi à Aksaray.

De plus, les conflits idéologiques au sein même de la troupe et les changements radicaux dans le contexte politique des années 1870 constituèrent un inconvénient pour la continuité du Théâtre Ottoman. Tout d'abord, il y avait une tension entre les membres de la troupe qui considéraient le Théâtre Ottoman comme un théâtre purement « ottoman » et ceux qui voulaient souligner le caractère « arménien » de ce théâtre tels que Bedros Mağakyan, Aznif Hratçya, Bedros Atamyan. Le choix des pièces (du point de vue du sujet, de la langue etc.), par exemple, devenait parfois problématique dans cette atmosphère.<sup>234</sup> La guerre russo-turque de 1877-1878 avait donné aux acteurs et actrices arméniens du Théâtre Ottoman l'occasion d'exprimer plus ouvertement leur positionnement dans le conflit turco-arménien : animés en grande partie par le panslavisme, plusieurs d'entre eux avaient quitté la capitale ottomane et étaient allés à Andrinople (Edirne) pour donner des représentations aux soldats russes qui y attendaient les résultats des négociations de paix. Mais les conséquences de cette guerre furent très dures pour tous les artistes ottomans (d'origine turque ou arménienne) : le règne d'Abdülhamid II, devenu de plus en plus autoritaire, limita considérablement la liberté d'expression des hommes de théâtre ottomans.<sup>235</sup>

Au terme du monopole (1880), le Théâtre Ottoman avait déjà perdu une meilleure partie de ses membres. Le départ Güllü Agop ne tarda pas : il quitta le Théâtre Ottoman au début de la saison théâtrale 1881-1882 et rejoignit le théâtre du

---

<sup>233</sup> Nous donnerons plus d'information sur ces spectacles dans les chapitres suivants. Il faut cependant dire que la traduction turque du *Bourgeois gentilhomme* dont il est question ne fut pas publiée du vivant de son traducteur, Ahmet Vefik Paşa. C'est Ahmet Fehim Efendi, célèbre comédien ottoman du XIX<sup>e</sup> siècle qui nous informe sur ce spectacle : « Hamdi était un vrai maître. Ahmet Vefik Paşa avait traduit le *Bourgeois gentilhomme* de Molière sous le titre de *Köylü Kibarı*. Hamdi avait créé un spectacle intitulé *Kaba Adam* à partir de cette traduction. C'était parfait ! Il a eu un grand succès dans son rôle. D'ailleurs il était très comique et gentil. », Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III**, 289.

<sup>234</sup> Karaboğa, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I**, 26-27.

<sup>235</sup> **Ibid.**, 28.

sultan Abdülhamid II en 1882. Mardiros Minakyan, Tomas Fasulyeciyan et Ahmet Fehim lui succédèrent consécutivement à la direction du Théâtre Ottoman.<sup>236</sup> Le théâtre de Gedikpaşa fut démoli, sur l'ordre d'Abdülhamid II, peu de temps après la représentation en 1884 de *Çerkes Özdenleri (Les Seigneurs circassiens)* d'Ahmet Midhat Efendi sous prétexte que cette pièce soulevait la question de l'indépendance circassienne.<sup>237</sup>

### 3.4. Critères dans la formation du répertoire théâtral à l'Âge des réformes

À la fin des années 1860, la nouvelle orientation du Théâtre Ottoman de jouer en langue turque conduisit Güllü Agop à réorganiser sa troupe. Il s'agissait de satisfaire les attentes d'un nouveau public qui parlait le turc. Une annonce publiée dans le journal *Terakki* en 1869 nous expose les grands traits du programme de réorganisation du Théâtre Ottoman. Cette annonce qui figure encore aujourd'hui parmi les documents les plus précieux pour éclairer l'émergence du premier théâtre professionnel en langue turque se composait de deux parties. La première partie s'adressait aux acteurs et actrices, et invitait ces derniers à venir travailler au sein du Théâtre Ottoman :

La troupe qui a joué, pendant l'hiver, des comédies et des drames au Théâtre Gedikpaşa à Dersaadet cherche des comédiens doués afin d'élargir son personnel. Ceux qui maîtrisent la langue turque comme il faut, la lisent et l'écrivent, sont attendus par le directeur du théâtre en question pour un entretien [...].<sup>238</sup>

Ce passage nous montre nettement que le Théâtre Ottoman, dans l'intention d'attirer un public plus nombreux, cherchait des acteurs et actrices qui maîtrisaient parfaitement le turc. Mais ce n'était pas tout. À côté de nouveaux comédiens, il avait besoin de nouvelles pièces de théâtre. La suite de la même annonce montrait que Güllü Agop était à la recherche des « futurs » dramaturges ottomans. Il leur proposait

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>237</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>238</sup> « Mevsim-i şitada Türkçe olarak Dersaadet'te Gedikpaşa Tiyatrosu'nda komedy ve dram ve tragedya gibi tiyatro oyunları icra etmiş olan kumpanya tevsi etmek üzere müstait oyuncu aramakta olduğundan lisan-ı Türkîyi lâykiyle bilir ve okur yazar olmak şartıyla rağbet eden bulunur ise mezkûr kumpanya direktörü ile görüşüp söyleşmek üzere [...] », Gerçek, **İstanbul'dan Ben de Geçtim**, 167.

même le dix pour cent des revenus du spectacle pour les encourager.<sup>239</sup> L'importance de cette annonce vient du fait qu'elle reflète clairement les lacunes du milieu théâtral ottoman à la fin des années 1860. À cette époque, les premiers théâtres professionnels de la langue turque se formaient petit à petit. Mais, il y manquait des éléments primordiaux comme les comédiens qui pouvaient jouer en langue turque et les pièces de théâtre qui pourraient plaire à un public hétérogène, mais réuni par une langue véhiculaire qui était le turc. La décision de Güllü Agop de mettre une annonce dans un journal national pour combler les lacunes de sa troupe nous montre qu'il était prêt à collaborer avec tout acteur et dramaturge qui pourrait contribuer à son nouveau projet de former un théâtre professionnel en langue turque.

Néanmoins, un article rédigé par Âli Bey et publié en 1870 dans le journal *Diyojen* nous montre que les premières années qui suivirent la décision de jouer en langue turque furent très dures pour le Théâtre Ottoman.<sup>240</sup> La date de publication de cet article correspondait également au début du monopole du Théâtre Ottoman sur les représentations en turc. Âli Bey se référant au privilège accordé à la troupe de Güllü Agop par le sultan Abdülaziz affirma que ce privilège ne lui avait pas suffi pour égaler ou surpasser le Théâtre Français situé à Péra. Pourtant, il faut noter qu'Âli Bey ne critiquait pas seulement la troupe de Güllü Agop pour ses défauts, mais aussi les spectateurs réguliers du Théâtre Français qu'il nommait ironiquement « civilisés ».<sup>241</sup> Il soulignait ainsi que ces derniers, admirant la « civilisation occidentale » et les représentations données par des troupes européennes, méprisaient le Théâtre Ottoman et toute tentative pour former un théâtre national en langue turque. Il leur reprochait, toujours sur un ton ironique, de ne pas avoir fait usage de leurs connaissances « profondes » de la langue et littérature françaises pour développer le Théâtre Ottoman et son répertoire : « Si nos civilisés parlent le français et aiment le théâtre, pourquoi ne contribuent-ils pas à la production des œuvres nationales, en traduisant ou rédigeant des pièces conformes à nos mœurs et bonnes

---

<sup>239</sup> « bir de icra olunmak üzere oyun tertip ve tanzim etmiş olan zevata yapmış oldukları oyunlar umurun rağbetine mazhar olduğu halde her defa icrasında hasılatın yüzde on tefrik ve ita olunacağından bu misillü zevatın dahi direktörle görüşmek üzere [...] », **Ibid.**

<sup>240</sup> Cet article fut anonymement publié dans le deuxième numéro de *Diyojen*. Ce journal confirme plus tard qu'il fut écrit par Âli Bey. Voir « Osmanlı Tiyatrosu Meselesi », **Diyojen**, no 168 (7 décembre 1872/25 Teşrin-i sâni 1288) : 1-3, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 64-68.

<sup>241</sup> « Ancak İstanbul'un Fransızca tekellüm eden (sivilize)lerini daha Beyoğlu'nun Fransız Tiyatrosu'na devamdan men'edecek raddede görülüyor. », Âli Bey, « Osmanlı Tiyatrosu », dans **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi** vol. 2/1865-1876, publié par Mehmet Kaplan, İnci Enginün et Birol Emil (İstanbul : İÜ Edebiyat Fakültesi Yay., 1978), 702.

manières ? »<sup>242</sup> Âli Bey mettait ainsi l'accent sur l'absence des pièces de théâtre écrites ou traduites conformément aux mœurs ottomanes. Mais pour lui, les admirateurs aveugles de l'Europe, autrement dit « les civilisés », n'étaient pas capables de contribuer à la formation d'un théâtre ottoman ni en tant que dramaturges, ni en tant que spectateurs. Par conséquent, il conseilla à Güllü Agop de se méfier de ces derniers et de demander l'aide des autorités ottomanes pour développer son théâtre.<sup>243</sup>

Les remarques d'Âli Bey concernant le théâtre de Güllü Agop donnaient, en effet, une parfaite description du milieu théâtral ottoman de 1870 : le premier théâtre professionnel en langue turque-ottomane fut construit avec le soutien du corps politique. Mais ce théâtre quasi-officiel soutenu et encouragé par les hommes d'État ottomans ne disposait pas encore d'un répertoire de théâtre qui pourrait satisfaire le public. Par conséquent, un répertoire composé d'œuvres écrites ou traduites selon le « goût ottoman » était nécessaire pour la survie du Théâtre Ottoman, ainsi que pour celle de toute la vie théâtrale dans l'Empire ottoman.

Âli Bey n'était pas le seul à signaler les faiblesses de la littérature dramatique ottomane-turque au début des années 1870. Ebüzziya Tevfik, jeune dramaturge de l'époque, avait consacré une partie de la préface de sa première et unique pièce de théâtre *Ecel-i Kaza (Mort par accident)*<sup>244</sup> à expliquer aux lecteurs les raisons pour lesquelles il avait « osé » à publier un tel ouvrage. Pour lui, malgré ses grands défauts, son œuvre n'était pas inférieure à celles qui venaient d'être publiées dans les dernières années et l'on pourrait l'excuser, par la suite, de sa faiblesse.<sup>245</sup> Ebüzziya Tevfik affirmait que les Ottomans, au contraire des autres peuples musulmans, possédaient désormais un théâtre (le Théâtre Ottoman de Güllü Agop) mais que ce dernier en était encore à ses premiers pas. De même, selon lui, les œuvres des premiers dramaturges ottomans n'avaient pas longtemps vécu et avaient laissé,

---

<sup>242</sup> « (Sivilize)lerimiz madem ki Fransızca bilir ve tiyatroyu severler, şu işin aşağı işini bırakıp da yerli mahsulüne iâne etseler, yani âdâb ve terbiyemize muvâfık surette bazı oyunlar tercüme ve tertip ederek iâne eyleseler, ne olur? », **Ibid.**, 703.

<sup>243</sup> « [S]en bu (sivilize)lerden bir şey bekleme. [...] Sana imtiyaz ihsan eden bâb-ı mâ'delet-meâba git. Oraya arz-ı hâcet et. », **Ibid.**

<sup>244</sup> *Ecel-i Kaza* fut publié en 1872 et monté pour la première fois en décembre 1872 par la troupe de Güllü Agop dans le Théâtre Ottoman. Pour plus d'information sur les représentations d'*Ecel-i Kaza*, voir Ebüzziya Tevfik, **Ecel-i Kaza**, publié par Âlim Gür (Ankara : Kültür Bakanlığı, 2000), 4-5.

<sup>245</sup> **Ibid.**, 37.

derrière elles, un vide que les futurs dramaturges devraient remplir.<sup>246</sup> Son drame *Ecel-i Kaza* était donc rédigé dans l'intention de contribuer au développement de la littérature dramatique ottomane-turque des années 1870.

Les tentatives individuelles (comme celle d'Ebüzziya Tevfik) pour élargir le répertoire théâtral en turc étaient, sans doute, très importantes pour l'avenir du théâtre ottoman-turc. Mais, c'est la tentative collective (en 1873) d'un certain groupe d'intellectuels et hommes d'État ottomans pour corriger et améliorer le répertoire du Théâtre Ottoman qui marqua le futur de la troupe de Güllü Agop, ainsi que l'histoire de théâtre en Turquie à l'Âge des réformes. Il s'agit ici de la formation d'un « comité de théâtre » composé de Güllü Agop, Âli Bey, Namık Kemal, Nuri Bey, Hâlet Bey, et dirigé par Râşid Paşa. D'après les souvenirs de Nuri Bey, homme de lettres et sympathisant des Jeunes Ottomans, la décision de former un comité de théâtre au sein du Théâtre Ottoman fut prise à la suite d'une représentation qui avait suscité le mécontentement du public. Nuri Bey qui était parmi les spectateurs cette soirée-là décrivit ainsi ses impressions : « La pièce que l'on jouait m'avait irrité par ses fautes d'expression, mais elle m'avait quand même plu par ce qu'elle voulait dire. Güllü Agop, directeur du théâtre, est venu me voir pendant l'entracte. Je lui ai dit que les fautes d'expression avaient rendu la beauté de la pièce invisible. »<sup>247</sup> La critique de Nuri Bey avait poussé Güllü Agop à admettre le grand défaut de son répertoire. Il avouait qu'il avait d'autres pièces aussi belles que celle-ci, mais que les fautes de turc l'empêchaient de les mettre en scène. Ensuite, il invitait les hommes de lettres ottomans de venir travailler au sein du Théâtre Ottoman pour corriger les fautes de turc qui polluaient gravement les pièces écrites ou traduites en turc et rendaient le contenu de ces dernières incompréhensible pour le public.<sup>248</sup> Nuri Bey ajouta que Hâlet Bey les avait rejoints à ce moment-là et avait proposé de former un comité de

---

<sup>246</sup> « Vâkı'a birkaç seneden beridir bir 'Osmanlı tiyatrosu' peyda oldu. Fakat bunun daha ne derece hâl-i sabâvette bulunduğunu ta'rif iktizâ etmez. Şimdiye kadar bu yolda yapılan âsâr ise cenîn-i sâkıt kabîlinden 'add olursa revâdır. », **Ibid.**

<sup>247</sup> « Şive-i ifadesi gayet çirkin ve fakat meâli güzel bir oyun icra olunuyordu. Perde arasında oturduğum locaya tiyatronun direktörü Güllü Agop geldi. Oyunun tarz-ı ifadesindeki uygunsuzluk, meâlindeki letâfeti gidermiş olduğunu söyledim. », Handan İnci, « Menâpirzade Nuri'nin Yarım Kalmış Sürgün Metni : Akkâ », **Tarih ve Toplum**, no 204 (Décembre 2000) : 7.

<sup>248</sup> « Müellef ve mütercem daha ne kadar hoş meâlli oyunlarım var ki ifadelerindeki sakamet cihetiyle icra ettiremiyorum. Bu hususu ıslah benim elimden gelmez. Ancak erbâb-ı kalemin himmetine muhtaçtır. », **Ibid.**



théâtre afin de contribuer au développement littéraire et artistique du Théâtre Ottoman.<sup>249</sup>

Mais quelle était la mission de ce comité exactement ? D'après ce que nous lisons dans les souvenirs de Nuri Bey et les autres documents d'archives, elle se composait de quatre étapes inséparables l'une de l'autre : la correction (du point de vue de la langue) des pièces qui faisaient partie du répertoire du Théâtre Ottoman, la rédaction de nouveaux textes dramatiques, la traduction des œuvres des dramaturges étrangers et l'enseignement du turc aux acteurs et actrices (surtout au niveau de la prononciation). À cet effet, Nuri Bey affirmait que les membres du comité consacraient l'essentiel de leur temps à la rédaction et à la traduction de nouvelles pièces<sup>250</sup>, ainsi qu'à la correction des anciennes pièces dont les défauts formels dégradaient le contenu.<sup>251</sup> Ils avaient également décidé de supprimer du répertoire les anciennes pièces qui n'étaient pas conformes aux attentes esthétiques du public ottoman, au fur et à mesure que ce nouveau répertoire s'accroissait.<sup>252</sup> Néanmoins, le rapport de la seconde réunion du comité (le 6 janvier 1873) montre que ce dernier n'avait pas pu distinguer encore les pièces qui seraient corrigées ou supprimées, et que cette décision avait été remise à la réunion suivante.<sup>253</sup> Ce même rapport nous précise que la traduction des œuvres dramatiques étrangères « bien connues et utiles » tenait une place éminente parmi les activités du comité et que les œuvres à traduire avaient été précisées et partagées entre Namık Kemal et Âli Bey lors de cette deuxième réunion.<sup>254</sup> Ces deux membres commencèrent désormais à jouer le rôle de traducteur au sein du comité. Âli Bey s'occupait également des cours de prononciation pour les acteurs et actrices.<sup>255</sup> En conséquence, les membres du comité de théâtre avaient eu l'accord de Güllü Agop pour intervenir dans le répertoire du Théâtre Ottoman et pour refaçonner ce dernier selon leurs valeurs esthétiques, ainsi que celles du public ottoman.

---

<sup>249</sup> **Ibid.**

<sup>250</sup> Le parfait exemple des nouvelles pièces rédigées spécialement pour le Théâtre Ottoman est *Vatan yahut Silistre (La Patrie ou Silistra)* de Namık Kemal. Cette pièce fut montée par la troupe de Güllü Agop à Gedikpaşa en avril 1873. Voir Namık Kemal, « Tiyatro » dans Namık Kemal, **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, 88-92 et İnci, « Menâpirzade Nuri'nin », 8.

<sup>251</sup> İnci, « Menâpirzade Nuri'nin », p.8.

<sup>252</sup> **Ibid.**

<sup>253</sup> Midhat Cemal Kuntay, **Namık Kemal Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında** vol. II (İstanbul : MEB, 1949), 154.

<sup>254</sup> **Ibid.**

<sup>255</sup> İnci, « Menâpirzade Nuri'nin », 8.

Cependant, un article de journal paru au lendemain de la seconde réunion du comité nous signale que Güllü Agop avait déjà contacté un certain nombre de gens (écrivains professionnels ou amateur des lettres), avant la formation du comité, et leur avait demandé de contribuer à la production de nouvelles pièces rédigées ou traduites en turc. Dans cet article publié dans le journal *Hadîka* le 13 janvier 1873, Güllü Agop affirmait que quelques années auparavant, il avait distribué certaines pièces à ceux qui étaient volontaires pour les corriger ou les traduire, mais que ces derniers ne les avaient pas encore rendues. Il leur demandait de les lui rendre aussitôt que possible en version originale ou corrigée/traduite.<sup>256</sup> Nous pouvons en conclure que le comité de théâtre voulait prendre toute la responsabilité au sujet de la formation d'un nouveau répertoire de théâtre et achever la tâche qu'avait commencée le cercle de supporters de Güllü Agop tout au début de sa carrière en tant que directeur du premier théâtre professionnel en langue turque (début 1870).

Néanmoins, il est clair que tous les efforts des dramaturges et traducteurs ottomans pendant la première moitié de 1870 ne furent pas suffisants pour combler la lacune au sein du répertoire de théâtre en turc.<sup>257</sup> À cet égard, la brochure du Théâtre Ottoman datant de 1874 et annonçant aux spectateurs le programme de la saison théâtrale 1874-1875 nous révèle l'insuffisance quantitative et qualitative des œuvres théâtrales rédigées ou traduites en turc. Composée d'une dizaine de pages, cette brochure se terminait par une analyse du milieu théâtral ottoman, qui expliquait clairement les difficultés et les problèmes que rencontrait l'administration du Théâtre Ottoman lors du choix des pièces. Dans ce sens, la dernière partie de la brochure intitulée « Birkaç Söz » (« Quelques mots ») décrivait en ces termes le plus grand problème du Théâtre Ottoman : « Les Européens ont revivifié l'art dramatique. Nous les avons suivis et avons réussi à fonder un théâtre ottoman. Ce qu'il nous manque maintenant, ce sont des pièces nationales que tout notre peuple pourra apprécier. »<sup>258</sup> Donc, même si les Ottomans disposaient depuis quelques années d'un théâtre national, ce dernier n'était pas très fort du point de vue de son répertoire. Plus

---

<sup>256</sup> Güllü Agop cité par Sevengil, **Türk Tiyatrosu III**, 70.

<sup>257</sup> Les travaux du comité de théâtre furent interrompus par l'emprisonnement de ses membres (Namık Kemal et Menâpirzade Nuri Bey) juste après la première à Gedikpaşa de *Vatan yahut Silistre* (avril 1873). **Ibid.**, 77-78.

<sup>258</sup> « Avrupa tiyatro fennini ihya etti. Biz de bu bapta onlara iktida ederek bir Osmanlı tiyatrosunun tesisine muvaffak olduk. Bizim şimdiki halimizdeki başlı noksanımız yalnız âmmenin nazargâh-ı kabulüne şayan-ı arz olabilecek lu'biyat-ı milliyeinin fıkdanıdır. », Gerçek, **İstanbul'dan Ben de Geçtim**, 162.

précisément, il souffrait du manque de pièces de théâtre écrites conformément au goût ottoman. Mais l'administration du Théâtre Ottoman se défendait à cet effet contre ceux qui lui reprochaient de ne pas avoir inclus dans son répertoire des œuvres au « goût ottoman » et de ne pas avoir contribué à l'épanouissement de la littérature dramatique en langue turque. En se référant aux écrivains anglais, allemands et français (Shakespeare, Schiller, Alexandre Dumas et Victor Hugo) qui marquèrent l'histoire de théâtre moderne, cette dernière partie de la brochure soulignait l'absence des dramaturges ottomans capables de fournir au Théâtre Ottoman des œuvres dont il avait besoin pour remplir la fonction de théâtre « national ». <sup>259</sup> De nouvelles pièces étaient rédigées çà et là dans l'Empire ottoman, mais celles-ci ne servaient pas à grand chose, puisqu'elles n'avaient aucune originalité : « En fait, quelques pièces de théâtre sont publiées chez nous. Mais plusieurs d'entre elles sont copiées des œuvres bien connues comme *Zavallı Çocuk*, *Eyvah*, *Ecel-i Kaza*. Elles ne servent à rien, sauf à nous faire perdre de temps en les lisant. » <sup>260</sup> Même si Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi et Ebüzziya Tevfik, membres de la première génération des dramaturges ottomans, étaient honorés de leurs œuvres, il était clair que ces dernières ne pouvaient pas suffire à la troupe de Güllü Agop pour assurer la continuité des spectacles pendant les longs mois d'une saison théâtrale.

Par conséquent, le répertoire dramatique du Théâtre Ottoman devait inévitablement comprendre, à côté des œuvres des dramaturges ottomans, celles des écrivains étrangers. Dans ce sens, la brochure de 1874 expliquait au public que le Théâtre Ottoman n'avait pas d'autre solution que de jouer des traductions :

Nous avons réuni un comité comme dans les théâtres en Europe. Nous attendons que des écrivains capables de rédiger les pièces nationales qui nous sont nécessaires se forment. Entre temps, nous nous contentons de jouer la traduction des pièces des dramaturges étrangers, à condition que celles-ci soient plaisantes et utiles pour corriger et polir les mœurs. De temps en temps, nous montons des pièces nationales écrites avec tant de difficultés. <sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> « Lâkin bu noksanın mesuliyeti idareye mi racidir ? Milletimizde Shakespeare, Schiller, Alexandre Dumas, Victor Hugo gibi müellifler zuhur etti de idare mi onları teşvikte kusur etti? », **Ibid.**

<sup>260</sup> « Vakıa milletimizde bir takım tiyatro oyunları neşrolunuyor. Lâkin onların çoğu Zavallı Çocuk, Eyvah, Ecel-i Kaza ve bunlara mümasil lu'biyat-ı marufeden çalma çırpma şeyler olduğundan onlar yalnız okunması için vakit zâyetmekten başka bir şeye yaramıyor. », **Ibid.**, 163.

<sup>261</sup> « Biz Avrupa tiyatrolarına muadil bir heyet teşkil ettik ve lâzım gelen millet oyunlarını yazmaya muktedir müellifler peyda oluncaya kadar şimdilik mümkün merite eğlenceli ve tashih ve tehzib-i ahlâka elverişli olarak üdeba-yı ecnebiyenin tasnif etmiş oldukları lu'biyatın tercümeleleriyle beraber arasına kemâl-i üsret ve suubetle zuhura gelen millet oyunlarının dahi müntehaplarını icra etmekle iktifa ediyoruz. », **Ibid.**, 162-163.

Toutefois, cette brochure mettait l'accent sur le fait que l'on choisissait les pièces selon des critères bien déterminés et que l'on veillait avant tout à sélectionner celles qui seraient conformes aux mœurs ottomanes et agréables pour le public. De plus, l'idée de « corriger les mœurs du public à travers le théâtre » était toujours présente dans la sélection des pièces à traduire. Le comité de théâtre établi en 1873 jouait toujours un rôle actif dans la formation du répertoire dramatique du Théâtre Ottoman, et donnait des avis et conseils à l'administration du théâtre aussi bien sur les œuvres ottomanes qu'étrangères.

Pour conclure, au début des années 1870, les traductions avaient obtenu une place primordiale au sein du répertoire du Théâtre Ottoman qui était à cette époque un équivalent du théâtre « national » ottoman. De ce point de vue, le cas de la littérature dramatique ottomane-turque nous donne un exemple concret de ce qu'Itamar Even-Zohar appelle « la position centrale de la littérature traduite dans un polysystème littéraire ». Inspiré par le concept de « système » initié par les formalistes russes tel que Tynjanov, Even-Zohar entend par le terme « polysystème » un « système de systèmes » hétérogènes et hiérarchisés interagissant de façon dynamique au sein d'un même ensemble englobant.<sup>262</sup> Dans le domaine littéraire, nous trouvons donc le « polysystème littéraire » formé de plusieurs systèmes ou niveaux littéraires tels que la littérature d'enfance et de jeunesse, la littérature classique, la littérature populaire, la littérature d'horreur, ou encore la littérature traduite. Par la suite, Even-Zohar conçoit la littérature traduite comme un « système littéraire » ayant sa propre structure et fonction, et souligne qu'elle est inséparable du reste du polysystème littéraire.<sup>263</sup> Par ailleurs, l'idée de la concurrence est principale chez Even-Zohar : « [i]l y a ainsi une tension permanente entre le centre et la périphérie du système, c'est-à-dire entre les genres littéraires dominantes à un moment donné et ceux qui tendent à l'être. »<sup>264</sup> Dans cette compétition perpétuelle, la littérature traduite peut occuper une position centrale ou périphérique au sein d'un polysystème littéraire. Si sa position est centrale, cela implique qu'elle participe activement à la restructuration du centre du polysystème. Faisant partie des forces innovatrices, elle peut contribuer à l'émergence de nouveaux modèles et répertoires littéraires. À travers la traduction des œuvres étrangères, nouveaux principes et

---

<sup>262</sup> Guidère, **Introduction**, 75.

<sup>263</sup> Even-Zohar, « The Position of Translated Literature », 192.

<sup>264</sup> Guidère, **Introduction**, 75.

éléments peuvent pénétrer dans la littérature d'accueil.<sup>265</sup> Selon Even-Zohar, il existe trois cas différents dans lesquels la littérature traduite peut se déplacer vers le centre d'un polysystème littéraire : premièrement, quand une littérature nationale est « jeune » et en voie de formation ; deuxièmement, quand elle est périphérique (dans un ensemble de littératures en corrélation) ; troisièmement, quand elle est « en crise » ou à un tournant de son existence, ou présente des lacunes littéraires.<sup>266</sup>

Dans ce sens, le polysystème littéraire ottoman-turc des années 1870 était en fait à un tournant de son existence : la littérature dramatique, lieu de concurrence par excellence des formes théâtrales anciennes et nouvelles, était largement nourrie par les traductions. Le rôle primordial joué par les traductions dans le domaine du théâtre faisait de ces dernières, d'une manière paradoxale, l'objet d'attaques incessantes. Contestées ou appréciées, les œuvres dramatiques étrangères traduites en turc composaient majoritairement le répertoire du Théâtre Ottoman, ainsi que ceux de plusieurs autres troupes dans les années suivantes. Dans le domaine de la comédie, les traductions de Molière occupaient la première place. En traduisant, adaptant et réécrivant le théâtre de Molière dès la fin des années 1860, les traducteurs ottomans ouvrirent « l'Âge des traductions » (1869-1882).

---

<sup>265</sup> Even-Zohar, « The Position of Translated Literature », 193.

<sup>266</sup> *Ibid.*, 193-194.

#### 4. TRADUCTIONS ET REPRÉSENTATIONS EN TURC DE MOLIÈRE COMME « PRODUIT CULTUREL NATIONAL »

Dans ce grand chapitre, notre étude portera sur les traductions de Molière ouvrant, guidant et marquant l'Âge des traductions. Mais avant d'examiner cette piste, il sera très utile de traiter des premières traductions et représentations de Molière qui n'entrent pas forcément dans le cadre de notre étude, mais qui nous aident énormément à voir les premiers contacts des Ottomans avec les œuvres de Molière.

##### 4.1. Molière en turc avant l'Âge des traductions (1869-1882)

L'aventure de Molière en langue turque commença au début des années 1810, non pas dans les frontières de l'Empire ottoman, mais à Venise (île Saint-Lazare) avec les spectacles organisés et donnés par les pères mekhitaristes. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, homme de religion catholique arménien, Petro Mekhitar fonda une fraternité à Constantinople, qui fut déplacée plus tard à l'île Saint-Lazare à Venise. Elle devint un centre d'érudition arménienne. Les pères de la fraternité possédaient un établissement scolaire et y créèrent un théâtre où l'on jouait des pièces plutôt sur des thèmes nationaux et historiques. Mais un certain nombre d'œuvres occidentales, ainsi que celles de Molière, furent pareillement mises en scène.<sup>267</sup> Membre des pères mekhitaristes, H.A.G. Antimosyan traduisit *Le Médecin malgré lui* de Molière en turc. Cette traduction fut publiée en 1813 non pas en caractères arabes (ce qui était l'usage courant dans l'Empire ottoman), mais en caractères arméniens.<sup>268</sup> Les pères mekhitaristes utilisaient le turc également sur la scène : à cet effet, Metin And note

---

<sup>267</sup> Metin And, « Armenian Theatre », dans **McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama** (2<sup>e</sup> édition) vol. 1/A-C, sous la direction de Stanley Hochman (New York : McGraw Hill, 1984), 205. Pour une étude exhaustive de l'activité théâtrale à Saint-Lazare, voir Yervant Baret Manok, **Doğu ile Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi : Ermeni Mikhitarist Manastırı ve İlk Türkçe Tiyatro Oyunları**, traduit par Mehmet Fatih Uslu (İstanbul : BGST, 2013).

<sup>268</sup> And, « Türkiye'de Molière », 50.

que plusieurs spectacles furent donnés en langue turque, mais que les textes de base de ces spectacles ne furent pas publiés.<sup>269</sup>

Il fallut attendre le milieu des années 1840 pour voir apparaître les premières traductions en turc de Molière dans l'Empire ottoman. Secrétaire du sultan Abdülmecid I<sup>er</sup>, Safvet Bey fut le premier traducteur en turc de Molière dans les frontières de l'empire. C'est un article de journal paru le 11 janvier 1847 dans le *Journal de Constantinople* qui nous renseigne sur l'activité théâtrale au palais impérial ottoman (le palais de Çırağan), ainsi que les traductions de Safvet Bey et les représentations basées sur ces dernières. Cet article soulignait l'intérêt que portait le sultan Abdülmecid I<sup>er</sup> pour les beaux-arts et affirmait que des travaux de théâtre avaient été commencés à Çırağan, depuis un certain temps, sous le consentement du sultan. Dans ce sens, il annonçait aux lecteurs que plusieurs œuvres de Molière avaient été traduites en turc par Safvet Bey pour des spectacles qui avaient eu/auraient lieu devant le sultan et que ces derniers avaient/auraient été donnés par des jeunes élèves de musique du palais impérial ottoman. Par la suite, il partageait les détails d'une soirée au palais de Çırağan où l'on avait mis en scène les œuvres de Molière : ce jour-là, le sultan Abdülmecid I<sup>er</sup> avait invité ses trois médecins (İsmail Efendi, Konstantinos Karatheodori et Spitzer) à Çırağan, et après le dîner, ils avaient assisté tous ensemble aux représentations du *Malade imaginaire* et de *George Dandin*.<sup>270</sup>

Par conséquent, la vie de Molière en langue turque (dans les frontières de l'empire) avait commencé avec des spectacles occasionnels destinés à un public d'élite limité : le sultan et ses invités. Les deux traductions (de Safvet Bey) qui avaient servi de base à ces spectacles étaient préparées non pas pour être lues, mais spécifiquement pour être jouées et regardées. Elles étaient destinées à la scène et n'avaient pas la possibilité de survivre par elles-mêmes, ce qui nous explique pourquoi elles n'étaient pas publiées. Il est donc possible de les considérer comme les premiers produits concrets du théâtre à l'occidentale qui avait débuté, dans les années 1840, dans le palais impérial ottoman.

---

<sup>269</sup> Metin And, « Birkaç Söz », dans *Tiyatro Bibliyografyası (1859-1928)*, préparé par Türkân Poyraz et Nurnisa Tuğrul (Ankara : MEB, 1967), x.

<sup>270</sup> L'article cité dans And, « Türkiye'de Molière », 51 ; And, *Şair Evlenmesi'nden Önceki*, 7.

Concernant ces traductions et représentations qui sont toujours inconnues de la plupart des chercheurs en Turquie, nous ne possédons que de quelques documents historiques susceptibles de nous en révéler les grands traits. À cet égard, il faut citer tout d'abord *Le Moliériste*, magazine français des années 1880, qui avait publié une petite annonce pour demander à ses lecteurs s'ils pouvaient confirmer ou non la véracité des représentations en des œuvres de Molière sous le règne du sultan Abdülmecid I<sup>er</sup>. *Le Moliériste* formulait ainsi sa question :

En 1847, le sultan Abdul-Medjid fit traduire le *Malade imaginaire* par son secrétaire, et on distribua les rôles à des musiciens qui appartenaient au service du palais. La représentation eut un grand succès d'auteur et d'acteurs. Aussi le sultan donna-t-il des ordres pour qu'on traduisît tout le théâtre de Molière./Sait-on si cette historiette est exacte, et, au cas où elle serait authentique, si les ordres d'Abdul-Medjid reçurent leur pleine et entière exécution ?<sup>271</sup>

L'annonce du *Moliériste* nous donne une information précieuse que l'on ne trouve pas ailleurs. Nous en apprenons que le sultan Abdülmecid I<sup>er</sup> était pour la poursuite des spectacles de Molière à Çırağan et que d'autres traductions avaient probablement succédé à celles du *Malade imaginaire* et de *George Dandin*. Mais comme ces traductions ne sont pas parvenues jusqu'à nos jours, il est difficile d'en dire grand chose.

Néanmoins, les souvenirs d'Adrian Gilson, voyageur étranger qui avait visité la capitale ottomane à l'époque du sultan Abdülmecid I<sup>er</sup>, nous montrent qu'une autre pièce de Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, était également traduite et montée dans les mêmes années que les deux premières. Décrivant à ses lecteurs l'amour profond de l'empereur ottoman pour la langue et littérature françaises, Gilson affirmait que « tous les auteurs classiques français lui [étaient] familiers, et [que] dernièrement il [avait] fait jouer devant lui *Le Malade imaginaire* et *Le Bourgeois gentilhomme*. »<sup>272</sup> Toutefois, une telle représentation de Molière *alla turca* n'était pas au goût de Gilson :

Il est très étrange de voir les Turcs traduire et jouer, avec leur littérature vague et flottante, Molière dont le bon sens est si clair et précis. Mais ce qui est plus extraordinaire, c'est qu'ils aient choisi *Le Bourgeois gentilhomme*,

---

<sup>271</sup> A. Duvau et P. D'Estrée, «Petit Questionnaire », *Le Moliériste*, no 90 (Septembre 1886) : 188.

<sup>272</sup> Adrian Gilson, *The Czar and The Sultan ; Or, Nicholas and Abdul Medjid : Their Private Lives and Public Actions* (New York: Harper & Brothers, 1853), 84.



une pièce qui a fait rire, au long des deux derniers siècles, les parisiens à leurs dépens.<sup>273</sup>

Pour Gilson, l'interprétation turque des œuvres de Molière faisaient perdre la valeur littéraire des ces dernières et les rendaient incompréhensibles. Bien que subjective, cette constatation est importante dans le sens qu'elle nous permet de deviner les grands traits du spectacle, et par la suite, il est possible de dire qu'il s'agissait probablement d'une adaptation dans laquelle le « style ottoman-turc » (au moins au niveau lexical, c'est-à-dire, la manière de faire parler les personnages) faisait sentir son poids.<sup>274</sup> Par ailleurs, le choix du *Bourgeois gentilhomme* paraissait inexplicable à Gilson qui en déduisait que les Turcs des années 1850 étaient plus « civilisés » que leurs ancêtres : « Les Turcs d'aujourd'hui sont moins scrupuleux et moins sensibles. On peut voir qu'ils se civilisent, ils comprennent la plaisanterie et ne sont pas dérangés même s'ils en font l'objet. »<sup>275</sup> En effet, les Ottomans étaient plus « ouverts » à apprécier le théâtre français ou l'opéra italien à l'époque du sultan Abdülmecid I<sup>er</sup> qui avait accordé son patronage aux artistes (musiciens, hommes de théâtre...) ottomans et étrangers. Par conséquent, le palais impérial ottoman devint un des centres culturels où l'on traduisait et jouait, entre autres, les œuvres de Molière.

La seule traduction turque de Molière qui est parvenue de l'époque du sultan Abdülmecid I<sup>er</sup> à nos jours est la traduction du *Médecin malgré lui* par un traducteur ottoman d'origine arménienne B. Kasbar Tüysüz. Ignoré ou sous-estimé par la plupart des chercheurs turcs dans le domaine de l'histoire de la traduction, le texte de Tüysüz intitulé *Zor[ı]la Hekim* est aujourd'hui la plus ancienne traduction turque de Molière publiée dans les frontières de l'Empire ottoman (1849, en caractères arméniens).<sup>276</sup> De plus, la préface du traducteur nous fournit des informations précieuses non seulement sur la traduction elle-même, mais aussi sur la vie théâtrale à Constantinople à la fin des années 1840. Tüysüz y expliquait tout d'abord la motivation qui avait donné lieu à la traduction turque du *Médecin malgré lui*. Dans ce sens, il affirmait que cette dernière avait été spécifiquement préparée pour un spectacle de pantomime en plein air dans un des plus anciens quartiers de

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, 84-85.

<sup>274</sup> D'après Metin And, la partie de ballet qui ridiculisait les turcs était probablement supprimée du spectacle. And, « Türkiye'de Molière », 51.

<sup>275</sup> Gilson, *The Czar and*, 85.

<sup>276</sup> Cette traduction fut publiée en 1983 en caractères latins par Metin And. Voir, And, *Şair Evlenmesi'nden Önceki*, 151-179.

Constantinople appelé le « Potager de Langa » (Langa Bostanı, aujourd'hui Yenikapı).<sup>277</sup> Ensuite, il expliquait que le genre de la pantomime avait imposé la transformation du texte de départ dans le processus de la traduction à la fin duquel l'œuvre de Molière avait été partiellement raccourcie et adaptée à la langue turque (aux traits expressifs propres à la langue turque). Tüysüz défendait sa stratégie de traduction en s'appuyant sur le fait que comme les spectateurs n'allaient pas entendre les « beaux mots » de Molière dans la pantomime, il était inutile de chercher à les garder tels qu'ils étaient. Donc, pour ne pas « ennuyer le public », il convenait d'adapter la pièce de Molière à la scène.<sup>278</sup>

Par ailleurs, Tüysüz soulignait que *Zor[ı]la Hekim* n'était pas un simple divertissement, mais qu'elle pouvait servir d'outil d'éducation morale ou civique pour les spectateurs « ignorants ». Dans ce sens, il citait certains exemples tirés de la pièce, qui pourraient passer pour des leçons de morale : le cas de Robert qui voulait protéger Martine contre son mari cruel, le cas de Sganarelle qui avait sous-estimé la puissance de sa femme, le cas de Géronte qui avait fait confiance à des étrangers sans les connaître vraiment et enfin, le cas de Léandre qui avait obtenu l'estime de Géronte juste après être entré en possession d'un héritage.<sup>279</sup> Par conséquent, *Zor[ı]la Hekim* remplissait, selon Tüysüz, une double fonction : divertir et éduquer. Parfait exemple de l'adaptation culturelle (du français vers le turc) et scénique (du texte à la scène), cette traduction du *Médecin malgré lui* précéda ses semblables et servit probablement de modèle pour les futurs traducteurs ottomans de Molière.

#### 4.2. Traductions et représentations en turc de Molière à l'Âge des traductions

La période que l'on appelle l'Âge des traductions dans le théâtre ottoman coïncide avec « l'âge d'or » du théâtre français. Ce fut une période où la production théâtrale française et surtout parisienne voyagea librement à travers le monde et domina les

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, 153. Nous avons deux hypothèses concernant les représentations de *Zor[ı]la Hekim* : selon And, cette traduction fut monté probablement en 1847 devant le sultan Abdülmeçid I<sup>er</sup> avec les autres traductions de Molière (par Safvet Bey). Voir *ibid.*, 8. Quant à Niyazi Akı, il affirme qu'elle figurait probablement parmi les œuvres de Molière représentées dans la maison d'Odian Bogos Ağa Efendi autour de 1850. Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 46.

<sup>278</sup> And, *Şair Evlenmesi'nden Önceki*, 154.

<sup>279</sup> *Ibid.*, 153-154.

scènes européennes, méditerranéennes et américaines. Le répertoire dramatique de Molière repris et monté par plusieurs troupes françaises dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle fut traduit en même temps dans plusieurs langues dont le turc. Même si elle correspond à un besoin interne du théâtre ottoman (nourrir le Théâtre Ottoman), la traduction en turc des pièces de Molière ne peut pas être envisagée d'une manière isolée des autres traductions du dramaturge dans différentes langues. Au contraire, elle est reliée à la position centrale du théâtre français parmi les théâtres nationaux dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Par la suite, il faut ouvrir une parenthèse au nouveau statut acquis dès 1860 par le théâtre français et surtout parisien.

Tout d'abord il faut dire que Paris, capitale française joua au XIX<sup>e</sup> siècle le double rôle de « capitale théâtrale nationale et européenne ». Comme l'affirme Christophe Charle, « non seulement son théâtre étouffe la production provinciale, mais il bannit pratiquement de ses scènes, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les nouveautés des autres capitales européennes et influence nombre d'auteurs étrangers ».<sup>280</sup> L'image internationale de capitale du divertissement fut irréversiblement associée avec Paris à partir de 1860.<sup>281</sup> Cette image fut d'ailleurs approuvée par les critiques française et étrangère tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, qui affirmèrent « que les scènes européennes et même américaines [furent] dominées par les exportations de pièces françaises. »<sup>282</sup> Les statistiques utilisées par Charle dans son importante étude comparative intitulée *Théâtres en capitales* et les analyses qui en résultent confirment ce tableau :

De Saint-Pétersbourg à New York, de Christiania (Oslo) à Naples, de Londres à Budapest, Lemberg et Prague, sans oublier Rio au Brésil et Buenos Aires ou même Montréal et Melbourne, dans cette Europe dilatée au monde de la culture occidentale et à ses migrants d'outre-mer, la présence du théâtre français est partout attestée, de façon notable, permanente et relativement constante, à quelques variations significatives près, régionales ou temporelles, [...].<sup>283</sup>

Le théâtre français, plus précisément parisien gagna un succès international à cette époque et domina non seulement les scènes européennes, mais aussi américaines et, comme nous le verrons dans ce chapitre, méditerranéennes (Athènes, Alexandrie,

<sup>280</sup> Charle, *Théâtres en capitales*, 312.

<sup>281</sup> Christophe Charle, « Les Théâtres et leurs publics. Paris, Berlin et Vienne. 1860-1914 », dans *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Christophe Charle et Daniel Roche (Paris: Publications de la Sorbonne, 2002), 405.

<sup>282</sup> Charle, *Théâtres en capitales*, 309.

<sup>283</sup> *Ibid.*, 317.

Smyrne, Constantinople etc.). Pour Charle, il est même possible d'établir une analogie entre Paris et Hollywood : « Paris et ses directeurs de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle pourraient [...] être comparés à Hollywood et ses studios au XX<sup>e</sup> siècle avec la même fuite en avant vers les recettes du spectaculaire, de la starisation, du contrôle des médias, des circuits de diffusion et des publics captifs. »<sup>284</sup> La capitale française surpasse les autres grandes capitales européennes telles que Londres, Berlin et Vienne dans le domaine de spectacles dramatiques et lyriques, et devient le centre de l'« industrie théâtrale » au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'exemple d'Hollywood, centre de l'industrie cinématographique de nos jours.

Une fois que la position de la capitale française dans la production théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle est attestée, nous pouvons nous poser la question : quel genre de spectacle Paris offrait à ce public international ? Selon Christophe Charle, ce qui dominait dans ces importations scéniques, c'étaient « les œuvres récentes, voire très récentes, et non le théâtre à haute prétention littéraire dans la lignée des classiques du théâtre français. »<sup>285</sup> En d'autres termes, la capitale française exportait « ses meilleurs succès (mais souvent aussi ses pièces les moins littéraires, qui répondent à une demande de divertissement universel commune à toutes les capitales européennes) ». <sup>286</sup> Charle s'appuie sur les tableaux des principaux succès parisiens à Londres, Berlin et Vienne pour confirmer l'internationalisation du goût du public moyen des autres capitales. D'après lui, il est possible de parler du « monopole » symbolique de certains dramaturges français aussi bien sur la scène nationale qu'internationale :

À quelques variantes près, ce sont les mêmes pièces ou des équivalents qui remportent le succès et sont également reprises sur les grands théâtres parisiens. L'apogée de l'influence parisienne à l'étranger correspond aussi à l'apogée de l'influence des mêmes auteurs à Paris et en Europe. La trilogie du théâtre de salon du Second Empire [...], Augier, Dumas fils, Sardou, est renforcée par quelques comparses (Pailleron, Meilhac et Halévy, Gondinet), l'opérette d'Offenbach et de ses imitateurs ou succédanés du vaudeville de Scribe et Labiche.<sup>287</sup>

---

<sup>284</sup> Christophe Charle, « Les Directeurs de théâtre à Berlin et à Vienne, essai de comparaison avec Paris (vers 1860-vers 1900) » dans **Directeurs de théâtre. XIXe-XXe siècles. Histoire d'une profession**, sous la direction de Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (Paris : Publications de la Sorbonne, 2008), 205.

<sup>285</sup> Charle, **Théâtres en capitales**, 311.

<sup>286</sup> **Ibid.**, 311-312.

<sup>287</sup> **Ibid.**, 335.

Après 1900, les genres commerciaux tels que la farce, le vaudeville et l'opérette gagnèrent d'ampleur dans le répertoire parisien ; les succès français relevèrent de plus en plus du répertoire léger<sup>288</sup> ; les pièces parisiennes dérivèrent de la pièce « bien faite » à la pièce « vite faite ».<sup>289</sup> Néanmoins Charle signale que le succès international d'Edmond Rostand fait exception à ce schéma :

[Ses pièces] séduisent, par leur caractère nostalgique et historisant, et par leurs références à la grande littérature romantique, les publics français ou étrangers, rétifs à la modernité agressive du théâtre à thèse, ou d'avant-garde, comme aux facilités du boulevard léger.<sup>290</sup>

Parmi les pièces internationalement connues de Rostand, Christophe Charle cite surtout *Cyrano de Bergerac* et *L'Aiglon* dont le « succès est porté en outre par le culte international de grands acteurs comme Sarah Bernhardt ou Coquelin, qui tiennent les rôles titres. »<sup>291</sup> Ces deux étoiles internationales applaudies, entre autres, par le public ottoman firent partie d'intermédiaires multiples qui ont assuré la circulation des pièces françaises non seulement contemporaines, mais aussi classiques, comme celles de Molière.

Dans ce cadre, il faut demander quelle fut la part du répertoire moliéresque dans cette exportation scénique. Par quelles pièces, comment et à quel degré le public international du XIX<sup>e</sup> siècle a connu Molière, dramaturge français classique du XVII<sup>e</sup> siècle ? Tout d'abord, il faut dire que dans un milieu théâtral prédominé par des nouveautés, le répertoire moliéresque resta généralement au second plan. Néanmoins, il n'a pas cessé d'être joué et de rapporter de l'argent ou des gains. Son accueil différa d'un endroit à l'autre, d'un public à l'autre. Il voyagea aussi bien dans sa langue originale que sous forme de traductions/d'adaptations. Pour en donner un meilleur avis, nous ferons ci-dessous un bilan rapide des représentations de Molière sur les scènes européennes.

La capitale anglaise tient à ce sujet une place particulière, puisque la première tournée à l'étranger de la Comédie-Française appelée également la « Maison de Molière » fut organisée en 1871 (mai-juillet) à Londres.<sup>292</sup> Jacqueline Razgonnikof

---

<sup>288</sup> **Ibid.**

<sup>289</sup> **Ibid.**, 338.

<sup>290</sup> **Ibid.**

<sup>291</sup> **Ibid.**

<sup>292</sup> Nicole Bernard-Duquenet considère cette tournée comme une excursion « de circonstance » : « les troubles politiques sont tels –c'est la période de la Commune de Paris - que la Comédie est sur le point

affirme que « [h]uit comédies de Molière figurent au programme et, comme à Paris, c'est *Tartuffe* qui remporte la palme, avec neuf représentations et d'honnêtes recettes. »<sup>293</sup> De plus, la tournée s'ouvre avec Molière : « [p]our la première, le lundi 1<sup>er</sup> mai, un programme sans risque : *Tartuffe* et *Le Dépit amoureux*, de Molière. La recette est honorable, sans plus : 3 608,85 francs. »<sup>294</sup> À la fin de deux soirées consacrées aux pièces modernes, la Comédie-Française retourne à Molière avec *Le Misanthrope* qui se joue en tout quatre fois, sans jamais atteindre 4 000 francs<sup>295</sup> ; *Le Malade imaginaire* entre plus tard en programme et se joue avec *Le Gendre de M. Poirier* (Émile Augier), ce qui remporte un succès considérable au sein du public anglais : les recettes dépassent les 3 500 et même les 4 000 francs.<sup>296</sup> Razgonnikof signale par ailleurs l'absence de trois pièces de Molière (*L'École des femmes*, *Dom Juan*, *Les Précieuses ridicules*) dans le programme, ce qui s'explique avec la volonté d'Edmond Got de « ne pas choquer » le public anglais. D'ailleurs, le succès mitigé que remportent les matinées montre que ces dernières « sont en général très classiques et ne correspondent pas aux habitudes anglaises. »<sup>297</sup> Le même problème survient lors de la seconde tournée de La Comédie-Française à Londres (1879), qui est la « première véritable tournée » de la troupe organisée par Emile Perrin.<sup>298</sup>

Selon Nicole Bernard-Duquet, dans l'ensemble le « vieux » répertoire a quelque peu « effrayé » les Anglais en 1879. Une dame anglaise trouvait même qu'il y avait beaucoup de Molière : « Il en est de votre Molière comme de notre Shakespeare. Nous l'écoutons et le respectons infiniment ; nous préférons les pièces modernes ». <sup>299</sup> Néanmoins, Bernard-Duquet ajoute que « *Les Fourberies de Scapin*, *Tartuffe* et *Les Femmes savantes* [étaient] très applaudies avec *L'Étourdi*. Mais les salles combles ont été réservées à Sarah Bernhardt avec *Phèdre*,

---

de disparaître : elle s'exile à Londres. ». Nicole Bernard-Duquet, **La Comédie-Française en tournée ou le Théâtre des cinq continents (1868-2011)** (Paris: L'Harmattan, 2012), 35.

<sup>293</sup> Jacqueline Razgonnikof, « L'Honneur et l'argent : la première tournée de la Comédie-Française à l'étranger, Londres 1871 », dans **Le Théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle**, sous la direction de Jean-Claude Yon (Paris : Nouveau Monde, 2008), 212.

<sup>294</sup> **Ibid.**

<sup>295</sup> **Ibid.**, 211-212.

<sup>296</sup> **Ibid.**, 216. En plus de ces quatre pièces (*Tartuffe*, *Le Dépit amoureux*, *Le Misanthrope*, *Le Malade imaginaire*), *L'Avare* figure au programme. Voir la publicité de la tournée dans Edmond Got, **Journal d'Edmond Got, sociétaire de la Comédie-Française (1822-1901)** tome second, publié par son fils Médéric Got (Paris : Plon, 1910), 117.

<sup>297</sup> Razgonnikof, « L'Honneur et l'argent », 212.

<sup>298</sup> C'est la période de paix. Cette fois-ci, « les comédiens se déplacent à Londres pour remercier le public de les avoir aidés dans une période difficile. », Bernard-Duquet, **La Comédie-Française en tournée**, 35.

<sup>299</sup> Francisque Sarcey cité dans **ibid.**, 55.

*Andromaque* et *Zaïre* seules pièces classiques qu'elle interpréta. »<sup>300</sup> Outre ces deux grandes tournées anglaises, le répertoire moliéresque voyage au XIX<sup>e</sup> siècle à travers le monde par les tournées à l'étranger de « grands sociétaires » de la Comédie-Française (les Coquelin en premier lieu) et d'autres artistes parisiens. D'autre part, les traducteurs étrangers contribuent à leurs tours à la circulation internationale des œuvres de Molière.

Par conséquent, il est possible de distinguer deux grands vecteurs de transmission à l'étranger du répertoire français : en premier lieu, les pièces voyageant dans leur langue originale grâce à « la circulation de troupes étrangères depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et, parmi elles, de troupes françaises dans de nombreux pays d'Europe, ou même hors d'Europe. »<sup>301</sup> En second lieu, les traductions et autres adaptations « rendues possibles par l'absence de protection des droits d'auteur sur le plan international pendant une large partie du siècle. »<sup>302</sup> Cette lacune juridique permet aux traducteurs et hommes de théâtre étrangers d'utiliser librement les œuvres des dramaturges français pour créer de nouveaux spectacles dans leur langue natale. Néanmoins, il ne faut pas oublier que ces deux vecteurs se recoupèrent l'un l'autre à certains stades de la circulation des œuvres, ce qui permit à beaucoup de pièces d'exister à l'étranger simultanément sous ces deux formes.<sup>303</sup> Selon Christophe Charle, ce système théâtral centré sur l'exportation de pièces parisiennes se maintint et prospéra grâce à des « réseaux internationaux fondés sur des liens personnels ». <sup>304</sup> Plusieurs agents (directeurs de théâtre, imprésarios, comédiens, dramaturges, traducteurs...) contribuèrent, à leurs tours, à ce système et formèrent par la suite un grand réseau international de théâtre.

Dans ce cadre, les représentations en turc de Molière commencèrent dans les années 1860 avec deux théâtres professionnels, le Théâtre Vaspuragan et le Théâtre Oriental. Le Théâtre Vaspuragan mit en scène pendant la saison théâtrale 1862-1863, à Smyrne, les quatre pièces suivantes de Molière : *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Médecin malgré lui* (*Zoraki Hekim*), *Le Mariage forcé* (*Zoraki Evlenme*) et *Le Tartuffe*. Selon Metin And, les comédies de Molière furent généralement jouées dans

---

<sup>300</sup> **Ibid.**

<sup>301</sup> Charle, **Théâtres en capitales**, 325.

<sup>302</sup> Yon, « Introduction », 13-14.

<sup>303</sup> Charle, **Théâtres en capitales**, 325.

<sup>304</sup> **Ibid.**, 324.

une forme raccourcie après les mélodrames.<sup>305</sup> Le Théâtre Vaspuragan continua à jouer *Zoraki Hekim* pendant la saison théâtrale suivante (1863-1864). De plus, il élargit son répertoire avec *George Dandin* et *L'Amour médecin (Tabib-i Aşk)*.<sup>306</sup> Quant au Théâtre Oriental, il monta en turc *Monsieur de Pourceaugnac*, en 1866 (1<sup>er</sup> mars), sous forme de musicale.<sup>307</sup> Cette représentation fut annoncée en ces termes dans *La Turquie* sous la rubrique des « Spectacles du jour » : « Théâtre Oriental : Représentation en langue turque – *Monsieur de Pourceaugnac* – *Le Prix de la modestie*. »<sup>308</sup> Refik Ahmet Sevengil précise que le même spectacle fut monté par le Théâtre Oriental deux fois au mois de Ramadan de l'an 1282 de l'hégire (février 1866).<sup>309</sup> Néanmoins, les traducteurs de ces six pièces de Molière figurant dans le répertoire des Théâtres Vaspuragan et Oriental restèrent inconnus.<sup>310</sup>

Comme nous l'avons signalé ci-dessus, à l'âge d'or du théâtre français, la traduction assura la diffusion internationale des pièces classiques et récentes françaises, produits de cette grande « industrie théâtrale » basée à Paris. Dans ce sens, Molière fut traduit dans plusieurs langues dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le cas ottoman n'est pas exclu de ce mouvement global : une grande partie du répertoire de Molière fut transmise en turc autour de 1870, parallèlement à la fondation du Théâtre Ottoman. Il faut rappeler qu'à cette époque, le Théâtre Ottoman remplissait la fonction du premier théâtre professionnel en langue turque, ainsi que celle du premier théâtre national ottoman. Son plus grand problème était le manque de pièces écrites conformément au « goût ottoman ». Il cherchait à combler la lacune du répertoire dramatique en turc par la traduction des œuvres dramatiques étrangères, qui seraient conformes aux mœurs ottomanes et agréables pour les spectateurs.

Cette activité intense de traduction qui dura environ une quinzaine d'années (1869-1882) créa une nouvelle phase dans la relation des hommes de théâtre

<sup>305</sup> And, « Güllü Agob Tiyatrosundan Önce Türkçe Temsiller Veren », 16.

<sup>306</sup> **Ibid.**

<sup>307</sup> And, « Türkiye'de Molière », 51-52.

<sup>308</sup> « Spectacles du jour », **La Turquie** (1<sup>er</sup> mars 1866) : 3. En se référant au journal ottoman **Tercüman-ı Ahval** (no 774, 1282/1865), Niyazi Akı signale une autre représentation en 1865 de *Monsieur de Pourceaugnac*. Mais, il ne cite ni le nom de la troupe, ni la langue de la représentation. Quand même, nous pouvons dire qu'il s'agissait probablement d'une représentation turque, puisque les lecteurs du *Tercüman-ı Ahval* étaient turcophones. Voir Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, 67.

<sup>309</sup> **Ruzname-i Ceride-i Havadis**, no 344 (29 Ramazan 1282/13 février 1866) cité dans Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III**, 9-10.

<sup>310</sup> Les mêmes œuvres de Molière figurèrent, dès la fin des années 1860, dans le répertoire du Théâtre Ottoman de Güllü Agop, ancien membre du Théâtre Vaspuragan. Mais il est difficile d'établir des liens directs entre les répertoires des Théâtres Vaspuragan, Oriental et Ottoman.



ottomans avec le répertoire moliéresque : l'Âge des traductions. C'est Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) qui fut le pionnier de ce nouveau mouvement de traduction dans l'Empire ottoman.<sup>311</sup> Homme d'État, diplomate et intellectuel ottoman, il traduisit et publia seize pièces de Molière au long de sa carrière.<sup>312</sup> Considéré incontestablement comme l'« introducteur de Molière en Turquie », il accorda son patronage au Théâtre Ottoman de Güllü Agop pour qu'il ait pu jouer ses traductions de Molière dans la capitale ottomane dans les années 1870.<sup>313</sup> Ses traductions (surtout celle du *Mariage forcé*) furent reprises par des troupes populaires et représentées sous forme de spectacles de *tuluât*. De même, elles furent jouées dans le palais impérial devant le sultan Abdülaziz : « Une représentation de ces deux dernières traductions [*Le Mariage forcé* et *Le Médecin malgré lui*] a eu lieu devant le sultan, et sur le désir de ce prince. »<sup>314</sup> Pendant qu'il était gouverneur de la ville de Bursa/Brousse (4 février 1879-16 octobre 1882), il fit construire un théâtre à l'occidentale, rassembla une troupe théâtrale et fit monter ses traductions de Molière. À son époque, Brousse devint le deuxième grand centre de la vie théâtrale ottomane (en langue turque) après Constantinople.<sup>315</sup>

L'activité traductrice d'Ahmet Vefik Paşa nous fournit les dates de commencement et de fin de la période que nous appelons « l'Âge des traductions ». Pour nous, il s'ouvre en 1869 où apparaissent les premières traductions du pacha et se conclut en 1882 où Ahmet Vefik Paşa quitte définitivement la ville de Brousse. Les traductions suivantes, quoique certaines d'entre elles aient été publiées

---

<sup>311</sup> Pour la vie et les œuvres d'Ahmet Vefik Paşa voir les études suivantes : Fevziye Abdullah Tansel, **Ahmed Vefik Paşa (3 Haziran, 1823-2 Nisan, 1891)** (Ankara : Türk Tarih Kurumu, 1964) ; Fevziye Abdullah Tansel, **Ahmed Vefik Paşa'nın Eserleri** (Ankara : Türk Tarih Kurumu, 1964) ; Bedrettin Tuncel, **L'introducteur de Molière en Turquie : Ahmet Vefik Paşa** (Ankara : Imprimerie Başnur, 1973).

<sup>312</sup> En s'appuyant sur les documents d'archives, Metin And affirme que le nombre exact des traductions d'Ahmet Vefik Paşa est dix-neuf, les traductions du *Sicilien, ou l'Amour peintre (Aşk-ı Musavvir)*, du *Bourgeois gentilhomme (Pırpır Kibar)* et du *Médecin volant* étant perdues. Voir And, « Türkiye'de Molière », 54. Par contre, illustre comédien ottoman et membre de la troupe théâtrale formée par Ahmet Vefik Paşa à Bursa, Ahmet Fehim affirme que le pacha fit monter en turc trente-quatre pièces de Molière sur la scène de son théâtre à Bursa entre 1879-1882. Voir Ahmet Fehim, **Sahnedeki Elli Sene** (İstanbul : Mitos&Boyut Yay., 2002). Mais nous n'en avons aucun indice sauf le témoignage d'Ahmet Fehim.

<sup>313</sup> And, **Osmanlı Tiyatrosu**, 63.

<sup>314</sup> M. Le Marquis de Queux de Saint-Hilaire, « Un essai de théâtre national dans la Grèce moderne », **Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France** (6<sup>e</sup> année/1872) : 205.

<sup>315</sup> Pour le rôle éminent d'Ahmet Vefik Paşa dans la restructuration urbaine de Bursa dans les années 1880 voir Béatrice Saint-Laurent, « Un amateur de théâtre : Ahmed Vefik pacha et le remodelage de Bursa dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle » dans **Villes ottomanes à la fin de l'empire**, sous la direction de Paul Dumont et François Georgeon (Paris : L'Harmattan, 1992), 95-114.

ultérieurement, furent des produits concrets de cette activité intense de traduction menée entre 1869-1882 non seulement par Ahmet Vefik Paşa, mais aussi par plusieurs autres traducteurs ottomans aussi importants que ce dernier :<sup>316</sup> *L'Amour médecin (Tabib-i Aşk, Ahmet Vefik Paşa, 1303/1885-1886)*, *L'Avare (Pinti Hamid, Teodor Kasap, 1873 ; Azarya, A. V. Paşa, 1879)*, *Le Bourgeois gentilhomme (Kaba Bir Adam, 1292/1875-1876)*, *Le Dépit amoureux (İnfial-ı Aşk, A. V. Paşa, sans date)*, *Don Juan (Don Civani, A. V. Paşa, [1869])*, *L'École des femmes (Kadınlar Mektebi, A. V. Paşa, s.d.)*, *L'École des maris (Kocalar Mektebi, A.V. Paşa, s.d.)*, *L'Étourdi (Savruk, A. V. Paşa, s.d.)*, *Les Femmes savantes (Okumuş Kadınlar, A. V. Paşa, s.d.)*, *Les Fourberies de Scapin (Dekbazlık, A. V. Paşa, 1299/1881-1882 ; Ayyar Hamza, Âli Bey, 1871)*, *George Dandin (Yorgaki Dandini, A. V. Paşa, 1869 ; Kıskaç Herif, sans traducteur, 1874<sup>317</sup>)*, *Le Malade imaginaire (Merakî, A. V. Paşa, [1303/1885-1886])*, *Le Mariage forcé (Zor Nikâhı, A. V. Paşa, 1869)*, *Le Médecin malgré lui (Zoraki Tabib, A. V. Paşa, 1869)*, *Le Médecin volant (Sahte Hekim, A. F., 1289/1872-1873)*, *Le Misanthrope (Adamcıl, A. V. Paşa, [1303/1885-1886])<sup>318</sup>*, *Monsieur de Pourceaugnac (Yirmi Çocuklu Bir Adam, Mehmed Hilmi, 1297/1879-1880)*, *Les Précieuses ridicules (Dudu Kuşları, A. V. Paşa, s.d.)*, *Sganarelle ou le cocu imaginaire (İşkilli Memo, Teodor Kasap, 1874)*, *Le Tartuffe (Tartüf, A. V. Paşa, s.d. ; Riyanın Encamı, Ziya Paşa, 1298/1880-1881)<sup>319</sup>*.

Bien que cette liste montre une diversité considérable (concernant les pièces traduites parmi les œuvres de Molière), il n'en est pas de même pour la liste des représentations en turc basées sur ces traductions. Ces dernières ne partagèrent pas le

<sup>316</sup> Voir Poyraz et Tuğrul, **Tiyatro Bibliyografyası (1859-1928)**. Il n'est pas toujours facile de préciser les dates d'édition des traductions. Nous avons écrit les dates d'édition entre crochets quand Poyraz et Tuğrul donnent une date approximative. Par ailleurs, nous avons suivi leur système et donné dans certains cas directement le calendrier grégorien. Dans d'autres cas, il a fallu transformer le calendrier hégirien en calendrier grégorien, ce qui a donné des dates approximatives comme « 1303/1885-1886 ».

<sup>317</sup> La traduction fut mise en vente au début de 1874 : « Kıskaç Herif nâmında pek güzel bir hikâye Fransızca'dan tercüme olunmuş tiyatro oyunu bir çeyrek mecdiye fiyatla ekser kitap satılan mahallerde bulunmaktadır. », « Kıskaç Herif », **Hayâl**, no 21 (2 Kanun-i sâni 1289/14 janvier 1874) : 4, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 122.

<sup>318</sup> À côté de la traduction turque, la traduction persane du *Misanthrope* avait été publiée à Constantinople (26 mai 1869, maison d'édition « Tasvir-i Efkâr »), ville d'accueil des réfugiés politiques persans au XIX<sup>e</sup> siècle. Voir Maryam B. Sanjabi, « Mardum-Guriz: An Early Persian Translation of Moliere's le Misanthrope », **International Journal of Middle East Studies** vol. 30, no 2 (May 1998) : 251-270 ; Christophe Balaÿ, « La Littérature Persane en Diaspora: Istanbul 1865-1895 », dans **Les Iraniens d'Istanbul**, sous la direction de T. Zarccone et F. Zarinebaf-Shahr (Istanbul-Téhéran : IFÉA/IFRI, 1993), 177-186.

<sup>319</sup> À la fin d'une étude comparative entre la traduction de Ziya Paşa (*Riyanın Encamı*) et celle d'Ahmet Vefik Paşa (*Tartüf*), Refik Ahmet Sevengil affirme que la première n'est qu'une reprise de la seconde. Pour plus d'explication, voir Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III**, 147-152.

même destin et n'eurent pas le même succès sur les scènes ottomanes : quelques-unes d'entre elles furent des succès, quelques-unes obtinrent une popularité moyenne, quelques-unes furent supprimées du répertoire après une ou deux représentations, les autres ne furent presque jamais montées.<sup>320</sup>

Il est intéressant de voir que les traductions qui ont su entrer et rester longtemps d'abord dans le répertoire du Théâtre Ottoman, ensuite dans ceux des troupes populaires à Constantinople (en compétition avec le théâtre de Güllü Agop) ou des troupes à l'occidentale en dehors de Constantinople sont toutes des traductions « acceptables » dans le sens qu'utilise Gideon Toury. Pour le rappeler ici, dans le cas de la traduction acceptable, le traducteur choisit d'adhérer aux normes qui prédominent dans la culture d'arrivée et rend le texte de départ plus acceptable pour le public local. D'ailleurs, comme le souligne Yon, cette stratégie était largement partagée par les traducteurs dans le domaine théâtral au XIX<sup>e</sup> siècle : « Traduits, les ouvrages français gard[ai]ent tout leur prestige, même si les traducteurs-adaptateurs n'hésit[ai]ent pas à transformer notablement les pièces pour les adapter au public local. »<sup>321</sup> De même, les traducteurs ottomans de Molière amenèrent à leur tour le dramaturge français au public ottoman.

À notre avis, dans le cas des traductions turques de Molière qui furent populaires et jouées pendant plusieurs saisons théâtrales, l'acceptabilité avait été assurée de deux manières différentes mais liées l'une à l'autre : il s'agissait d'une part d'une adaptation culturelle (adaptation à la vie quotidienne ottomane), d'autre part d'une adaptation esthétique (adaptation aux formes dramatiques populaires). Les traducteurs prenaient en considération les attentes d'un public qui venait en grande partie de la classe moyenne et qui était habitué au théâtre populaire, et adaptaient les œuvres du dramaturge français au « goût ottoman ». D'après And, à cette époque, l'adaptation était une méthode favorable pour deux raisons principales : en premier lieu, adapter était plus facile pour les traducteurs ottomans que traduire littéralement; en deuxième lieu, le public n'était pas toujours prêt à apprécier les œuvres qui portaient un côté « étranger » du point de vue du contenu ou de la forme.<sup>322</sup> Les traducteurs ottomans de Molière choisissaient dans le répertoire moliéresque surtout

---

<sup>320</sup> Voir And, *Tanzimat ve İstibdat*, 454-462.

<sup>321</sup> Yon, « Introduction », 15.

<sup>322</sup> And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 165.

les pièces qui seraient « compatibles » avec cette stratégie d'adaptation à double sens.

Selon Sevim Güray, les conséquences de ce choix se manifestèrent par exemple dans les traductions d'Ahmet Vefik Paşa : il fut une distinction entre les pièces « traduisibles » et « adaptables » de Molière au turc, ce qui a donné d'une part des traductions littérales telles qu'*Okumuş Kadınlar*, *Kadınlar Mektebi* ou *Tartüf*, et d'autre part des adaptations telles que *Zor Nikâhı* ou *Zoraki Tabib*.<sup>323</sup> Par ailleurs, pour Barbier de Meynard, orientaliste français du XIX<sup>e</sup> siècle, Ahmet Vefik Paşa avait dû « reproduire » les pièces de Molière en turc afin de satisfaire les attentes du public ottoman, sans que toutes les pièces du dramaturge français aient été compatibles avec ce projet :

L'entreprise n'était pas facile, car il s'agissait non pas de traduire, mais d'imiter, de reproduire les traits de l'original, sans choquer le goût et jusqu'à un certain point les préjugés du lecteur. Il fallait, en un mot, habiller les personnages à la turque, les faire penser et parler en turc, tout en conservant la *vis comica*, la profondeur et la finesse du modèle. Les grandes œuvres, comme *Tartufe* et *le Misanthrope*, se refusaient à toute tentative de ce genre : le traducteur fit preuve de tact en adaptant à la scène turque des pièces d'action et de haut comique : *le Médecin malgré lui*, *Georges Dandin* et *le Mariage forcé*.<sup>324</sup>

Comme le souligne de Meynard, Ahmet Vefik Paşa traduisit le théâtre de Molière pour un public bien défini, et pour ne pas choquer le goût et les préjugés de ce dernier, il recourut à une opération d'adaptation (culturelle et esthétique) pour transposer le théâtre de Molière à la scène ottomane. Ahmet Vefik Paşa fut par la suite le représentant d'une approche de traduction qui serait largement partagée par d'autres traducteurs de Molière dont les œuvres seraient les grands succès du milieu théâtral ottoman l'Âge des réformes.

Dans ce cadre, il faut dire que *Zor Nikâhı*, *Zoraki Tabib*, *Merakî*, *Tabib-i Aşk*, *Sahte Hekim*, *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid*, *İşkilli Memo* et *Yirmi Çocuklu Bir Adam* occupent une place particulière dans la liste ci-dessus : remplissant la double

---

<sup>323</sup> Sevim Güray, **Ahmet Vefik Paşa** (Ankara : Türk Dil Kurumu, 1991), 57-58. À l'opposé de Güray, Arzu Etensel İldem (professeure à l'Université d'Ankara) affirme qu'il serait faux de diviser les œuvres de Molière traduites par Ahmet Vefik Paşa en deux catégories différentes : les adaptations et les traductions. Voir Arzu Etensel İldem, « Adapter et/ou traduire : l'univers de Molière recréé par Ahmet Vefik Paşa », dans **Interdisciplinarité en traduction. Actes du II<sup>e</sup> Colloque International sur la Traduction organisé par l'Université Technique de Yıldız** vol. I, sous la direction de Sündüz Öztürk Kasar (Istanbul : Les Éditions Isis, 2006), 153-162.

<sup>324</sup> Barbier de Meynard, « Variétés », **Revue critique d'histoire et de littérature** tome XV (1874) : 73-74.

fonction d'adaptation culturelle et esthétique, elles figurèrent longtemps parmi les pièces les plus populaires du Théâtre Ottoman. Plusieurs d'entre elles furent adoptées plus tard par les troupes populaires ou par les troupes formées des anciens comédiens du Théâtre Ottoman, et furent jouées sur les différentes scènes ottomanes à l'intérieur ou à l'extérieur de Constantinople. Quelques-unes d'entre elles furent montées même après la fondation de la République de Turquie en 1923, certaines furent reprises récemment (dans les années 2000) par des troupes professionnelles.

Comme les traductions d'Ahmet Vefik Paşa furent largement étudiées jusqu'à nos jours<sup>325</sup>, nous n'allons pas les inclure dans notre corpus. Toutefois, en établissant des liens directs avec les traductions d'Ahmet Vefik Paşa, nous allons analyser les cinq dernières traductions (*Sahte Hekim*, *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid*, *İşkilli Memo* et *Yirmi Çocuklu Bir Adam*) afin de voir comment le théâtre de Molière fut transformé selon le « goût ottoman » pour fournir au Théâtre Ottoman ses premières comédies. Dans cette étude, nous verrons de près la place qu'occupait le théâtre moliéresque dans les débats, les conflits et les compromis du théâtre ottoman dans les années 1870 et 1880.

#### **4.2.1. Réécrire l'imposture médicale moliéresque en turc : *Sahte Hekim (Le Faux médecin)* d'A.F.**

La traduction du *Médecin volant*, petite pièce attribuée à Molière et publiée après la mort du dramaturge, fut publiée en 1872/1873 (1289) à Constantinople. Elle ne cite pas le nom de l'auteur, mais seulement les initiales du traducteur (« A.F. »)<sup>326</sup> et

---

<sup>325</sup> Pour une analyse traductologique de *Zor Nikâhı*, *Don Civani*, *Dudu Kuşları*, *Tartüf* et *Adamcıl* voir, Uluğtekin, « Ahmet Vefik Paşa'nın Çevirilerinde » ; pour une analyse descriptive de *Zoraki Tabib* voir, Bayram Yıldız, « Adaptasyon Meselesi, Ahmet Vefik Paşa ve *Zoraki Tabib* Örneği », **Turkish Studies** vol. 2/3 (Été 2007) : 638-659 ; pour la synthèse culturelle dans les traductions d'Ahmet Vefik Paşa voir, Hüseyin Doğramacıoğlu, « Ahmet Vefik Paşa Adaptasyonlarında Kültürel Sentez ve Edebî Eser Çevirisi », **Turkish Studies** vol. 4/8 (Automne 2009) : 1074-1089 ; pour une étude sociologique des traductions d'Ahmet Vefik Paşa voir, Barış Özkul, « Tanzimat Döneminde Tercüme Odasından Yetişen Bir Çevirmen-Aydın : Ahmet Vefik Paşa », (Mémoire de M.A., Université d'Istanbul, 2009).

<sup>326</sup> Selon Metin And, à l'Âge des réformes, l'auteur ou le traducteur avait plusieurs raisons de cacher son identité : premièrement, écrire ou traduire une comédie n'était pas toujours une occupation sérieuse aux yeux des intellectuels ottomans. Le nom de l'auteur ou du traducteur n'apparaissait que si la pièce obtenait un succès considérable. Deuxièmement viennent les contraintes politiques : un auteur ou un traducteur remplissant un poste de fonctionnaire préférerait ne pas mettre son nom dans le livre. And, **Osmanlı Tiyatrosu**, 154.

présente la pièce sous forme de « comédie en un acte ».<sup>327</sup> Ces initiales ne nous permettent pas de deviner l'identité du traducteur qui nous reste toujours inconnue.<sup>328</sup> Par ailleurs, la seule information sur la représentation de cette traduction nous est fournie par Niyazi Akı qui affirme qu'elle fut montée à Gedikpaşa en 1869 par le Théâtre Ottoman.<sup>329</sup> Ce manque d'information nous permet de dire (au moins jusqu'à ce que l'on trouve d'autres documents) que *Sahte Hekim* n'avait pas eu un très grand succès sur la scène de Gedikpaşa. Pourtant, elle remplit la double fonction d'adaptation culturelle et esthétique, ce qui était à l'époque la raison principale de la popularité d'une traduction sur la scène. C'est pourquoi il nous paraît juste de la considérer et l'analyser (à l'exemple des autres traductions de Molière) comme une des premières pièces du répertoire turc du Théâtre Ottoman. Mais avant de passer à l'analyse du texte d'arrivée, il faut s'attarder sur le texte de départ.

*Le Médecin volant* créé par Molière probablement « en province dans les années 1650 »<sup>330</sup>, est en effet « un scénario *dell'arte* à la française, adapté à la fois au déroulement d'une séance de théâtre dans la capitale et à l'organisation de la troupe autour d'un rôle vedette. »<sup>331</sup> Molière reprend le sujet d'un spectacle de la *commedia dell'arte* intitulé le *Medico volante* et le modifie afin d'obtenir une pièce « susceptible de servir de complément de programme » : il diminue le nombre des personnages et extrait de la version originale trois moments forts (la consultation burlesque du faux médecin, la confrontation avec le connaisseur en médecine, les jeux de scène d'ubiquité).<sup>332</sup> *Le Médecin volant* présente des liens étroits et complexes avec *L'Amour médecin* (1665) et *Le Médecin malgré lui* (1666) : avant tout, ces trois comédies ont en commun l'« épisode de l'imposture médicale », tour joué par un faux médecin au père pour le convaincre de ne pas marier sa fille avant qu'elle guérisse complètement.<sup>333</sup>

<sup>327</sup> « Bir fasıldan ibaret komedi », A.F. (tr.), *Sahte Hekim* (İstanbul : [sans éditeur], 1289/1872-1873), 1.

<sup>328</sup> Metin And cite une autre traduction d'A.F. dont le texte de départ nous est toujours inconnu : *İğreti Saç (Une Coiffure Bizarre)*. And, *Tanzimat ve İstibdat*, p.438.

<sup>329</sup> Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 67.

<sup>330</sup> Georges Forestier et Claude Bourqui, « Le Médecin Volant/Notice », dans Molière, **Œuvres complètes II**, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 1720.

<sup>331</sup> *Ibid.*, 1725.

<sup>332</sup> *Ibid.*, 1724-1725.

<sup>333</sup> *Ibid.*, 1719.

La simplicité de l'action du *Médecin volant* qui est, comme nous l'avons dit, une adaptation de la *commedia dell'arte* donne sûrement une liberté de décision à A.F. en tant que traducteur. Elle facilite également le travail d'intégration dans la traduction des éléments empruntés à la vie quotidienne ottomane et au théâtre populaire. Dans ce sens, A.F. donne des noms allégoriques au père et aux amants, d'où Gorgibus prend le nom de « Cebbar Efendi » (littéralement « cruel, oppresseur »), Valère celui de « Çâker Bey » (littéralement « serviteur, esclave » de la bien-aimée), Lucile celui de « Ruhefza Hanım » (littéralement « celle qui anime, qui donne vie »).<sup>334</sup> Les autres sont nommés d'après les célèbres personnages du théâtre populaire. Pour illustrer ceci nous pouvons examiner « Nigâr Hanım » (Sabine) : « Kanlı Nigâr » (Nigâr, la sanguinaire) qui est le personnage central d'une pièce bien connue du répertoire du *karagöz* au XIX<sup>e</sup> siècle, à laquelle elle donne son nom (*Kanlı Nigâr*).<sup>335</sup> Par la suite, nous pouvons dire que le personnage féminin d'A.F. fait allusion à celui du *karagöz*. Mais pourquoi A.F. traduisit-il en turc « Sabine » comme « Nigâr » ? Nous croyons qu'A.F. avait trouvé une équivalence culturelle entre ces deux personnages : dans le texte de départ, Sabine contribue activement à la tromperie de Gorgibus par Sganarelle déguisé en médecin et facilite ainsi la réunion des amants à la fin de la pièce. Quant à Kanlı Nigâr, elle représente la figure de la courtisane dans le théâtre populaire ; elle joue de divers tours à Çelebi (littéralement « celui qui est civilisé, poli » ; figure du dandy dans le *karagöz*) qui s'est enfui après avoir profité de son argent.<sup>336</sup> Dans les deux cas, il s'agit d'une femme habile, manifestant de la ruse pour tromper autrui. Pareillement, Recep Ağa (Sganarelle) et Şaban Ağa (Gros-René) correspondent aux figures de serviteur dans le théâtre populaire.<sup>337</sup> Par ailleurs, « Recep » et « Şaban » figurent parmi les divers noms (Recep, Şaban, Ramazan, Bayram etc.) attribués au personnage type de

<sup>334</sup> Pour la liste complète des personnages voir A.F., **Sahte Hekim**, 2.

<sup>335</sup> Pour le texte intégral en turc voir « Kanlı Nigâr » dans Cevdet Kudret, **Karagöz** vol. 2 (Ankara : Bilgi Yayınevi, 1969), 299-363 ; pour le résumé en français voir And, **Karagöz : Théâtre d'ombres turc**, 97.

<sup>336</sup> And, **Karagöz : Théâtre d'ombres turc**, 97.

<sup>337</sup> Le personnage de l'entremetteur représenté par Sganarelle dans *Le Médecin volant* n'était pas du tout étranger pour le public ottoman. Karagöz et Hacivat remplissent la même fonction dans certaines pièces du répertoire du *karagöz*. Metin And nous en donne l'explication suivante : « Quelquefois, le sujet de l'intrigue est une histoire d'amour tirée des contes et des légendes populaires telles *Ferhad et Şirin*, *Tahir et Zühre*, où nous voyons deux jeunes gens amoureux l'un de l'autre, mais dont les parents s'opposent à leur union, tandis que Karagöz et Hacivat jouent les entremetteurs et aident les jeunes amoureux par toutes sortes de moyens compliqués. », **Ibid.**, 96.

l'Albanais dans le *karagöz*.<sup>338</sup> Quant à Narcisse (Sganarelle dans le rôle du frère « malhonnête » du médecin), il devient « Memiş » (version raccourcie du nom propre « Mehmet ») dans le texte de départ<sup>339</sup>, ce qui nous fait penser à *Memiş Ağa*, nouveau titre après *Tosun Ağa* de la traduction en turc de *George Dandin* joué par le Théâtre Ottoman en 1875 et 1879. Par ailleurs, A.F. traduit Villebrequin comme « Hacı Necip » (« Necip, le hadji ») afin d'accentuer, sans doute, l'âge et le statut social de ce caractère.<sup>340</sup>

Nous constatons que *Le Médecin volant* subit d'autres changements dans le processus de la traduction. En premier lieu, dans le texte d'arrivée, l'avarice de Cebbar Efendi et la fortune de Hacı Necip sont plus visibles que dans le texte de départ. Nigâr Hanım insiste là-dessus tout au début de la traduction : « Amcam olacak tama'kâr Hacı Necip'in servetine tama' etmiş de Ruhefza'yı adeta o mağşuş herife vermeği kurmuş. »<sup>341</sup> (« Cet avare qu'est mon oncle désire tellement la fortune de Hacı Necip qu'il veut marier Ruhefza à ce maigriot. ») En second lieu, la déception de Cebbar Efendi du retard du mariage de sa fille avec Hacı Necip est également soulignée à deux reprises dans le texte d'arrivée. « Dava vekili » (« l'avocat », le connaisseur de médecine dans la pièce) est le premier caractère à mentionner l'égoïsme de Cebbar Efendi à ce sujet : « Şüphesiz kızından ziyade cem'iyetin kaldığına esef etmiştir. »<sup>342</sup> (« C'est sans doute le retard du mariage qui le chagrine, même plus que la maladie de sa fille. ») Il vient ensuite offrir ses services à Cebbar Efendi qui le prie de ne pas parler du retard des noces : « Ya ya neyse, o ciheti kapayınız. Yüreğim yanıyor! »<sup>343</sup> (« Oui, oui, n'en parlons plus. Mon cœur se déchire. »). L'avarice et l'égoïsme de Cebbar Efendi dans le texte d'arrivée viennent renforcer l'idée de la cruauté qui est associée à son nom en turc.

En troisième lieu, les références médicales de Molière et d'A.F. ne sont pas les mêmes. *Le Médecin volant* se réfère tout d'abord à Hippocrate et à Galien<sup>344</sup>,

<sup>338</sup> Recep, Şaban et Ramazan sont en effet les trois mois sacrés en Islam. Nous trouvons quatre personnages albanais nommés Recep, Şaban, Ramazan et Bayram dans une pièce de *karagöz* intitulée « Bursalı Leyla ». Voir Cevdet Kudret, *Karagöz* vol. 1 (Ankara : Bilgi Yayınevi, 1992), 269-295.

<sup>339</sup> A.F., *Sahte Hekim*, 25.

<sup>340</sup> *Ibid.*, 3.

<sup>341</sup> *Ibid.*

<sup>342</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>343</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>344</sup> Molière, « Le Médecin volant », *Œuvres complètes II*, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 1093.



ensuite à Ovide<sup>345</sup> ; *Sahte Hekim* les remplace par Socrate et Hippocrate : « Şu kadar ki sen sade Sokrat'tan Bokrat'tan bahsetmelisin. »<sup>346</sup> (« Tu n'as qu'à parler de Socrate et d'Hippocrate. »). À cet égard, la comparaison du discours médical chez Molière avec sa traduction turque-ottomane par A.F. nous montre que ni *le Médecin volant* ni *Sahte Hekim* ne traitent de la médecine comme un sujet sérieux. Au contraire, la médecine apparaît dans les deux textes comme un élément comique. À part les références médicales bien connues de son temps (Hippocrate et Galien), Molière se réfère à propos de la nature des animaux à Ovide, poète latin qui n'a jamais écrit sur ce sujet. Il le confond (consciemment ou inconsciemment) à Aristote, auteur de *De partibus* et *De historia animalium*.<sup>347</sup> Quant à la traduction, elle n'est pas plus attentive à la réalité qu'au texte de Molière. A.F. met le nom « Sokrat » à côté de « Bokrat » tout simplement parce qu'il rime avec ce dernier, ce qui semble sans doute drôle au public qui est d'ailleurs habitué aux acrobaties linguistiques du *karagöz* et de l'*ortaoyunu*.

Quant à la consultation médicale de la fausse malade par le faux médecin et du diagnostic qui en résulte, A.F. l'adapte au milieu culturel ottoman. Par exemple, dans la fameuse quatrième scène du *Médecin volant*, Sganarelle « boit » l'urine de Lucile afin d'identifier sa maladie. Mais comme le soulignent Forestier et Bourqui, « le spectateur aura vu la servante introduire du vin blanc à la place du liquide annoncé, l'actrice signalant sa complicité au public pour indiquer que tout cela n'est que théâtre et que les comédiens ne sont pas gens à boire de l'urine. »<sup>348</sup> Par contre dans le texte d'arrivée, il n'est pas question de vin blanc ; le traducteur ne fait aucune explication à propos de ce jeu de scène burlesque et se contente de dire que « Recep met l'urinoir à sa bouche » (« Recep karureyi ağzına götürür »)<sup>349</sup>.

Concernant les grands remaniements au sein de *Sahte Hekim*, il faut s'attarder en quatrième lieu sur l'avant-dernière et la dernière scène. Dans le texte de départ, Gorgibus est convaincu par Gros-René que le médecin et son frère Narcisse sont en effet la même personne. Gros-René explique la raison pour laquelle tous les jeux de scène d'ubiquité étaient préparés : « Cependant qu'il vous trompe, et joue la farce

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, 1095.

<sup>346</sup> A.F., *Sahte Hekim*, 8.

<sup>347</sup> Molière, *Œuvres complètes II*, 1728.

<sup>348</sup> Forestier et Bourqui, « Le Médecin Volant/Notice », 1723-1724.

<sup>349</sup> A.F., *Sahte Hekim*, 13.

chez vous, Valère et votre fille sont ensemble, qui s'en vont à tous les Diables. »<sup>350</sup>. Gorgibus comprend par la suite que pendant qu'il s'occupait de la maladie de sa fille, ainsi que des problèmes familiaux entre le médecin et son frère, Valère avait rejoint Lucile dans un appartement au bout du jardin où elle se reposait. Mais la traduction d'A.F. omet la réunion des amants dans un coin caché du jardin, sans doute parce qu'une telle réunion n'était pas approuvée dans la société ottomane de l'époque. Toutefois, dans *Sahte Hekim*, Recep admet qu'il a tout fait pour servir le but de son maître qui voulait épouser Ruhefza Hanım : « Benim şu hileyi irtikab edişim mücerred velinimetimi kerimenizle birleştirmek içindir. »<sup>351</sup> (« C'est simplement pour réunir mon maître avec votre fille que j'ai joué ce tour. »). Ensuite il soulage les inquiétudes de Cebbar Efendi en disant qu'il n'y avait aucun mal dans ces tours qui aient pu le déshonorer : « Mahza bu hileden şanınıza zerre kadar şeyn tertip etmez, »<sup>352</sup>.

Mais ce qui distingue vraiment *Sahte Hekim* du *Médecin volant*, c'est la fin de la réplique de Recep Ağa. Après avoir assuré Cebbar Efendi de l'innocence de ses actes, Recep lui demande de ne pas aller à la police pour porter plainte : « Öyleyse bana itimat eyle de nafiye bir arbede çıkarıp hem kendini mahcup ve hem de kızının namusunu pâyimal etme. »<sup>353</sup> (« Alors, fais-moi confiance et ne fais point de vacarme inutile qui puisse tourner à la confusion ainsi qu'au déshonneur de ta fille. »). Par contre le texte de départ met en relief uniquement la honte du père : « ne faites point un vacarme qui tournerait à votre confusion, »<sup>354</sup>. Ici, les contraintes morales entrent en jeu : selon les normes sociales prédominant dans la société ottomane au XIX<sup>e</sup>, dans le cas de la relation (sentimentale et/ou sexuelle) hors mariage – qui est d'ailleurs interdite-, c'est tout d'abord l'honneur (« namus » en turc) de la femme que l'on met en cause. Une femme qui désobéit aux règles morales met en danger l'honneur de sa famille, comme dans la traduction d'A.F. : la confusion du père et l'indignité de la fille se mêlent l'une à l'autre. Le traducteur reflète, dans ce sens, les valeurs morales de son public cible pour qui les rapports homme-femme étaient strictement organisés par le code social.

<sup>350</sup> Molière, « Le Médecin volant », 1103.

<sup>351</sup> A.F., *Sahte Hekim*, 38.

<sup>352</sup> *Ibid.*

<sup>353</sup> *Ibid.*

<sup>354</sup> Molière, « Le Médecin volant », 1103.

Pour conclure, il ne serait pas faux de dire que même s'il suit strictement le plan de Molière, A.F. donne au *Médecin volant* un caractère ottoman et fait de la pièce une adaptation culturelle et esthétique. Il la réécrit selon les codes culturels et esthétiques ottomans. Par la suite, les traits caractéristiques du théâtre populaire italien (la *commedia dell'arte*), du théâtre moliéresque et du théâtre populaire ottoman se superposent dans *Sahte Hekim* afin de créer une nouvelle forme d'écriture dramatique : c'est la réapparition des éléments culturels et esthétiques ottomans sous une forme différente mais analogue aux pièces du *karagöz* et de l'*ortaoyunu*. Pour le moment, nous ne disposons pas de documents historiques pour analyser les représentations de *Sahte Hekim* sur les scènes ottomanes. Mais nous croyons que la découverte de tels documents nous confirmera, sans doute, le succès de la traduction d'A.F. au sein du public stambouliote à l'Âge des traductions.

#### **4.2.2. Les valets fourbes français, les valets fourbes ottomans : *Ayyar Hamza (Hamza le fraudeur)***

##### **4.2.2.1. Vie et œuvres d'Âli Bey**

Âli Bey (1844/1846-1899), à la fois journaliste et haut fonctionnaire, fut l'un des premiers collaborateurs de Güllü Agop<sup>355</sup> et l'un des premiers traducteurs ottomans de Molière. Ses traductions des *Fourberies de Scapin (Ayyar Hamza/Hamza le fraudeur)* et de *George Dandin (Tosun Ağa/Maitre le costaud)* obtinrent à l'époque un grand succès et figurèrent parmi les pièces les plus courues du répertoire dramatique de la troupe de Güllü Agop. Fils de Yusuf Cemil Efendi, représentant du gouverneur de Syrie (« Suriye Vilâyeti kapı kethüdası »), Âli Bey reçut une éducation complète et soignée, et apprit le français de bonne heure. Il commença sa carrière de fonctionnaire en 1860 et resta au service de l'État ottoman jusqu'à sa mort en 1899. Il occupa divers postes dans les différentes régions de l'empire. Parmi ces postes, il faut surtout citer les suivants : il fut nommé gouverneur de Trabzon

---

<sup>355</sup> Les souvenirs de Nuri Bey nous informent qu'Âli Bey avait commencé à collaborer d'une façon régulière avec Güllü Agop dès la fin des années 1860. Il a traduit et rédigé de nouvelles pièces de théâtre pour le Théâtre-Ottoman. Il a continué de coopérer avec la troupe de Güllü Agop dans les années suivantes en tant que membre du comité de théâtre réuni en 1873, et a rempli, outre les fonctions de dramaturge et de traducteur, celle d'enseignant de turc. Voir İnci, « Menâpirzade Nuri'nin », 7.

(Trébizonde) (12 mars 1890-20 avril 1892) où il créa une scène de théâtre et fit monter ses pièces (traduites ou écrites en turc) ; le 13 mars 1895, il fut désigné directeur de « l'Administration de la dette publique ottomane » (« *Düyun-u Umumiye* ») et fut connu, par la suite, sous le nom de « Directeur Âli Bey ». <sup>356</sup>

La contribution d'Âli Bey à la littérature humoristique en langue turque fut soulignée à maintes reprises par les chercheurs d'histoire littéraire. Ali Birinci, auteur d'un article biographique sur Âli Bey, lui attribue le rôle du « premier écrivain humoriste » de la littérature turque moderne. <sup>357</sup> À son époque, Âli Bey était également connu pour son sens de l'humour. Garabed Bey, dans une étude parue en France sur la littérature ottomane-turque contemporaine (du XIX<sup>e</sup> siècle), souligna l'éminent rôle qu'il avait joué dans la diffusion des « idées françaises en Orient » et le compara à Oscar Wilde : « Aali-Bey qui le premier, dans le journal satirique *Diogène*, a donné le goût de l'esprit français aux Turcs et de qui l'élégance de dandy et l'humour intarissable font une sorte d'Oscar Wilde à Constantinople. » <sup>358</sup> Non seulement les articles qu'il avait écrits dans *Diyojen (Diogène)*, journal satirique de Teodor Kasap, mais aussi les diverses œuvres qu'il avait rédigées avaient accru sa réputation en tant qu'écrivain humoriste. Dans ce sens, dans la préface du *Lehçeti'l-Hakâyik (Langue des vérités*, œuvre regroupant sous forme de dictionnaire des définitions et aphorismes de l'imagination d'Âli Bey) publié en 1899 en Égypte, Ali Muzaffer le désigna comme « le Molière des ottomans » <sup>359</sup> pour sa contribution à la littérature humoristique ottomane-turque.

Les œuvres d'Âli Bey montrent une diversité formelle. <sup>360</sup> En plus du *Lehçeti'l-Hakâyik* (1312/1894-1895, première édition), nous pouvons citer, dans un premier temps, *Seyyâreler (Planètes*, 1899-1900) où il caricature les divers métiers et

---

<sup>356</sup> Pour la biographie d'Âli Bey voir Ali Birinci, « Direktör Âli Bey », *Dergâh* vol. V, no 50 (Avril 1994) : 18-19.

<sup>357</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>358</sup> Garabed Bey, « Le Mouvement littéraire en Turquie », *La Revue des revues* vol. IX, no 8 (5<sup>e</sup> année/15 avril 1894) : 93. Au vrai, Âli Bey collabora avec Teodor Kasap, éminent traducteur de Molière, dans les années 1870 pour les journaux *Diyojen* (24 novembre 1870-10 janvier 1873), *Çingiraklı Tatar* (5 avril-18 juillet 1873) et *Hayâl* (30 octobre 1873-mars 1877). Mais son poste de haut fonctionnaire l'empêchait d'utiliser librement son nom et sa signature dans les articles qu'il rédigeait. Voir Doğan Aksan, « Âli Bey ve Eseri », dans Âli Bey, *Kokona Yatıyor*, publié par Doğan Aksan (Ankara : Dün-Bugün Yayınevi, 1961), 7.

<sup>359</sup> Ali Muzaffer cité dans *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri – Nesir-1*, publié par İnci Enginün et Zeynep Kerman, (İstanbul : Dergâh, 2011), 211.

<sup>360</sup> Pour les œuvres d'Âli Bey voir Aksan, « Âli Bey ve Eseri », 5-11 ; Mustafa Nihat Özön, « Eser », dans Âli Bey (tr.), *Ayyar Hamza*, publié par Mustafa Nihat Özön (İstanbul : Remzi Kitabevi, 1968), 27 ; And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 168.

types sociaux sous forme de légende ; *Seyahat Jurnalı* (*Journal de voyage*, 1314/1896-1897) qui réunit ses notes de voyages dans les différentes régions du monde ; sa pièce lyrique *Letafet* (*Douceur*, 1315/1897-1898) ; ses deux comédies *Misafir-i İstiskal* (*L'Invité indésirable*, 1287/1870-1871) et *Geveze Berber* (*Le Barbier bavard*, 1289/1872-1873). Dans un deuxième temps, il faut parler de ses traductions : *Evlennemek İster Bir Adam* (*Un Homme veut se marier*, 1290/1873-1874), traduction d'*Un Homme à marier* de Paul de Kock ; *Kokona Yatıyor/Madam Uykuda* (*Madame est couchée*, 1287/1870-1871 et 1315/1897-1898), traduction de *Madame est couchée* d'Eugène Grangé et Victor Bernard ; *Gavo, Minar ve Şürekâsı* (*Gavo, Minar et ses associés*, avant 1875), traduction de *Gavaut, Minard et Cie* d'Edmond Gondinet ; et dernièrement *Çingırak* (*La Sonnette*) dont le texte de départ est inconnu.<sup>361</sup>

Par ailleurs, comme nous l'avons signalé ci-dessus, il traduisit deux comédies de Molière : *Tosun Ağa* (*Maître le costaud*, traduction de *George Dandin*) et *Ayyar Hamza* (*Hamza le fraudeur*, traduction des *Fourberies de Scapin*). Même si elle obtint un grand succès au sein du public ottoman, *Tosun Ağa* ne fut jamais publiée. Néanmoins, les documents historiques (annonces de journal, notes/remarques des contemporains d'Âli Bey, sources secondaires etc.) qui font état de sa popularité sur la scène de Gedikpaşa nous permettent de voir quand et comment elle avait été représenté. Dans ce sens, la première représentation de *Tosun Ağa* fut réalisée par le Théâtre Ottoman en hiver 1869-70 (novembre-janvier ; probablement pendant le Ramadan).<sup>362</sup> Elle fut représentée pareillement au mois de Ramadan suivant (novembre-décembre 1870).<sup>363</sup> Ce qui est intéressant concernant cette traduction, c'est que son titre fut définitivement changé juste après ces premières représentations

---

<sup>361</sup> Nous devons le manuscrit de *Çingırak* (*Çingırak yahut Gizli Odalar yahut Çalma Kapıyı Çalarlar Kapıyı/La Sonnette ou Les Chambres cachées ou Ne sonne pas la porte, on sonnera ta porte*) à Metin And qui l'a découvert par hasard dans la bibliothèque personnelle de Raif Oğan. And croit que *Çingırak* est la traduction des *Cabinets particuliers*, folie-vaudeville en un acte de Xavier Boniface Saintine et Félix-Auguste Duvert. Voir Metin And, « Âli Bey ve Çingırak », **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, no. 1 (1970) : 141-153.

<sup>362</sup> Özön et Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, 318 ; And, **Tanzimat ve İstibdat**, 163 ; Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, 68 ; Mustafa Nihat Özön, « Âli Bey'in Hayatı », dans Âli Bey, **Ayyar Hamza**, publié par Mustafa Nihat Özön (İstanbul : Remzi Kitabevi, 1968), 8.

<sup>363</sup> Özön et Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, 319 ; And, **Tanzimat ve İstibdat**, 462 ; And, « Türkiye'de Molière », 52 ; Özön, « Eser », 15.

et qu'elle fut montée par Güllü Agop sous le titre de *Memiş Ağa* (*Maître Memiş*).<sup>364</sup> Metin And précise que ces représentations datent de 1875 et 1879.<sup>365</sup>

Pour ce changement de titre, nous avons deux explications différentes qui mettent l'accent, toutes les deux, sur la gêne que ce titre avait causée à certains membres de la société ottomane. Selon la première, Âli Bey n'avait pas voulu s'attirer la colère des *külhanbeyis* (sorte d'apache ottoman) ou des *kabadayis* (sorte de fier-à-bras ottoman) appelés les *tosuns* à cette époque et avait donné son consentement pour le nouveau titre.<sup>366</sup> Selon la deuxième, Tosun Paşa, gouverneur d'Üsküdar de l'époque, faisait sentir (consciemment ou inconsciemment) son pouvoir sur les traducteurs et directeurs de théâtre ottomans, ce qui les conduisait à éviter d'utiliser le nom « Tosun » pour le titre et le personnage principal.<sup>367</sup> Dans les deux cas, il est possible de dire que la traduction d'Âli Bey avait une grande influence sur le public et qu'elle pouvait faire passer facilement ses messages aux spectateurs. Ceci était dû, en grande partie, au fait que *Tosun Ağa* était une réécriture fort réussie : d'après une critique parue dans la presse ottomane, elle comprenait plusieurs expressions empruntées à différentes histoires populaires bien connues par le public ottoman.<sup>368</sup> Elle n'apportait pas une nouveauté « radicale » ou « choquante » (au moins du point de vue du langage), mais elle récrivait la pièce de Molière avec des éléments ottomans (culturels et/ou linguistiques). Ce style parfaitement apprécié par les spectateurs contribuait sans doute au succès de *Tosun Paşa* sur la scène du Théâtre Ottoman.

Quant à *Ayyar Hamza*<sup>369</sup>, d'après une publicité parue dans le journal *Diyojen*, elle fut publiée pour la première fois en juillet 1871 avec *Kokona Yatıyor* et *Misafir-i*

---

<sup>364</sup> Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 68 ; Özön et Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, 319 ; And, « Türkiye'de Molière », 52 ; And, *Tanzimat ve İstibdat*, 245.

<sup>365</sup> And, « Türkiye'de Molière », 52 ; And, *Tanzimat ve İstibdat*, 460. And ajoute que Güllü Agop avait fait sien la traduction d'Âli Bey, ce qui avait causé de grandes rumeurs et critiques à l'époque. Voir And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 154.

<sup>366</sup> Özön et Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, 319.

<sup>367</sup> And, « Türkiye'de Molière », 52 ; And, *Tanzimat ve İstibdat*, 245 ; And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 202.

<sup>368</sup> Özön et Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, 319.

<sup>369</sup> Comme nous l'avons signalé dans les pages précédentes, il existe deux différentes traductions en turc des *Fourberies de Scapin* : *Dekbazlık* d'Ahmet Vefik Paşa publiée en 1881-1882 et *Ayyar Hamza* d'Âli Bey publiée en 1871. Mustafa Nihat Özön qualifie la première traduction de « littérale » et la seconde de « libre ». Voir, Mustafa Nihat Özön, « Dekbazlık İçin », dans Ahmet Vefik Paşa, *Dekbazlık*, publié par Mustafa Nihat Özön (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933), 6. À vrai dire, si l'on situe ces deux traductions à un point quelconque entre les extrêmes d'adéquation et d'acceptabilité, on voit que *Dekbazlık* est beaucoup plus proche à l'extrême de l'adéquation tandis

*İstiskal*. Mais cette publicité ne mentionnait ni le nom de l'auteur ni celui du traducteur et présentait ces trois pièces simplement comme les « œuvres d'une personne respectable ». <sup>370</sup> Une fois encore, le poste de haut fonctionnaire empêchait Âli Bey d'utiliser librement son nom dans les pièces qu'il traduisait ou rédigeait. Par contre, une note qui figurait à la fin de la traduction confirmait que cette dernière faisait partie de l'ensemble des « comédies traduites et arrangées » par une personne respectable et que ces dernières avaient commencé à être publiées, l'une après l'autre, à l'imprimerie de Şevki Bey. <sup>371</sup> Il est à noter que déjà l'expression des « comédies traduites et arrangées » nous donne un avis sur la stratégie et les normes adoptées par Âli Bey au cours de la traduction, ainsi que sur le produit qui en résulte. À cet égard, on soulignait le fait qu'*Ayyar Hamza* n'était pas une simple reproduction en turc des *Fourberies de Scapin* et qu'elle avait été créée à la suite d'un certain nombre de modifications et de transformations. L'analyse comparative des textes de Molière et d'Âli Bey nous permettra de voir ci-dessous de quelle manière *Ayyar Hamza* avait été réorganisée dans le processus de la traduction. Mais avant de passer à cette étape, il faut s'attarder sur le texte de départ.

#### 4.2.2.2. *Les Fourberies de Scapin* : une *commedia dell'arte* à la française

*Les Fourberies de Scapin* sont centrées sur les manœuvres du valet Scapin qui aide son maître Léandre et l'ami de son maître Octave à se marier, malgré le consentement de leurs pères, avec les filles qu'ils aiment. Représentées pour la première fois au Palais Royal le 24 mai 1671, elles ne rencontrèrent le succès qu'après la mort de Molière, dans des représentations données par les anciens compagnons du dramaturge français (1677-1715). Traduite dans plusieurs langues, la pièce demeure à ce jour l'une des plus représentées du théâtre français. <sup>372</sup> Selon

---

qu'*Ayyar Hamza* se rapproche de l'extrême de l'acceptabilité. De plus, le succès de la traduction d'Âli Bey sur la scène était incontestablement plus grand que celui d'Ahmet Vefik Paşa.

<sup>370</sup> « Bir zâtin eser-i hâmesi olan (Ayyar Hamza) üç fasıl komedyâ Bahçekapısı'nda Tönbekici Hüseyin Ağa ve Çemberlitaş'ta Tütüncü Celil Ağa ve cümle kıraathâneler ile gazete müvezzilerinde yedişer kuruşa satılmaktadır. / (Kokona Yatıyor) ve (Misafir-i İstiskâl) nâm komedyalar dahi üçer buçuk kuruşa mezkûr yerlerde satılmaktadır. », « İlânât », **Diyojen**, no 34 (1 Temmuz 1287/13 juillet 1871) : 4, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 50.

<sup>371</sup> « Bir zat tarafından tercüme ve tertip olunan komedyalar cümlesinden bu komedyâ cüzü Şevki Bey Matbaasında basılmış ve ecza-yı sairesi dahi peyderpey basılmak üzere bulunmuştur. », Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 122.

<sup>372</sup> Gabriel Conesa, « Les Fourberies de Scapin/Notice », dans Molière, **Œuvres complètes II**, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 1466-1467.

Gabriel Conesa, elle revêt « un statut singulier, dans la mesure où il s'agit de la seule pièce du répertoire de Molière, avec *L'Étourdi*, qui ne joue pas sur des idées ou des valeurs propres à établir une relation de connivence avec le public mondain. »<sup>373</sup> De plus, elle forme un contraste avec « le goût croissant du public pour les pièces à grand spectacle, 'mêlées de musique et de danse', à l'exemple des comédies mêlées de Molière et du premier opéra français, *Pomone*, qui connaissait depuis le 3 mars 1671 un véritable triomphe. »<sup>374</sup> Dépouillant sa pièce (inspirée du *Phormion* de Térence) de toute sorte d'ornement complémentaire (musique et danse), le dramaturge français cherche à créer un comique plus proche de celui de la *commedia dell'arte*. Conesa explique la méthode adoptée par Molière comme la suivante :

Molière [procède] à la manière d'un *capocomico* de la *commedia dell'arte*, un de ces chefs de troupe qui, pour créer du neuf en s'inspirant d'une comédie existante, se livre à un travail de transposition sélective à partir de la structure de base : suppression d'éléments, amplification de ceux qui sont conservés, ajouts d'éléments venus d'ailleurs. C'est ainsi que *Les Fourberies de Scapin*, construites sur une structure dérivée du *Phormion* de Térence, peuvent être en même temps une pièce nourrie d'emprunts multiples à la comédie latine [...], à la *commedia dell'arte* et au théâtre contemporain.<sup>375</sup>

Molière fait de profonds remaniements au sein du texte de Térence afin d'en obtenir une comédie qui pourrait totalement captiver l'intérêt de son public. Il cherche « à explorer une nouvelle fois la piste d'une *commedia dell'arte* à la française »<sup>376</sup> dans laquelle le valet fourbe Scapin constitue le pivot et dirige à sa manière le déroulement de l'action. Nous allons examiner maintenant l'apport ottoman fait par Âli Bey à cette pièce qui est d'ailleurs composée de plusieurs strates esthétiques superposées.

#### **4.2.2.3. Ayyar Hamza ou comment rendre ottoman ce qui ne l'est pas**

Disons pour commencer que la traduction d'Âli Bey se caractérise par un souci de la couleur locale, et du détail concret et précis. En d'autres termes, tout en gardant leur structure, Âli Bey retrace les *Fourberies de Scapin* dans le contexte ottoman et les décore avec des éléments locaux précis et bien déterminés. Dans ce sens, il traduit les noms propres selon les normes qui prédominent dans la culture d'arrivée. Par

---

<sup>373</sup> **Ibid.**, 1468.

<sup>374</sup> **Ibid.**

<sup>375</sup> **Ibid.**, 1469-1470.

<sup>376</sup> **Ibid.**, 1476.



conséquent, les personnages prennent des titres comme « Efendi » (Maître), « Bey » (Monsieur) et « Hanım » (Mademoiselle/Madame) : Muhterem Efendi (Argante), Zuhurî Efendi (Géronte), Sena Bey (Octave), Nimet Bey (Léandre), Eda Hanım (Zerbinette), Ziyba Hanım (Hyacinthe). Par ailleurs, Âli Bey nomme les valets, la nourrice et le fourbe d'après les personnages du théâtre populaire ottoman qui étaient assez familiers pour le public. Il remplace les personnages comiques de Molière par leurs équivalents ottomans : Hamza (Scapin), Yaver (Silvestre), Halime (Nérine), Ziver (Carle)<sup>377</sup>. De plus, il redéfinit le rôle des valets dans le contexte socioculturel ottoman en introduisant dans sa traduction l'expression de *lala*, titre donné aux serviteurs qui s'occupaient de l'éducation des fils des familles aisées dans l'Empire ottoman : « Evet, hele ben lalalık borcunu hakkıyla eda eyledim »<sup>378</sup> (« Oui, je me suis fort bien acquitté de ma charge de *lala* »), dit Hamza, fier d'avoir bien rempli sa fonction de mentor, conseiller sage et expérimenté.

Le changement radical apporté au texte de Molière par Âli Bey est le remplacement de l'espace géographique italien (de convention) par l'espace géographique ottoman. Dans le texte de départ, l'action se déroule à Naples, tandis que dans le texte d'arrivée elle se situe à Constantinople : « La Scène est à Naples »<sup>379</sup> vs. « Vakıa İstanbul'da olur »<sup>380</sup> (« L'action se passe à Istanbul »). Le traducteur souligne, à plusieurs reprises, qu'on est bien dans la capitale ottomane et que l'action se déroule à Constantinople. Pour convaincre son public, il fait une description soigneuse et bien illustrée de l'espace, et ajoute, au texte d'arrivée, des parties n'existant pas dans le texte de départ. Les lieux indéfinis dans le texte de départ gagnent, par la suite, des repères géographiques précis dans le texte d'arrivée : L'expression « dans une petite maison d'une rue écartée »<sup>381</sup> qu'utilise Octave pour décrire la maison de Zerbinette devient « Şehzadebaşı'nda Acemoğlu hamamı sokağının içindeki evlerin birinde »<sup>382</sup> (« dans une maison dans la rue du hammam Acemoğlu à Şehzadebaşı ») dans la traduction. Dans le texte de départ, Scapin conseille à Silvestre, déguisé en frère furieux de Hyacinthe, de renoncer à son projet de tuer Argante en disant : « Monsieur, les violences en ce Pays-ci ne sont guère

<sup>377</sup> Pour tous les personnages, voir Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 31.

<sup>378</sup> Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 37.

<sup>379</sup> Molière, « Les Fourberies de Scapin », **Œuvres complètes II**, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 368.

<sup>380</sup> Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 27.

<sup>381</sup> Molière, « Les Fourberies », 372.

<sup>382</sup> Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 39.

souffertes. »<sup>383</sup> (II, 6). Âli Bey traduit cette phrase comme « Bunun burasına İstanbul derler, öyle kaz boğar gibi kolaycacık adamı öldürtmezler. »<sup>384</sup> (« On appelle İstanbul ici, tuer un homme n'est pas aussi facile qu'abattre une oie »). Dans sa réponse à Hamza, Yaver se moque de l'ordre et des lois de la capitale : « Ben öcümü alayım da sen artık işin yoksa İstanbul'dur de yat. »<sup>385</sup> (« Laisse-moi me venger, je te laisserai parler d'Istanbul. »). Lorsqu'il explique à Géronte le soi-disant enlèvement de Léandre par les Turcs (nous y viendrons plus tard), Scapin dit qu'ils étaient allés ensemble se promener « sur le Port »<sup>386</sup>. Par contre dans la traduction, Hamza décrit leur trajet d'une manière détaillée en se référant à des quartiers bien connus d'Istanbul : « [K]alktık birlikte Sarayıçı'nden doğru dolaşarak Yalıköşkü'ne indik. »<sup>387</sup> (« Nous nous sommes mis en chemin pour descendre à Yalıköşkü à travers Sarayıçı »). Plus tard, pendant qu'elle s'amuse à raconter cette fausse histoire d'enlèvement à Zuhurî Efendi (qu'elle ne reconnaît pas), Eda Hanım parle d'un troisième quartier : « bir de bakalım ki Kumkapı açıklarında durup duruyoruz. »<sup>388</sup> (« Nous avons remarqué qu'on était bien en mer, dans les eaux de Kumkapı »). Le dernier exemple que l'on peut donner à ce sujet est de l'avant-dernière scène de la pièce. Carle y annonce aux autres que Scapin est gravement blessé dans un accident : « En passant contre un Bâtiment, il lui est tombé sur la tête un Marteau de Tailleur de Pierre »<sup>389</sup>. Cette information qui est assez générale devient plus détaillée dans le texte d'arrivée : « Şu köşe başında yapılan kârgir evin altından geçerken nasılsa en üst katta işleyen taşçının çekici Hamza'nın başına düşünce »<sup>390</sup> (« En passant au dessous de la maison en pierre que l'on construit au coin de la rue, le marteau du tailleur de pierre qui travaille au dernier étage tombe sur la tête de Hamza »).

Par conséquent, il ne serait pas faux de dire qu'*Ayyar Hamza* cherche à créer une zone de vie familière à tous (et surtout au public), une « atmosphère de quartier » à proprement parler, semblablement au *karagöz* ou à l'*ortaoyunu* qui se déroulent dans le quartier, cœur de la vie citadine ottomane où se cristallise une vie collective.

<sup>383</sup> Molière, « Les Fourberies », 395.

<sup>384</sup> Âli Bey, *Ayyar Hamza*, 84.

<sup>385</sup> *Ibid.*

<sup>386</sup> Molière, « Les Fourberies », 397.

<sup>387</sup> Âli Bey, *Ayyar Hamza*, 88.

<sup>388</sup> *Ibid.*, 110.

<sup>389</sup> Molière, « Les Fourberies », 417.

<sup>390</sup> Âli Bey, *Ayyar Hamza*, 119.

Outre le remplacement de Naples par Istanbul, Tarente (ville au sud de l'Italie) est substituée par l'Égypte et la description de l'espace géographique ottoman se complète par l'ajout dans la traduction de différentes villes anatoliennes, thraces et méditerranéennes. Dans le texte de départ, Hyacinte rentre de Tarente ; dans le texte d'arrivée, Ziyba Hanım rentre d'Égypte : « Et que cette Fille est mandée de Tarente ici pour cela ? »<sup>391</sup> vs. « Kızı da Mısır'dan geliyor mu dedin ? »<sup>392</sup> (« Tu dis que sa fille vient d'Égypte ? ») ; « et je viens d'apprendre de mon Homme qu'elle est partie il y a longtemps de Tarente, et qu'on croit qu'elle a péri dans le Vaisseau où elle s'embarqua. »<sup>393</sup> vs. « Halbuki onlar Mısır'dan çikalı sahih üç ay olmuş. [...] hani ya geçende İskenderiye vapuru kazaya uğramadı mı ? İşte o vapura binmiş olacaklar. »<sup>394</sup> (« Mais ça fait exactement trois mois qu'elles sont parties de Tarente. [...] Tu sais que le vaisseau d'Alexandrie a eu un accident, elles ont sûrement pris celui-ci ».) Pareillement, nous apprenons au début des *Fourberies de Scapin* que Géronte et Argante étaient partis ensemble « pour un Voyage qui regard[ait] certain commerce où leurs intérêts [étaient] mêlés »<sup>395</sup>. Par contre, dans *Ayyar Hamza*, on précise que la destination de Zuhurî Efendi et Muhterem Efendi était l'Égypte : « Bilirsin ki babamla Zuhurî Efendi mahut ticaret işi için birlikte Mısır'a gittiler. »<sup>396</sup> (« Tu sais que mon père et Zuhurî Efendi sont allés ensemble en Égypte pour cette affaire de commerce »). De la même manière, on y précise qu'ils sont rentrés à Constantinople par Rhodes et Smyrne : « Yolda mahut iş için Rodos'ta, İzmir'de, hayli süründük, kaldık. »<sup>397</sup> (« On a passé trop de temps à Rhodes et à Smyrne pour cette affaire. »).

Le changement de l'espace géographique permet à Âli Bey d'enlever l'image du Turc en tant que « criminel ou malfaiteur » dépeinte par Molière conformément à la « mode des turqueries » vers 1670 autour du *Bourgeois gentilhomme* et de *Bajazet*,<sup>398</sup> et de créer une nouvelle image de criminel qui sera plus acceptable par le

<sup>391</sup> Molière, « Les Fourberies », 369.

<sup>392</sup> Âli Bey, *Ayyar Hamza*, 32.

<sup>393</sup> Molière, « Les Fourberies », 413.

<sup>394</sup> Âli Bey, *Ayyar Hamza*, 113-114.

<sup>395</sup> Molière, « Les Fourberies », 371.

<sup>396</sup> Âli Bey, *Ayyar Hamza*, 37.

<sup>397</sup> *Ibid.*, 62.

<sup>398</sup> Selon Sylvie Requemora, la « turquerie » désigne un poème dramatique (tragédie ou tragi-comédie rédigée entre 1621-1656) représentant la machination amoureuse et politique d'un personnage affilié au clan d'un sultan de l'Empire ottoman (généralement Soliman II), dont le dénouement ressortit en droit au tragique, même s'il est heureux pour l'initiateur de la machination/fourberie. Par contre, la « turquerie » dans la comédie de Molière est la transposition parodique d'une machination turque où

public ottoman : dans le texte de départ, Scapin invente une fausse histoire d'enlèvement de Léandre par les Turcs et cherche à tromper Géronte par cette histoire. Il dit que lorsqu'ils se promenaient avec Léandre sur le port, ils ont vu « une Galère Turque assez bien équipée » et qu'« un jeune Turc de bonne mine » les a invités. Pendant qu'ils mangeaient, le Turc a fait mettre la galère en mer, a retenu Léandre et a envoyé Scapin pour demander de l'argent de Géronte lors de l'échange de son fils.<sup>399</sup> Après avoir écouté cette histoire, Géronte exprime sa colère par « Ah le pandard de Turc, m'assassiner de la façon ! ».<sup>400</sup> Par conséquent, la pièce de Molière décrit le Turc comme « un marin, un capitaine dont il faut se méfier ». En revanche, Âli Bey traduit « une galère turque » comme « Akdeniz kayıkları » (« les galères méditerranéennes ») et le Turc comme « adalı » (« un insulaire »)<sup>401</sup>, ce qui renvoyait au XIX<sup>e</sup> siècle aux habitants des îles comme Malte et Céphalonie dans la Méditerranée qui étaient d'ailleurs de bons marins.<sup>402</sup> Traduisant « le Turc » comme « adalı », Âli Bey transmet le texte de départ dans le contexte socioéconomique ottoman, d'une part ; et d'autre part, il évita de gêner ou de scandaliser son public.

Âli Bey déploie une stratégie similaire concernant la traduction en turc des autres personnages criminels/malfaiteurs de Molière. Dans les *Fourberies de Scapin*, Argante apprend que dans son absence, son fils Octave avait épousé une fille inconnue (Hyacinthe) sans son consentement. Il consulte des avocats pour trouver un moyen de faire rompre le mariage. À ce moment-là, Scapin lui joue un tour : il dit qu'il faut se méfier du frère de cette fille et chercher à résoudre le problème en lui payant la somme qu'il a demandée. Afin de l'en convaincre, il fait un portrait monstrueux de ce frère : « C'est un de ces Braves de profession, de ces Gens qui sont tous coups d'épée ; qui ne parlent que d'échiner, et ne font non plus de conscience de tuer un Homme, que d'avalier un Verre de Vin. »<sup>403</sup>. Plus tard, il utilise le même portrait pour terrifier Géronte et se venger de lui. Il lui dit qu'il le cherche partout pour venger son honneur : « Tous ses Amis, Gens d'épée comme lui, vous cherchent

---

tout est renversé par rapport au modèle des tragédies et tragi-comédies. Elle n'est que « feinte » à plaisir. Voir Sylvie Requemora, « Les 'turqueries' : problèmes de définition d'une vogue théâtrale en mode mineur », *Littératures classiques*, no 51 (2004) : 133-151.

<sup>399</sup> Molière, « Les Fourberies », 397.

<sup>400</sup> **Ibid.**

<sup>401</sup> Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 88.

<sup>402</sup> **Ibid.**

<sup>403</sup> Molière, « Les Fourberies », 391.

de tous les côtés, et demandent de vos nouvelles. »<sup>404</sup>. Dans la traduction, cette image est remplacée par l'image du criminel/malfaiteur ottoman : « Bu herif, eski yeniçerilerden midir nedir, uçkuru piştovlu zirzopun biri. Aydın'da zeybeklerle beraber birçok vakit başıbozuk askerliği etmiş ki adam öldürmek yanında su içmek gibi. »<sup>405</sup> (« Ce type, apparemment un de ces anciens janissaires, est un fou qui se promène partout avec son pistolet. Pendant longtemps, il a fait le bandit à Aydın avec les *zeybeks*.<sup>406</sup> Il tue aussi facilement qu'il avale de l'eau. ») ; « Bütün kendi gibi ipten kazıktan kurtulmuş ne kadar dostu varsa hepsi bir olmuşlar, sizi arıyorlar. »<sup>407</sup> (« Tous ses amis, des gens ayant échappés à la pendaison ou à l'empalement comme lui, vous cherchent partout. »).

En effet, il ne s'agit pas seulement d'une adaptation culturelle, mais aussi esthétique. Les criminels/malfaiteurs d'Âli Bey incarnent les *külhanbeyis* (pour rappeler, sorte d'apache ottoman) qui figurent parmi les personnages types du *karagöz*. Selon Metin And, le *külhanbeyi* est une variante des types d'ivrognes ou de *kabadayıs* (pour rappeler, sorte de fier-à-bras ottoman) appelés tout simplement « Sarhoş » (« l'ivrogne ») ou encore « Matiz » et « Tuzsuz Deli Bekir ». Ces derniers sont quelques fois menaçants envers Karagöz, mais leurs menaces sont plus d'ordre verbal que physique. Ils veulent représenter la loi comme ils l'entendent, ils se vantent des meurtres qu'ils ont commis et le voisinage a tellement peur d'eux qu'il obéit à leurs ordres.<sup>408</sup> Quant au *külhanbeyi*, il est généralement membre de l'une des anciennes brigades de pompiers indépendantes ottomanes (*tulumbacı*).<sup>409</sup> Comme chacun des personnages du théâtre populaire ottoman, il a des traits caractéristiques :

Il porte sa veste jetée sur l'épaule et il marche un peu de côté. Autour de son fez, il [met] un foulard de soie, ses pantalons sont ourlés sur la partie inférieure, ses chaussures sont basses, avec des talons en forme d'œuf, en plus il a une écharpe en soie enroulée à la taille qu'il rentre dans la ceinture. Il porte aussi une chemise bleue en soie, le col n'est pas boutonné et les manches sont retroussées. Il tient un chapelet.<sup>410</sup>

<sup>404</sup> *Ibid.*, 404.

<sup>405</sup> Âli Bey, *Ayyar Hamza*, 76.

<sup>406</sup> Le *zeybek* (ou l'*efe*) est l'équivalent ottoman de l'apache. Il vient de la côte ouest de l'Anatolie. Il se livre, seul ou en bande, à des actes criminels, tantôt à côté du peuple (pour le protéger), tantôt au détriment de celui-ci.

<sup>407</sup> *Ibid.*, 101.

<sup>408</sup> And, *Karagöz : Théâtre d'ombres*, 88-89.

<sup>409</sup> And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, 485.

<sup>410</sup> And, *Karagöz : Théâtre d'ombres*, 89. Ce personnage existe d'une manière identique dans l'*ortaoyunu*. Voir, Nihal Türkmen, *Orta Oyunu* (İstanbul : MEB, 1971), p.59-61 et Kudret, *Ortaoyunu I*, 74-75.

And évoque une autre variante du personnage de l'ivrogne ou le fier-à-bras : « [q]uelquefois, c'est aussi un personnage fanfaron qui vient de la côte ouest de la Turquie où il est connu sous le nom de Efe ou Zeybek. »<sup>411</sup> Avec toutes ses variantes, ce personnage est avant tout une figure menaçante, même s'il ne commet aucun crime sur le rideau du *karagöz*. C'est justement sur cet aspect du personnage que joue Âli Bey : à la fin de l'acte I des *Fourberies de Scapin*, Scapin cherche un homme pour jouer le faux frère d'Hyacinthe et le trouve juste en face de lui, chez Silvestre : « Enfonce ton bonnet en méchant Garçon. Campe-toi sur un pied. Mets la main au côté. [...] Voilà qui est bien. Suis-moi. »<sup>412</sup> La traduction d'Âli Bey remplace le « méchant garçon » par « *tosun* », une nouvelle expression très à la mode dans les années 1870 qualifiant les *külhanbeyis* : « Fesini tosunca bir yana eğ, bir ayağının üstünde dur ; elini beline koy ; [...] ha şöyle. Gel ardim sıra. »<sup>413</sup> (« Met ton fez de côté à la manière des *tosuns*, campe-toi sur un pied, met la main au côté, [...], voilà, suis-moi. »). Plus tard, le public voit Yaver déguisé de la tête au pied selon les instructions de Hamza.<sup>414</sup> De même, le langage gascon de Scapin contrefaisant sa voix pour jouer le spadassin (dans la seconde scène de l'acte III) est remplacé par un langage menaçant au style des *tosuns* dans le texte d'arrivée : « Tosun ağzı taklit ederek »<sup>415</sup> (« En imitant le langage des *tosuns* »). Par la suite, les *zeybeks* (II, 8) et *külhanbeyis* (I, 7 ; III, 2), deux personnages types du *karagöz* apparaissent dans la traduction d'Âli Bey.

Un des plus grands changements apportés au texte de Molière par Âli Bey concerne le statut social des personnages féminins moliéresques (Zerbinette et Hyacinthe) et la relation entre les deux sexes. Dans le texte de départ, Zerbinette est définie comme « une jeune Égyptienne »<sup>416</sup>, c'est-à-dire bohémienne, tzigane, gitane. Par contre, dans le texte d'arrivée, Eda Hanım est qualifiée des attributs comme « halayık », « cariye », « odalık » qui signifient tous « la fille de chambre esclave achetée par une famille » au XIX<sup>e</sup> siècle dans l'Empire ottoman.<sup>417</sup> Le traducteur ne trouve pas seulement un équivalent linguistique du terme « égyptienne » dans le turc,

<sup>411</sup> And, **Karagöz : Théâtre d'ombres**, 89.

<sup>412</sup> Molière, « Les Fourberies », 381-382.

<sup>413</sup> Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 61.

<sup>414</sup> **Ibid.**, 82.

<sup>415</sup> **Ibid.**, 103.

<sup>416</sup> Molière, « Les Fourberies », 371.

<sup>417</sup> Ces filles esclaves, généralement originaires du Caucase, du Soudan et de l'Éthiopie, étaient procurées de deux façons : ou leurs familles les donnaient aux vendeurs d'esclaves, ou elles étaient enlevées par ces derniers. Voir la note d'Özön dans Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 38.

mais aussi un équivalent culturel du terme dans la société ottomane. Ce changement lui permet d'évoquer une question sociale qui devenait de plus en plus à la mode dans la littérature ottomane-turque à l'Âge des réformes et de mieux attirer l'attention des spectateurs.<sup>418</sup> Par exemple : « Nimet Bey nasılsa esirci Emine Mollanın evinde bir Çerkez halayık görüp abayı yakar. »<sup>419</sup> (« Nimet Bey voit une *halayık* circassienne dans la maison d'Emine Molla, la vendeuse d'esclaves, et tombe amoureux. ») ; « Benim gibi esirci evinden kurtulmuşa bundan büyük nimet olmaz. »<sup>420</sup> (« Une fille qui s'est sauvée d'une maison d'esclaves comme moi ne peut pas espérer une plus grande joie. ») ; « Nimet Bey'in babası oğluna zengince şehir kızı almak efkârında imiş; artık hiç odalığına nikâh kıydırır mı? »<sup>421</sup> (« Le père de Nimet Bey veut marier son fils avec une riche fille de ville. Il ne donnera jamais son consentement pour une *odalık*. »).

De plus, Âli Bey réécrit la rencontre d'Octave avec Hyacinte afin d'adapter la relation des amoureux au contexte social ottoman. D'après les normes sociales et religieuses qui prédominaient dans la société ottomane au XIX<sup>e</sup> siècle, une femme musulmane devait absolument se couvrir la tête et le corps devant les étrangers. Pour rendre sa traduction conforme aux mœurs ottomanes, le traducteur ajoute une petite partie à la scène de la rencontre de Sena Bey avec Ziyba Hanım, et précise que même si cette dernière a cherché à s'habiller « proprement » devant un jeune homme inconnu, elle n'a pas réussi : « Bizi görünce başlarını örterlerse de öyle bir yeis halinde kaçmak ne kadar olabilecek? Her yerleri meydanda idi. Kıza dikkat ettim. Bir de ne göreyim? »<sup>422</sup> (« Elles se sont couvertes la tête quand elles nous ont vus. Mais comment le faire dans un état de désespoir pareil ? Nous voyions tout leurs corps. J'ai fait attention à la fille. Je ne peux pas te dire ce que j'ai vu ! »). Par la suite, il évite toute question du public concernant la relation entre les deux sexes. Par ailleurs, dans la même scène, le traducteur décrit la beauté de Ziyba Hanım par des métaphores stéréotypées qui étaient assez familières du le public ottoman : « Bu bir afitab-ı cihan, mahbube-i zaman, bir afet-i devrandır [...] Bunu görür görmez bir

<sup>418</sup> Özön note que le problème des filles de chambre esclaves était largement abordé par les romanciers ottomans de l'Âge des réformes comme Ahmet Midhat Efendi (« Esaret ») et Sami Paşazade Sezai (*Sergüzeşt*). **Ibid.**

<sup>419</sup> Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 38.

<sup>420</sup> **Ibid.**, 96.

<sup>421</sup> **Ibid.**, 98.

<sup>422</sup> **Ibid.**, 40.

kere aklım fikrim birbirine karıştı ; ne olduğumu kaybettim. »<sup>423</sup> (« C'est le soleil du monde, la bien-aimée du temps, une beauté qui éblouit son époque [...] Elle m'a troublé le cœur à la première vue, je me suis perdu. »). Grâce à ces métaphores, Sena Bey réussit à concrétiser, aux yeux du public, la beauté de la jeune fille dont il tombe amoureux, ce qui contribue sans doute à l'illusion référentielle et rapproche les spectateurs de la scène.

Mais les modifications faites par Âli Bey lors de la traduction ne s'arrêtent pas ici. Il traduit également les termes judiciaires qui se trouvent dans le texte de départ selon les normes de la culture d'arrivée. Pour en donner un exemple, dans le texte de départ Argante consulte « des Avocats »<sup>424</sup> (II, 5), tandis que dans le texte d'arrivée, Muhterem Efendi va à « Bâb-ı Fetva »<sup>425</sup> (II, 1) où les muftis donnaient des conseils et prenaient des décisions selon les lois de la Charia. De même, il adhère aux normes qui prédominent dans la culture d'arrivée dans la traduction des mots faisant allusion à la religion : « Le Ciel »<sup>426</sup> vs. « Cenab-ı Hak » et « Allah »<sup>427</sup>. Le traducteur a adapté la relation père-fils selon les normes de la culture d'arrivée. Dans la scène de rencontre de Léandre avec Géronte, le fils court vers son père pour l'embrasser<sup>428</sup>, tandis que dans le texte d'arrivée, Nimet Bey court vers son père Zuhurî Efendi pour lui baiser la main.<sup>429</sup> En dernier lieu, il reste attaché à l'ordre socioculturel ottoman de l'époque en traduisant l'expression « aux Fripiers »<sup>430</sup> comme « ya bir eskici Yahudiye veyahut Bitpazari'nda mezatta »<sup>431</sup> (« à un brocanteur juif ou à la vente aux enchères au Marché aux puces »).

Pour conclure, Âli Bey a fait une traduction non seulement textuelle, mais aussi culturelle et esthétique. Il a transformé tous ces éléments en prenant en considération d'une part le contexte socioculturel ottoman de son temps, d'autre part les attentes esthétiques du public. Il a ainsi ajouté une nouvelle strate dramatique (éléments du théâtre populaire ottoman) au texte de départ qui était formé, à son tour, de la superposition de diverses couches esthétiques telles que la comédie latine, la

---

<sup>423</sup> **Ibid.**

<sup>424</sup> Molière, « Les Fourberies », 390.

<sup>425</sup> Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 64.

<sup>426</sup> Molière, « Les Fourberies », 375.

<sup>427</sup> Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 47.

<sup>428</sup> Molière, « Les Fourberies », 384.

<sup>429</sup> Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 65.

<sup>430</sup> Molière, « Les Fourberies », 399.

<sup>431</sup> Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 91.



*commedia dell'arte* et le théâtre moliéresque. La fusion de ces quatre couches a donné lieu à une « réécriture » ayant obtenu un grand succès de l'Âge des réformes à nos jours. Ce succès a conduit le public à considérer *Ayyar Hamza* comme une « œuvre originale » et Âli Bey comme son « auteur ». <sup>432</sup>

#### **4.2.2.4. *Ayyar Hamza* sur les scènes ottomanes à l'Âge des traductions**

Les chapitres précédents nous ont montré que Güllü Agop s'était mis à la recherche des acteurs/actrices, dramaturges et traducteurs ottomans dès la fin des années 1860 pour renforcer son théâtre visant désormais un public turcophone. Âli Bey fut l'un des premiers dramaturges/traducteurs ottomans à collaborer avec le directeur du Théâtre Ottoman. Cette collaboration est aussi à l'origine du succès d'*Ayyar Hamza*, l'un des premiers produits de la coopération Güllü Agop-Âli Bey qui continua pendant longues années. Prenant en considération le répertoire d'Âli Bey composé en grande partie au début des années 1870 et monté à plusieurs reprises par la troupe de Güllü Agop, Metin And défend l'idée qu'Âli Bey partage avec Güllü Agop le titre de « fondateur » du Théâtre Ottoman. Selon And, nous pouvons même dire que ces deux hommes de théâtre fondèrent ensemble le premier théâtre national ottoman. <sup>433</sup>

L'examen des listes des pièces jouées dans les années 1870 et 1880 préparées par And et autres historiens de théâtre turcs tels que M. Nihat Özön, Baha Dürder et Refik Ahmet Sevengil nous permet de voir plus exactement le succès qu'avait obtenu *Ayyar Hamza* sur la scène de Gedikpaşa et sur les autres scènes de la capitale ottomane. La première remarque à faire est que la traduction d'Âli Bey avait figuré presque dans tous les programmes des saisons théâtrales de 1871 à 1880. La rupture des représentations au Théâtre Ottoman entre 1877-1878 due à la guerre russo-turque en était la seule exception.

---

<sup>432</sup> Dans ce cadre, la représentation d'*Ayyar Hamza* en 2010-2011 par la troupe stambouliote appelée « Oyuncu Tayfası » nous revient à l'esprit. « Oyuncu Tayfası » avait présenté *Ayyar Hamza* comme « Çalgılı Geleneksel Eğlence » (« Spectacle traditionnel en musique »). « *Ayyar Hamza/ Çalgılı Geleneksel Eğlence* », <http://oyuncutayfasi.com.tr/oyunDetay.asp?oyunID=12>, consulté le 30 novembre 2013.

<sup>433</sup> And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 168.

La première d'*Ayyar Hamza* fut réalisée à Gedikpaşa par la troupe de Güllü Agop le 20 novembre 1871.<sup>434</sup> Une critique parue dans le *Diyojen* le lendemain de la représentation (25 novembre) nous donne un bilan détaillé du spectacle (noms des acteurs, impressions sur la représentation...) et nous montre sur quels critères esthétiques les critiques ottomans de l'époque analysaient et évaluaient le théâtre. Par la suite, il faut s'attarder sur cet article (anonyme, rédigé probablement par Teodor Kasap) qui est l'un des premiers exemples de la critique dramatique en turc et qui est assez représentatif de son temps.

L'article commence par préciser qu'*Ayyar Hamza* est une traduction de la langue française et fait l'éloge du traducteur et de la traduction en insistant sur la qualité de cette dernière. Ensuite vient l'analyse de la performance des acteurs/actrices. Dans ce cadre, l'auteur se concentre en premier lieu sur l'accent des acteurs/actrices qui étaient presque sans exception des arméniens ottomans. Il admet qu'ils ont fait un grand progrès dans la prononciation du turc depuis l'année dernière, mais il n'oublie pas de dire sur un ton ironique que s'ils travaillent davantage, ils pourront parler le turc comme il faut (« Lisânları Türkçeye benzeyecek ümidini imâ ediyor. »).<sup>435</sup> Par ailleurs, il admet que même s'ils ne sont pas formés dans un conservatoire (à l'opposé de leurs confrères français), la troupe de Güllü Agop comprend des acteurs et actrices du talent tels que Magakyan Efendi, Ahmet Efendi, Riştuni Efendi, Sancakçıyan Efendi, Tosbatyan Efendi (acteurs) ; Aznif Hanım et Karakaşyan Hanım (actrices).<sup>436</sup> Il continue en les critiquant l'un après l'autre. Selon lui, le costume, le maquillage et la mimique d'Ahmet Efendi ne sont pas compatibles avec le rôle de Muhterem Ağa (Argante) puisque ce dernier est un personnage sérieux mais pas ridicule. Par contre, il apprécie la performance de Magakyan Efendi (dans le rôle de Hamza) sans oublier de dire qu'il doit travailler dur pour se perfectionner dans ce rôle qui est assez difficile. Quant à Riştuni Efendi (dans le rôle de Zuhurî Efendi) et Sancakçıyan Efendi (dans le rôle de Yaver), il précise que ces deux acteurs n'avaient aucun défaut significatif et qu'ils ont plu à tous les spectateurs. L'auteur consacre la dernière partie de son article à la critique d'Aznif

---

<sup>434</sup> « Gedikpaşa Tiyatrosunda Ayyar Hamza Oyunu », *Diyojen*, no 70 (13 Teşrin-i sâni 1287/25 novembre 1871) : 2-3, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 51 ; Âli Bey, *Ayyar Hamza*, 24 ; Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III*, 65.

<sup>435</sup> « Gedikpaşa Tiyatrosunda Ayyar Hamza Oyunu », cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 51.

<sup>436</sup> *Ibid.*

Hanım dont les défauts sont plus visibles que ceux de ses partenaires. D'après lui, Aznif Hanım avait deux grands défauts : en premier lieu, elle riait à ses propres plaisanteries et à ses gestes plus que le public même (« gerek dediği sözlere ve gerek yaptığı oyunlara seyircilerden evvel kendisinin gülmesi ») ; en deuxième lieu, elle ne savait pas un mot de son rôle et elle se contentait de répéter ce que le souffleur venait de dire. Elle se laissait diriger par le souffleur à tel point que si ce dernier allait tousser, elle aurait toussé immédiatement : « Aznif Kadın ise muallim söylemeyince o da söylemeyeceğinden sarf-ı nazar, zannım muallim öksürecek olsa o dahi öksürecek sûrette görünür. »<sup>437</sup> Outre les remarques sur la performance des acteurs/actrices, la critique de la première d'*Ayyar Hamza* nous permet de voir qu'à l'adaptation textuelle de la pièce de Molière (par Âli Bey) au contexte socioculturel ottoman succédait une adaptation verbale et gestuelle (par les comédiens) sur la scène, ce qui faisait d'*Ayyar Hamza* une pièce « ottomane » par excellence.

Les représentations suivantes confortèrent le succès de la pièce. En 1872, *Ayyar Hamza* fut jouée non seulement à Gedikpaşa mais aussi à Péra. Patronné par plusieurs grandes figures de la vie bureaucratique/diplomatique ottomane telles qu'Ahmet Vefik Paşa, Vicomte de Grimberghe (ambassadeur de Belgique) et Comte Barbolani (ambassadeur d'Italie), le Théâtre Ottoman donnait à cette époque des représentations au Théâtre Français dirigé par Nestor Noci à Péra. Dans ce cadre, la traduction des *Fourberies de Scapin* par Âli Bey fut montée en janvier 1872 avec de nouvelles pièces rédigées ou traduites en turc telles que *Kokona Yatıyor* (tr. Âli Bey), *Zor Nikâh* (tr. Ahmet Vefik Paşa), *Güruh-u İnsan Nakıstır Her An* (tr. Mehmet Hilmi) etc.<sup>438</sup> Un article anonyme paru dans *Diyojen* le 16 janvier 1872 (mardi) nous donne une description détaillée de la soirée de 12 janvier 1872 (vendredi) pendant laquelle le deuxième acte d'*Ayyar Hamza* fut monté comme complément de programme. Dans un ton ironique, l'auteur critiquait avant tout l'éclectisme du programme de la soirée. Selon lui, satisfait de son succès au sein du public stambouliote/ottoman (« Dersaadet halkı »), Güllü Agop avait décidé de « forcer » le public pérote/étranger à apprécier son beau talent (« milel-i ecnebiyyeyi dahi rağbete mecbûr etmek»). Il avait persuadé l'ambassadeur d'Italie Monsieur Barbolani d'accorder son patronage au Théâtre Ottoman et de venir assister à la soirée de 12 janvier. Mais le programme n'était pas du tout celui auquel les spectateurs avaient pu

<sup>437</sup> **Ibid.**

<sup>438</sup> And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 63 ; And, *Tanzimat ve İstibdat*, 166.

s'attendre : quelques chansons locales chantées par des demoiselles, le troisième acte de *Hürmüz Bey* (*Monsieur Hürmüz*), quelques morceaux des drames et opéras en turc-ottoman tels que *Telemak* (*Télémaque*), *Ayyar Hamza*, *Kokana Yatıyor*, *Bohemya Haydutları* (*Bandits de la Bohême*). Pour lui, la plus grande faute de Güllü Agop était d'obliger Monsieur Barbolani dont le goût musical était formé par les mélodies de Verdi, Bellini et Donizetti à écouter *Telemak*, opéra composé par « un » Benglioğlu (Serovpe Bengliyan) de Hasköy.<sup>439</sup> Bien qu'elles fussent décrites dans un langage ironique, les impressions de l'auteur nous permettent de voir qu'*Ayyar Hamza* était une œuvre de prestige puisqu'elle faisait partie du programme d'une soirée pendant laquelle Güllü Agop cherchait à conquérir le cœur d'un public d'élite.

La représentation d'*Ayyar Hamza* le 26 janvier 1873 fut la première œuvre concrète et collective du comité de théâtre (fondé en 1873) qui visait principalement à réformer le répertoire du Théâtre Ottoman pour le rendre plus conforme aux attentes esthétiques et culturelles d'un public « ottoman » turcophone et pour donner à ce dernier un caractère « national ». Une annonce parue dans le journal ottoman *Hadika* à la veille de la représentation (le 24 janvier 1873) nous informe clairement sur la place que tenait *Ayyar Hamza* dans le projet réformateur du comité, ainsi que sur plusieurs autres aspects (identité des comédiens, prix des places...) de la soirée. Comme elle figure parmi les rares et précieux documents d'archives du Théâtre Ottoman, il nous semble utile de la partager ici :

Théâtre Ottoman  
 Au nom des Ottomans et au bénéfice du Théâtre Ottoman  
 Sous le patronage de Son Éminence Halil Paşa, ministre de l'intérieur  
 Sous la surveillance du comité pour le développement du Théâtre Ottoman  
 Soirée spéciale  
 Dimanche soir, le 26 janvier 1873 à [trois heures après le coucher du soleil]  
*Ayyar Hamza*  
 Trois actes  
 La scène est à Istanbul [...]  
*Ecel-i Kaza*  
 Cinq actes  
 La scène est à Erzurum [...]  
 Prix des places est le double de l'ordinaire.<sup>440</sup>

<sup>439</sup> « Tiyatro Şerefleniyor », **Diyojen**, no 84 (4 Kanun-i sâni 1287/16 janvier 1872) : 2-4, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 52-54.

<sup>440</sup> « Osmanlı Tiyatrosu  
 Osmanlı namına ve Osmanlı Tiyatrosu menfaatine  
 Hariciye nazırı devletlû Halil Paşa Hazretlerinin zîr-i himayetindedir.  
 Osmanlı Tiyatrosunu ilerletmeye çalışan komitenin nezareti altındadır.

D'après le livret de présentation de la soirée, le choix d'*Ayyar Hamza* et *Ecel-i Kaza* n'était pas sans raison : ces deux pièces représentées l'une après l'autre le 26 janvier 1873 étaient tout à fait conformes à la volonté du comité de restructurer le répertoire du Théâtre Ottoman en accordant la place majeure aux œuvres de caractère « national » ottoman.<sup>441</sup> Membre du comité, Namık Kemal écrivait le lendemain de cette représentation (le 31 janvier 1873) que cette dernière avait réussi à plaire à tous les spectateurs dont des hommes d'État ottomans et des ministres et que le comité avait atteint ses objectifs à court terme tels que gagner la confiance de deux grands protecteurs, Halil Paşa (patronage de la soirée) et Raşit Paşa (patronage et direction du comité).<sup>442</sup>

Par ailleurs, la même annonce nous indique que la troupe de Güllü Agop comprenait désormais des comédiens musulmans formés dans la tradition théâtrale populaire tels que Hamdi Efendi et İsmail Hakkı Efendi (Büyük İsmail). La distribution des rôles était la suivante : Ahmet Necip Efendi (Muhterem), Riştuni Efendi (Zuhurî), Tospatyan Efendi (Sena), Papasyan Efendi (Nimet), Tereze Hanım (Eda), Annik Hanım (Ziba), İsmail Efendi (Hamza), Sancakçıyan Efendi (Yaver), Bağdatlıyan Hanım (Halime), Hamdi Efendi (Ziver).<sup>443</sup> La présence de ces deux acteurs de l'*ortaoyunu* dans le cadre d'*Ayyar Hamza* est à noter pour deux

---

Fevkalade

Pazar akşamı yani pazartesi gecesı Fı 26 Zilkade 89 ve 14 Kânunusani 88 saat üçte.

*Ayyar Hamza*

Üç fâsıl oyun

Vaka İstanbul'da olur [...]

*Ecel-i Kaza*

Beş fâsıl oyun

Vaka Erzurum'da olur [...]

Fiat, âdi fiatın iki mislidir. », **Hadika**, no 53 (25 Zilkade 1289/24 janvier 1873) cité dans Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III**, 73 et 76-77 ; Özön et Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, 321-322 ; Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 27.

<sup>441</sup> Un article anonyme paru le lendemain de la première d'*Ecel-i Kaza* (le 5 décembre 1872) dans *Diyojen* faisait un éloge enthousiaste de la pièce. Nous pouvons le résumer ainsi : « *Ecel-i Kaza*, brillante pièce d'Ebüzzıya Tefvik est à la hauteur de *Romeo et Juliette* de Shakespeare. Elle démontre avec évidence que les dramaturges ottomans sont capables de composer de grandes œuvres. Il est inutile d'essayer de faire les nôtres les pièces de théâtre fondées sur les mœurs françaises. Il faut laisser tomber de même les opérettes et *ballettos* qui sont simplement de légers divertissements. Au contraire, il faut encourager les dramaturges ottomans pour rédiger plus. » « *Ecel-i Kaza* », **Diyojen**, no 167 (23 Teşrin-i sâni 1288/5 décembre 1872) : 3, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 63-64.

<sup>442</sup> Namık Kemal, **İbret**, no 105 (2 Zilhicce 1289/31 janvier 1873), cité dans Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III**, 73-74.

<sup>443</sup> Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III**, 76-77 ; Özön et Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, 322 ; Âli Bey, **Ayyar Hamza**, 28 ; And, **Tanzimat ve İstibdat**, 143 ; And, **Osmanlı Tiyatrosu**, 66.

principales raisons : d'une part, elle nous montre que le processus de l'adaptation esthétique de l'œuvre de Molière au théâtre populaire ottoman continuait sur la scène (interprétation des rôles de Hamza et Ziver par des comiques d'*ortaoyunu*), d'autre part, elle nous montre que sous la surveillance du comité fondé en 1873, le théâtre de Güllü Agop cherchait à gagner un caractère « plus » ottoman en collaborant avec les comédiens formés dans le théâtre populaire, ce qui était très utile sans doute pour attirer un public admirateur du *karagöz* et de l'*ortaoyunu*.

Le programme de la saison théâtrale 1874-1875 publié par Güllü Agop informait le public en détail sur les spectacles à venir et catégorisait ces derniers selon leurs genres dramatiques (pièces, œuvres nationales, drames, opérettes, vaudevilles, comédies...). Cette catégorisation qui était loin d'être cohérente ou systématique et dont les critères ne sont pas toujours faciles à saisir présentait *Ayyar Hamza* sous la rubrique d'œuvres nationales (« millî eserler ») comme le suivant : « *Ayyar Hamza* : Âli Bey'in eseri » (« *Ayyar Hamza* : œuvre d'Âli Bey »).<sup>444</sup> Il est à noter que le nom de Molière était complètement supprimé du programme et que la traduction des *Fourberies de Scapin* était désormais considérée comme une pièce « nationale » (vs. étrangère) ottomane. Par contre, un article (anonyme, rédigé probablement par Teodor Kasap) paru dans le journal *Hayâl* le 24 mars 1874 (mardi) nous donne une critique de la représentation d'*Ayyar Hamza* le 19 mars 1874 (jeudi) à Gedikpaşa. Il s'agissait d'une lettre de lecteur envoyée au *Hayâl* pour critiquer non pas la pièce, mais l'atmosphère du théâtre. Selon l'auteur de la lettre, l'intérieur du Théâtre Ottoman ne convenait pas du tout à ce que l'on en décrivait dans la presse ottomane. Le bâtiment du théâtre était très ancien, les loges étaient meublées de quelques chaises peu commodes, semblables à celles des cafés traditionnels ottomans (« kahvehane »). Il n'y avait aucune trace dans la salle de ce public d'élite (diplomates, ambassadeurs...) qui y étaient attendus selon les nouvelles des journaux stambouliotes. Plus important encore, une figure inconnue à la majorité des spectateurs (Neptune, dieu des eaux vives et des sources dans la mythologie romaine) était brodée sur le rideau du théâtre, ce qui constituait un grand paradoxe avec l'identité nationale ottomane que voulait se construire la troupe de Güllü Agop.<sup>445</sup> Teodor Kasap interprétait cette lettre comme une preuve des grands défauts du

---

<sup>444</sup> Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III*, 82 ; Özön et Dürder, *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, 324.

<sup>445</sup> « Varakadır », *Hayâl*, no 43 (12 Mart 1290/24 mars 1874) : 2, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 141-143.

Théâtre Ottoman signalés à plusieurs reprises dans la presse ottomane par lui-même et d'autres journalistes. D'après Teodor Kasap, une broderie arabe ou bien un paysage du territoire ottoman (suggestion du lecteur) pouvait se substituer à la figure de Neptune afin d'être plus conforme aux mœurs ottomanes.<sup>446</sup>

*Ayyar Hamza* figurait également sur le programme de la saison théâtrale 1875-1876<sup>447</sup> et de la saison théâtrale 1878-1879<sup>448</sup>. Elle fut montée également pendant le mois de Ramadan de l'année 1880 (le 30 août) par le Théâtre Ottoman.<sup>449</sup> En 1882, au terme du monopole accordé au théâtre de Güllü Agop, la troupe intitulée « Şems » (« Le Soleil ») de Holas Efendi joua *Ayyar Hamza* à Şehzadebaşı. La même année, une autre troupe dirigée par Dakes Efendi reprit la traduction d'Âli Bey et la monta au « Nouveau Théâtre » à Beyoğlu.<sup>450</sup> En 1884, « Temaşhane-i Osmanî Kumpanyası », troupe codirigée par Hamdi Efendi (rôle de Ziver dans la représentation de 1873 par le Théâtre Ottoman) et Küçük İsmail, joua *Ayyar Hamza* à Şehzadebaşı.<sup>451</sup>

### 4.2.3. Si Teodor Kasap récrivait Molière... : *Pinti Hamid (Hamid le grippe-sou)* et *İşkilli Memo (Memo le tracassé)*

#### 4.2.3.1. Vie et œuvres de Teodor Kasap<sup>452</sup>

Fils d'un marchand de nouveautés grec (Sarafim Kasaboğlu), Teodor Kasap (1835-1897) est né en Kayseri/Cappadoce. Il perd son père à l'âge d'onze ans et déménage

---

<sup>446</sup> **Ibid.**

<sup>447</sup> And, **Osmanlı Tiyatrosu**, 81 ; Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III**, 97.

<sup>448</sup> And, **Osmanlı Tiyatrosu**, 89 ; Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III**, 101.

<sup>449</sup> Pour le programme détaillé du mois de Ramadan 1880 voir Özön et Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, 327.

<sup>450</sup> Refik Ahmet Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi** (İstanbul : Kanaat Kütüphanesi, 1934), 61.

<sup>451</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat**, 188.

<sup>452</sup> On constate des points obscurs dans la biographie de Teodor Kasap et un désaccord sur quelques points particuliers parmi les historiens qui travaillent sur le traducteur grec-ottoman. Pour le premier paragraphe de ce chapitre, nous avons pris pour essentiel la traduction turque de l'article de Johann Strauss intitulé originellement « *The Millets and the Ottoman Language : The Contribution of Ottoman Greeks to Ottoman Letters (19th-20th Centuries)* », **Die Welt des Islams**, no 35.2 (1995) : 189-249/« *Milletler ve Osmanlı Rumlarının Osmanlı Edebiyatına Katkısı* », traduit par Ayten Sönmez, **Kritik**, no 2 (automne 2008) : 98-145. Mais nous n'avons pas ignoré les travaux des éminents historiens turcs tels que Midhat Cemal Kuntay, « Paris'te Bir Kayserili Rum Münevveri » dans **Namık Kemal I** (İstanbul : Maarif Matbaası, 1944), 586-596 ; Fahir İz, « Kasab, Teodor », **The Encyclopaedia of Islam** vol. IV (Leiden : E. J. Brill, 1978), 681-682. Nous signalerons les écarts entre ces différents travaux quand c'est nécessaire.

à Istanbul/Constantinople.<sup>453</sup> Il commence à travailler en tant qu'apprenti dans un magasin d'un concitoyen et poursuit des études dans une école grecque à Kuruçeşme (sur le Bosphore). Lors de la guerre de Kırım/Crimée (1853-1856) un officier de l'armée française rencontre Teodor Kasap dans le magasin où il travaille.<sup>454</sup> Impressionné par son intelligence, il le prend sous son patronage et le ramène à Paris. Teodor Kasap poursuit des études à Paris (Collège de France), fait connaissance avec Alexandre Dumas père et devient le secrétaire privé de ce dernier. Il occupe cette position pendant 7 ans<sup>455</sup> et accompagne le romancier dans ses différents voyages tel que le voyage en Italie au cours de la campagne de Garibaldi (1860). Pour Midhat Cemal Kuntay, c'était un signe de l'amitié entre Teodor Kasap et Dumas père. Ce dernier fit même cadeau à son jeune ami du manuscrit d'un de ses romans en le lui dédiant (« À mon ami Théodore »).<sup>456</sup> L'étape française de la vie de Teodor Kasap ne lui assure pas seulement l'amitié de Dumas père, mais aussi celle de Namık Kemal, réfugié politique à Paris depuis 1867. D'après Kuntay, cette amitié marqua profondément la vie de ces deux intellectuels ottomans. Teodor Kasap n'a pas manqué de présenter Namık Kemal à Dumas père, ce qui était sans doute très inspirant pour le jeune confrère du romancier français.<sup>457</sup> Néanmoins la guerre franco-allemande (1870) oblige Teodor Kasap et Namık Kemal à quitter la capitale française.<sup>458</sup> Le premier rentre à Istanbul la même année pour commencer une nouvelle vie.

À son retour à Istanbul, Teodor Kasap donne des cours privés de français pour gagner sa vie. Ensuite, il est recruté par l'École impériale d'ingénieurs (« Mühendishane », aujourd'hui l'Université technique d'Istanbul) comme enseignant de français. Mais peu de temps après, il change de carrière et devient journaliste.<sup>459</sup> Il publie plusieurs journaux tout au long de sa vie, mais il doit sa réputation à ses journaux satiriques. Le premier d'entre eux est un hebdomadaire intitulé *Diyojen (Diogène)* et publié entre le 24 novembre 1870 et le 10 janvier 1873

<sup>453</sup> Dans le livre de Kuntay, ce n'est pas Istanbul mais İzmir (Smyrne). Voir Kuntay, **Namık Kemal I**, 586.

<sup>454</sup> Kuntay note que l'officier était le neveu de Dumas père. **Ibid.**

<sup>455</sup> Quant à Kuntay, il reste à cette position pendant 13 ans. **Ibid.**, 586.

<sup>456</sup> Kuntay ajoute que ce manuscrit est resté dans les mains des héritiers de Teodor Kasap. **Ibid.**, 586-587.

<sup>457</sup> **Ibid.**, 589.

<sup>458</sup> Selon Kuntay, en plus de la guerre franco-allemande, la mort de Dumas père en 1870 avait joué un grand rôle dans la décision de Teodor Kasap. Il quitta Paris avant Namık Kemal qui allongea son séjour européen (Paris-Bruxelles-Vienne) avant de rentrer à Constantinople. **Ibid.**, 588.

<sup>459</sup> Kuntay, **Namık Kemal I**, 589-590 ; Strauss, « *Milletler* », 134.



(12 Teşrin-i sâni 1286-29 Kanun-i evvel 1288) où il fut fermé par les autorités. Sous titré « Gölge etme başka ihsân istemem » (« Ôte-toi de mon soleil »), *Diyojen* joua un grand rôle dans la vie intellectuelle ottomane à l'Âge des réformes et contribua largement au développement de nouvelles idées littéraires, dramatiques ou politiques. Outre les articles qu'il y rédigeait, Teodor Kasap remplissait essentiellement la fonction de directeur dans le *Diyojen*. Plusieurs intellectuels ottomans de l'époque tels que Namık Kemal et Âli Bey contribuèrent (surtout anonymement) à *Diyojen*.<sup>460</sup>

Le deuxième journal satirique de Teodor Kasap est *Çingiraklı Tatar* (*Le Tatar à sonnettes*) bi-hebdomadaire publié entre le 5 avril et le 18 juillet 1873 (24 Mart-6 Temmuz 1289) jusqu'à sa fermeture par les autorités. Erol Üyepazarcı nous informe sur le contenu et les traits caractéristiques de *Çingiraklı Tatar* : dans chaque numéro, des lettres rédigées et envoyées par les lecteurs étaient publiées sous la rubrique de « Varaka » (« Papier/Document »). Des réponses et/ou des commentaires pouvaient apparaître dans la même rubrique. Des articles polémiques (surtout entre Teodor Kasap et d'autres journalistes ottomans tels qu'Âli Efendi du journal *Basîret*) occupaient les pages du *Çingiraklı Tatar*. Il y avait également des nouvelles sur les événements récents. De plus, la moitié de la troisième page était consacrée aux caricatures de K. Opçanadassis, caricaturiste grec ottoman. Plusieurs annonces et publicités étaient publiées sous la rubrique d'« İlanât » (« Annonces ») telles que l'édition d'un nouveau livre (par ex. les traductions de Teodor Kasap), la mise en vente d'une maison sur le côté asiatique de Constantinople. Par ailleurs, dans les numéros postérieurs de *Çingiraklı Tatar* les nouvelles politiques étaient plus fréquentes que dans les premiers numéros du journal.<sup>461</sup>

Le troisième et le dernier est *Hayâl* (*L'illusion/Le Karagöz*) publié entre le 30 octobre 1873 et [mars 1877] (18 Teşrin-i evvel 1289- [Şubat/Mart 1292/1293]). La version grecque du *Hayâl* était intitulée *Momos*<sup>462</sup>, la version française *Polichinelle*.<sup>463</sup> D'après ce que l'on apprend de Fevziye Abdullah Tansel, *Hayâl* fut fermé à plusieurs reprises par les autorités politiques : les 4 (pour un mois) et 11 février 1875 (définitivement). Mais trois mois plus tard, Teodor Kasap obtint la permission officielle nécessaire pour republier son journal. Entre le 9 août 1875 et le

---

<sup>460</sup> Strauss, « Milletler », 134.

<sup>461</sup> Erol Üyepazarcı, « Türk Basınının İlk Mizah Dergilerinden : Çingiraklı Tatar », *Müteferrika*, no 21 (Été 2002) : 35-38.

<sup>462</sup> Kuntay, *Namık Kemal I*, 593.

<sup>463</sup> And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, 298.

6 février 1877, il publia un journal politique intitulé *Istikbâl* (*Le Futur*). Ce dernier fut fermé le 24 décembre 1875 par les autorités politiques pour une durée imprécise pour la principale raison qu'il imprimait des « fausses nouvelles » (« erâcife hasr-i hizmet eylediğinden »).<sup>464</sup> Les articles qu'il publia dans *Hayâl* et *Istikbâl* causèrent de graves problèmes à Teodor Kasap : le 29 mars 1877, il fut condamné à trois ans de prison à cause d'une caricature (parue le 20 février 1877 dans *Hayâl* et *Momos* no 319) critiquant la conception de la liberté de la presse dans « Kanun-ı Esasî », la première constitution ottomane entrée en vigueur le 23 décembre 1876.<sup>465</sup> D'après P.-A. Desjardin de Réglâ, « [c]e dessin, très suggestif, représentait Karagueuse enchaîné. Il avait pour épigraphe : 'La liberté de la presse dans les limites de la loi'. »<sup>466</sup> Néanmoins, le journaliste fut libéré peu de temps après, muni d'un permis de publication d'un nouveau journal (*Nâşir/Éditeur*). Il quitta la capitale ottomane juste après sa libération et s'échappa en Europe (automne 1877).<sup>467</sup>

Au début, il séjourne à Paris, ensuite passe à Naples où il publie à nouveau *Istikbâl*.<sup>468</sup> Il est grâcié par le sultan Abdülhamid II. Il rentre à Istanbul. En 1882, il est recruté par la Bibliothèque Impériale de Yıldız où il travaille en tant que bibliothécaire et traducteur privé du sultan jusqu'à sa mort en 1897.<sup>469</sup> Johann Strauss nous informe sur cette étape de la vie de Teodor Kasap : d'après ses explications, il était responsable de la traduction de *La Gazette des tribunaux* et des romans populaires français. Il est généralement avancé, mais les sources font défaut, qu'il avait rédigé un roman intitulé *Haydutlar Reisi* (*Chef des bandits*) à la demande du sultan Abdülhamid II.<sup>470</sup> De la part du sultan, c'était une solution utile et intelligente pour censurer l'opposition en recrutant ses membres dans le palais impérial.

La carrière de journaliste de Teodor Kasap nous révèle sa vision du monde, ainsi que sa conception de la « question nationale » dans le milieu multiethnique et multilingue ottoman. Dans ce cadre, il est intéressant de voir que ses journaux

<sup>464</sup> Namık Kemal, **Namık Kemal'in Husûsî Mektupları II**, publié par Fevziye Abdullah Tansel (Ankara : Türk Tarih Kurumu, 1969), 12-13.

<sup>465</sup> Kuntay, **Namık Kemal I**, 593 ; İz, « Kasap, Teodor », 681.

<sup>466</sup> P.-A. Desjardin de Réglâ, « Les Sultans : Mourad V et Abdul-Hamid-Khan II », **Le Yildiz (L'étoile orientale)** (20 novembre 1892) : 7.

<sup>467</sup> Namık Kemal, **Namık Kemal'in Husûsî Mektupları II**, 67.

<sup>468</sup> İz, « Kasap, Teodor », 681 ; Üyepazarcı, « Türk Basımının İlk », 29-30.

<sup>469</sup> Certains historiens affirment qu'il est mort en 1905. Voir Üyepazarcı, « Türk Basımının İlk », 28.

<sup>470</sup> Strauss, « *Milletler* », 137.

satiriques n'étaient pas seulement publiés en turc, mais dans plusieurs autres langues parlées dans l'Empire ottoman (le grec, l'arménien et le bulgare) et en français, langue principale de la communication culturelle de l'époque.<sup>471</sup> Tel est le cas pour *Çingiraklı Tatar* : dans le second numéro du journal, on précise que ce dernier est publié en turc, en grec, en arménien, en bulgare et en français.<sup>472</sup> Comme le souligne Strauss, son arrière-plan cosmopolite permettait à Teodor Kasap d'adresser à un large public hétérogène mais sa production intellectuelle (articles de journaux, traductions littéraires...) montre qu'il cherchait surtout à bâtir une identité « ottomane » pour sa propre personne. À l'opposé de plusieurs autres intellectuels grecs ottomans, il préféra écrire et traduire en turc. Comme il était moderne et progressiste (vs. ancien/traditionnel) dans ses pensées, il ne traduisit ni des œuvres historiques démodées ni les philosophes grecs anciens. Il était un des témoins de la naissance d'une nouvelle civilisation propre à l'Empire ottoman à l'Âge des réformes et cherchait à faire partie de ce nouveau mouvement culturel.<sup>473</sup>

Outre ses articles, ses traductions littéraires constituaient le plus grand signe de cette volonté de s'adapter à cette ère de réformes politiques et littéraires. Sa première traduction est celle du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas père publiée en 1871 d'abord dans *Diyojen* (première partie le 11 novembre 1871/30 Teşrin-i evvel 1287), ensuite sous forme de livre en six volumes. *Monte Kristo*, la première « vraie » traduction de roman vers le turc,<sup>474</sup> eut un effet immense sur le public ottoman : d'après le témoignage d'un historien turc du début XX<sup>e</sup> siècle (İsmail Habib Sevük), on la lisait en famille pendant les longues nuits d'hiver dans plusieurs foyers ottomans au XIX<sup>e</sup> siècle. De même, elle inspira Ahmed Midhat, grand romancier ottoman de l'Âge des réformes, dans la rédaction d'un de ces premiers romans intitulé *Hasan Mellah*.<sup>475</sup> Sa deuxième traduction est celle de *L'Avare* de Molière intitulée *Pinti Hamid* (*Hamid le grippe-sou*) publiée en 1873.<sup>476</sup> Sa troisième

<sup>471</sup> Kuntay note que *Diyojen* était publié en turc, en français et en grec. Kuntay, **Namık Kemal I**, 590 ; Strauss précise que les versions française et grecque de *Diyojen* étaient généralement publiées après l'édition de la version turque et que *Çingiraklı Tatar* était publié en grec et *Hayâl* en grec et en arménien. Il ajoute que Teodor Kasap publia entre 1873-1874 deux autres journaux satiriques en bulgare intitulés *Şutoş* et *Zvinçati Glumço*. Voir Strauss, « *Milletler* », 134.

<sup>472</sup> **Çingiraklı Tatar**, no 2 (29 Mart 1289/10 avril 1873) cité dans Üyepazarcı, « *Türk Basımının İlk* », 35.

<sup>473</sup> Strauss, « *Milletler* », 134-135 et 138.

<sup>474</sup> İsmail Habib Sevük cité dans **ibid.**, 137.

<sup>475</sup> **Ibid.**, 138.

<sup>476</sup> Le premier numéro de *Çingiraklı Tatar* informe ses lecteurs sur la mise en vente de *Pinti Hamid* (joué à l'époque sur la scène de Gedikpaşa) dans plusieurs magasins stambouliotes tels que la

traduction, toujours de Molière, est celle de *Sganarelle ou le cocu imaginaire* publiée en 1874 sous le titre d'*İşkilli Memo (Memo le tracassé)* et après 1908 (II. Meşrutiyet/la Seconde ère constitutionnelle) sous le titre de *Tâmm Müstebid yâhud İşkilli Memo (Le Despote parfait ou Memo le tracassé)*. Sa quatrième traduction est celle de *La question d'argent* d'Alexandre Dumas fils intitulée *Para Meselesi (Question d'argent)* et publiée en 1875. Dans la partie introductive de *Para Meselesi*, Teodor Kasap explique pourquoi il préfère le genre comique aux autres (drame et tragédie). Pour lui, les comédies calment le public et lui montrent les causes de la dégénération morale. Le sujet de la pièce d'Alexandre Dumas fils est très actuel d'après le traducteur ottoman : elle montre les dangers de la spéculation boursière à travers un financier cruel appelé Jean Giraud. Teodor Kasap avertit ses lecteurs du danger qu'ils risquent de rencontrer à la première bourse ottomane (« Dersaadet Tahvilât Borsası ») fondé en décembre 1873 et leur conseille de gagner leur vie dans une petite entreprise modeste et honnête au lieu de spéculer.<sup>477</sup> La cinquième traduction de Teodor Kasap est celle de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo publiée en 1875 sous le titre de *Lükresya Borciya*.<sup>478</sup> De Dumas à Hugo, du roman au théâtre, cette pratique de traducteur est remarquable par sa grande diversité.

#### 4.2.3.2. Conception du théâtre dans les journaux satiriques de Teodor Kasap

Les trois journaux satiriques de Teodor Kasap cités ci-dessus jouèrent un rôle clé dans le milieu théâtral ottoman des années 1870 et particulièrement dans la querelle des radicaux et des modérés au sujet du théâtre populaire ottoman (abolition vs. réforme). Ils furent le détracteur du Théâtre Ottoman de Güllü Agop et en quelque sorte le vecteur de ce nouveau mouvement dramatique qui cherchait à trouver pour lui-même une base concrète dans le théâtre populaire ottoman. Ils l'ont fait surtout à travers des articles polémiques attaquant les divers journaux ottomans de l'époque tels que *Tiyatro* dirigé par Agop Baroniyan Efendi dont le nom était cité parmi les

---

« baraque de Köprübaşı » (« Köprübaşı barakasında ») et le « magasin d'Acem Hasan Ağa à Bahçekapısı » (« Bahçekapısı'nda Acem Hasan Ağa'nın dükkânında »). « İlanât », **Çingiraklı Tatar**, no 1 (5 avril 1873/24 Mart 1289) : 4, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 98.

<sup>477</sup> Strauss, « *Milletler* », 136. La mise en vente de cette traduction est annoncée dans *Hayâl*. Voir « Para Meselesi », **Hayâl**, no 156 (3 Haziran 1291/15 juin 1875) :1, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 268-269.

<sup>478</sup> Cette dernière traduction n'est citée que dans quelques ouvrages : İz, « Kasap, Teodor », 682 ; Cevdet Kudret, « Teodor Kasap », dans Teodor Kasap (tr.), **İşkilli Memo**, publié par Cevdet Kudret (İstanbul : Elif Yayınları, 1965), 26.

comédiens du Théâtre Ottoman<sup>479</sup> et subventionné par Güllü Agop<sup>480</sup>, *Hadîka* dirigé par Ebüzziya Tevfik, *Basîret* dirigé par Âli Efendi, *Medeniyet*, *Şark* et *Terakkî*.<sup>481</sup> Néanmoins, les auteurs de ces articles n'étaient pas toujours identifiés. Ils préféraient rester anonymes pour plusieurs raisons, principalement à cause de leurs postes ou titres. Par la suite, il est difficile de distinguer ceux qui étaient rédigés directement par Teodor Kasap de ceux qui étaient inspirés du journaliste grec ottoman mais écrits par d'autres. Malgré cette imprécision, plusieurs références faites à Teodor Kasap par les journalistes du parti opposé (*Tiyatro* et les autres) nous permettent de dire que même s'ils n'étaient pas rédigés directement par Teodor Kasap, le point de vue de ces articles était largement ou même totalement partagé par ce dernier. Partant du même point (fréquence des références à Teodor Kasap), Cevdet Kudret affirme qu'il est parfaitement possible d'attribuer ces articles au journaliste grec ottoman.<sup>482</sup> Par conséquent, nous traiterons ci-dessous de ce corpus d'articles comme les écrits de Teodor Kasap et essayerons d'en relever les points essentiels.

Nous constatons deux thèmes principaux dans les articles de Teodor Kasap, parus successivement dans *Diyojen*, *Çingiraklı Tatar* et *Hayâl*. Le premier concerne la faiblesse du caractère « national » du Théâtre Ottoman qui est critiqué à plusieurs reprises pour son opposition aux mœurs ottomanes. Dans ce sens, la dichotomie d'ottoman-étranger (natif ou indigène vs. étranger) marque le discours de Teodor Kasap et des autres critiques qui mettent en cause deux composants particuliers du Théâtre Ottoman : le répertoire (surtout les traductions) et les comédiens.

Une critique publiée sous forme de « lettre de lecteur » dans *Diyojen* au début de 1872 reflète le mécontentement des spectateurs sur ce qu'ils viennent de voir sur la scène de Gedikpaşa. Il s'agit d'une représentation en arménien que le public trouve « totalement incompréhensible » selon les explications de l'auteur qui commence à critiquer le Théâtre Ottoman de Güllü Agop de son « faible » caractère

<sup>479</sup> Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III*, 84.

<sup>480</sup> *Hayâl*, no 85 (17 Temmuz 1290/29 juillet 1874) : 1-3, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 191-193.

<sup>481</sup> Les polémiques de Teodor Kasap avec Güllü Agop (et ses supporters) furent caricaturées dans la presse ottomane de l'époque. Voir « Teodor Kasabyan ile Güllü Agobidis Çelebi'nin Hasbihâli », *Letâif-i Âsâr*, no 82 (29 Zilhicce 1288/27 Şubat 1289/10 mars 1872) : 2-3 ; « Ortaoyunu taraftarı ile Türkçe tiyatro taraftarından birinin lâflanması », *Terakkî*, no 15 (3 Zilkade 1287/13 Kanun-i sâni 1286/25 janvier 1871) : 3-4 ; « İki Sağırların Muhâveresi », *Latife*, no 2 (3 Ağustos 1290/15 août 1874) : 1 ; *Meddâh*, no 31 (22 Recep 1292/24 août 1875) : 2, cités dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 84-402.

<sup>482</sup> Kudret, « Teodor Kasap », 7.

ottoman/turc. Ensuite vient un bilan de la soirée : d'après lui, les Arméniens qui étaient présents n'avaient rien compris du spectacle. Ils disaient que si c'était en turc, ils auraient compris beaucoup plus de choses. Ils regrettaient d'y être venus et d'avoir dépensé une telle somme pour rien.<sup>483</sup>

Peu de temps après, Teodor Kasap engage une polémique avec *Me'mûl*, journal arménien ottoman dirigé par Ayvazyân. La polémique commence par un article de *Diyojen* caricaturant les manières « à la française » des comédiens du Théâtre Ottoman : nous apprenons que dans un des programmes du Théâtre Ottoman, les noms des acteurs étaient précédés par le titre de « Monsieur », pour donner sans doute un air plus « français », « occidental » ou « moderne » au théâtre. *Diyojen* moque ce choix. *Me'mûl* répond à *Diyojen*, ce qui pousse ce dernier à approfondir ses critiques du Théâtre Ottoman. Il affirme qu'outre ce problème « minuscule » (le fait qu'un comédien est présenté comme « Monsieur X »), le Théâtre Ottoman a de grands défauts, surtout quant à répertoire : selon lui, les pièces étrangères montées par Güllü Agop étaient toutes écrites sur les « mœurs françaises » et traduites par un « Arménien ignorant le turc ». De plus, les comédiens ne maîtrisaient pas bien le turc ou le parlaient suivant les codes/règles phonétiques de leur langue maternelle, l'arménien dans la plupart des cas. De plus, ironiquement, on jouait ces pièces pour « corriger les mœurs des Ottomans ».<sup>484</sup> À cause de ces grands défauts, le théâtre de Güllü Agop ne remplissait pas la fonction d'un théâtre « national ».

Un article paru dans *Hadîka* cherchait à réfuter l'argument de *Diyojen* s'appuyant sur l'idée que si une pièce n'était pas rédigée dans un turc simple, clair et naturel, non seulement les Arméniens mais aussi les Turcs feraient des fautes de prononciation. La faute n'incombait pas donc aux comédiens seuls.<sup>485</sup> Pour répondre à Haşmet (journaliste à *Hadîka* et auteur de l'article mentionné), Teodor Kasap reprit ses idées à propos des manières « à la française » des acteurs et des actrices du Théâtre Ottoman : selon lui, des titres comme « monsieur » (acteurs) ou

---

<sup>483</sup> « Bir Varaka », *Diyojen*, no 95 (12 Şubat 1287/24 février 1872) : 4, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 55.

<sup>484</sup> « Oynanılan oyunlara bakalım. Fransız ahlâk ve etvârî üzerine yazılmış Türkçe bilmez bir Ermeni tarafından tercüme edilmiş bir oyun. Şimdi bunu fazla olarak henüz (gayret)i (garyet) telaffuz eden bir aktör de sâha-yı temâşâyâ vaz' eder ise ve bu oyun Osmanlıların tezhib-i ahlâk etmeleri için oynanılır ise artık gülünmez mi ? Eğlenilmez mi ? », *Diyojen*, no 161 (9 Teşrin-i sâni 1288/21 novembre 1872) : 2, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 60-62.

<sup>485</sup> « Ayvaz Kasap Hep Bir Hesap », *Hadîka*, no 12 (25 Teşrin-i sâni 1289/7 décembre 1873), cité dans And, *Tanzimat ve İstibdat*, 116-117.

« mademoiselle » (actrices) étaient inacceptables. Le Théâtre Ottoman de Güllü Agop n'était rien d'autre que l'ensemble des pièces traduites mot-à-mot du français en turc. Si la mission du théâtre était d'éduquer le peuple (« mekteb-i tecrübe ve edeb »), il ne pouvait pas remplir cette fonction. Ensuite, il donnait un exemple concret d'une des pièces « trop françaises » pour convaincre son adversaire : « Est-ce qu'un homme peut présenter sa femme à un de ses amis, comme il est coutume de faire en Europe ? » Même si les scènes de rencontre de ce genre étaient assez fréquentes dans les pièces jouées à Péra, il ne fallait pas les prendre pour modèle. D'ailleurs personne n'allait aux théâtres de Péra pour s'instruire.<sup>486</sup>

*Hayâl*, dernier journal satirique de Teodor Kasap, reprochait à son tour à Güllü Agop d'abuser de son monopole sur les spectacles en turc. Dans un dialogue imaginaire entre Karagöz et Hacivat, Teodor Kasap faisait entendre que même si de nouvelles pièces étaient traduites ou rédigées en turc, personne d'autre que Güllü Agop ne pouvait les monter à cause du monopole de ce dernier. Güllü Agop tirait toute sa force de ce monopole et osait même dire que c'était lui qui avait créé en premier un théâtre turc à l'occidentale. Mais Karagöz insistait sur le fait que ce n'était pas lui, mais Hekimyân qui avait commencé le théâtre turc à l'occidentale : « Güllü Agop Efendi duvar badana ederken Hekimyân Beyoğlu'nda Türkçe tiyatro oynardı. » (« Hekimyân jouait en turc à Péra quand Güllü Agop peignait des murs. »)<sup>487</sup> Le même journal caricaturait comme *Diyojen* les comédiens du Théâtre Ottoman à cause de leur « snobisme ». Cette fois-ci, il ne s'agissait pas des titres « à la française » mais des vêtements et accessoires : « Que penses-tu, disait l'auteur à Karagöz, des comédiens du Théâtre Ottoman qui jouent en turc, sont ressortissants de l'État ottoman, s'appellent des « Efendis » mais qui mettent des chapeaux, au lieu des fez ? » Karagöz répondait : « Des Levantins » (« Ma'nâsı üzerinde tatlı su frengi... »).<sup>488</sup> En somme, les journaux satiriques de Teodor Kasap attaquaient le Théâtre Ottoman sur plusieurs fronts et déclaraient que ce théâtre n'était pas digne du titre (« ottoman ») qu'il portait.

---

<sup>486</sup> « Tiyatro Maddesi », *Diyojen*, no 164 (27 novembre 1872/15 Teşrin-i sâni 1288) : 1-2, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 62-63.

<sup>487</sup> *Hayâl*, no 63 (1 Mayıs 1290/13 mai 1874) : 1-2, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 165-167.

<sup>488</sup> « Osmanlı Tiyatrosunda Bir Terakki Daha », *Hayâl*, no 128 (14 Kanun-i evvel 1290/24 décembre 1874) : 2-3, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 259.

Le second thème est le théâtre populaire ottoman. Dès le début, les journaux satiriques de Teodor Kasap se concentrent sur la fonction que peuvent avoir les genres dramatiques populaires (surtout l'*ortaoyunu*) dans la création et la fondation d'un nouveau théâtre ottoman à l'occidentale, sans oublier d'évoquer la nécessité de réformer ces derniers. Ce sujet apparaît premièrement dans la polémique de *Diyojen* avec *Me'mûl* citée ci-dessus. Alors que Teodor Kasap critique l'« air français » des comédiens du Théâtre Ottoman, Ayvazyân caricature le théâtre populaire ottoman en disant que ce genre de spectacle grossier n'est pas digne d'une « nation civilisée ». *Diyojen* répond immédiatement à *Me'mûl*. En utilisant la citation bien connue d'Alfred Musset (« Je hais comme la mort l'état de plagiaire. Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre. »), il affirme qu'il préfère les mots discourtois de Karagöz et les histoires des *meddahs* ignorants aux spectacles de Güllü Agop, puisque ces premiers prennent tous leur origine des « mœurs turques ». Il finit par signaler l'importance de l'*ortaoyunu* : « Une fois qu'il est réformé, l'*ortaoyunu* sera le vrai théâtre ottoman. Güllü Agop peut appeler son théâtre 'Théâtre Arménien, Français, Anglais ou Italien' mais pas 'Ottoman', car il n'a pas du tout ce caractère 'ottoman' ». <sup>489</sup>

Le rôle principal attribué à l'*ortaoyunu* dans la création du nouveau théâtre ottoman était également souligné dans la polémique de *Diyojen* avec *Hadîka*, journal d'Ebüzziya Tevfik. *Hadîka* ne resta pas neutre durant les débats sur le Théâtre Ottoman et défendit de son côté le théâtre de Güllü Agop. La question essentielle se posait au sujet des traductions. *Hadîka* défendait l'idée que s'il n'y avait aucun danger moral dans les pièces françaises jouées à Péra, la représentation en turc de ces dernières ne poserait aucun problème. <sup>490</sup> Cet argument poussa Teodor Kasap à traiter des rapports entre le théâtre et la civilisation.

Selon lui, le théâtre était nécessaire comme la civilisation. Mais comme cette dernière, le théâtre ne pouvait pas être emprunté à un pays étranger. Il devait naître

---

<sup>489</sup> « Filhakîka biz Karagöz'ün kaba kaba sözlerini ve o cahil meddahların naklettikleri hikâyeleri dinleriz. Zuhurî Kolu'nun da ıslah-ı halî lâzım olduğunu teslim eyeriz. Bunlar her ne kadar mükemmel değiller ise de Fransız şuarasından Musset'nin kadehimiz küçük ise de bizim olduğu için ondan içeriz dediği gibi bunlar da bizim kendi metamızdır. Bunların kaba sözleri kaba hikâyeleri hep Türk ahlâkı üzerine binâ edilmiştir. Senin bugün istihzâ ettiğin ortaoyunu yarın ıslâh edildiğinde asıl Osmanlı tiyatrosu olacaktır. Güllü Agop'un tiyatrosuna ise Ermeni, Fransız, İngiliz, İtalyan Tiyatrosu denilir fakat Osmanlı Tiyatrosu denilemez. Çünkü içinde Osmanlılığa müteallik hiç bir şey yok. », **Diyojen**, no 161, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 60-62.

<sup>490</sup> Kudret, « Teodor Kasap », 11-12.



au sein du pays même. Chez les Ottomans, il devait se baser sur un modèle réformé de l'*ortaoyunu*.<sup>491</sup> La polémique entre *Diyojen* et *Hadîka* (Teodor Kasap-Haşmet) enfla à la suite de ces premiers articles. Teodor Kasap insista sur le fait que chaque nation devait créer son propre théâtre et qu'il ne pouvait pas se contenter de l'importer de l'étranger. « Nous avons déjà un théâtre, c'est le *Zuhurî* (l'*ortaoyunu*) » disait Teodor Kasap. « Il nous reste à le faire sortir de ces cours ou étables dans lesquelles il est joué et le transposer sur une scène correcte telle que celle du Théâtre Ottoman. De même nous devons y monter des drames comme *Ecel-i Kaza*.»<sup>492</sup> Par la suite, Teodor Kasap s'interrogea sur les divers moyens de la création d'un « vrai » théâtre ottoman tel que le voulait la réforme de l'*ortaoyunu* ou la rédaction de nouvelles pièces conformes aux mœurs ottomanes comme *Ecel-i Kaza*.

Teodor Kasap ne changea pas de programme pendant qu'il publiait *Hayâl*. Au contraire, il concrétisa de différentes manières ses idées sur la nécessité de réformer les genres dramatiques populaires. En s'appuyant sur les rapports étroits entre le théâtre et les mœurs, il répéta que la seule base possible pour un théâtre national ottoman était l'*ortaoyunu*.<sup>493</sup> Il donna ensuite un exemple concret du *karagöz* : selon lui, même les pièces les plus « légères » de *karagöz* pourraient passer par cette phase de réforme et se transformer en pièces sérieuses nationales. Tel était le cas pour *Kanlı Nigâr* (*Nigâr la sanguinaire*). Cette pièce était sans doute la plus légère de son genre. Mais si Hayalî Salih Efendi la reprenait et corrigeait, elle serait l'une des plus belles pièces du répertoire du *karagöz*. Elle serait belle, raffinée et supérieure à chacune des pièces de Güllü Agop.<sup>494</sup> De même, à la veille de la publication d'*İşkilli Memo* dans *Hayâl*, le même problème fut abordé. Cette fois-ci il ne s'agissait pas seulement de réformer les pièces de *karagöz* ou d'*ortaoyunu*, mais de calquer de nouvelles pièces (d'*ortaoyunu*) sur les œuvres des dramaturges étrangers. Une note

---

<sup>491</sup> « Tiyatro Maddesi » **Diyojen**, no 164, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 62-63.

<sup>492</sup> « Osmanlı Tiyatrosu Meselesi », **Diyojen**, no 168 (25 Teşrin-i sâni 1288/7 décembre 1872) : 1-3, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 64-68. Pour la contribution de Namık Kemal à cette polémique, voir Namık Kemal, « Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara », **Hadîka**, no 33 (28 Kânûn-ı evvel 1288/10 janvier 1873) cité dans Namık Kemal, **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, 94-97.

<sup>493</sup> « Binbirinci defa olarak yine tekrar olunur ki bizde tiyatrunun bir hüsn-i sûrete ifrağı Zuhûri kolunun ıslahıyla hasıl olur. Çünkü böyle şeylerde ahlâk-ı mahallîyenin gözedilmesi lâzımdır. », « Varaka », **Hayâl**, no 38 (28 Şubat 1289/12 mars 1874) : 2-3, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 136-137.

<sup>494</sup> « Karagöz'ün oyunlarından (Kanlı Nigâr) oyunu melâib-i sâiresinin hemen en aşağı sayılır ise de meselâ Hayalî Salih Efendi gibi bir üstâd-ı kâmil tarafından cüzice ta'dil ve ıslahına himmet olursa yeni hikâyelerin eskersinden ve hele Agob Efendi'nin soğuk soğuk yapıtlarından yüz derece al ave kibârâne bir oyun hâline gireceğine şüphe yoktur. », **Ibid.**

« assez sage » pour un journal satirique tel que *Hayâl* annonçait que le groupe réunie autour de ce journal avait pris l’initiative du mouvement de réforme/renaissance du théâtre populaire ottoman et que l’on passait maintenant de la théorie à la pratique :

La direction du *Hayâl* est au courant des besoins de notre théâtre. Nous avons contacté certains maîtres de *karagöz (hayâl)* et d’*ortaoyunu* et les avons encouragés à retravailler les pièces qui sont susceptibles d’être corrigées. En même temps, nous avons commencé à notre tour à travailler sur les œuvres de grands écrivains de différentes nationalités afin de les réécrire/restructurer à notre manière.<sup>495</sup>

Cette note nous montre que pour Teodor Kasap et ses collègues, le mouvement de renaissance du théâtre national ottoman dépendait de la formation d’un nouveau répertoire dramatique. Pour atteindre ce but, il fallait en premier lieu retravailler les anciennes pièces de *karagöz* et d’*ortaoyunu*, et en second lieu rédiger de nouvelles pièces d’*ortaoyunu* sur le modèle de certains dramaturges étrangers comme Molière (par ex. *İskilli Memo*).

En même temps qu’il récrivait *Sganarelle ou le cocu imaginaire* de Molière, Teodor Kasap n’oubliait pas de répondre aux journalistes qui étaient pour l’abolition des troupes d’*ortaoyunu*. Dans le troisième numéro de *Medeniyet (Civilisation)*, un article intitulé « Tiyatro ve Ortaoyunları » (Théâtre et *ortaoyunus*) attaquait les spectacles populaires sur leur dimension grossière et obscène et affirmait que ces derniers devaient être abolis (« lağv u imhâ ») et remplacés par le théâtre de Güllü Agop. Mais *Hayâl* soulignait la popularité non négligeable des troupes d’*ortaoyunu* au sein du public stambouliote. Selon ce journal, il y avait au moins huit troupes qui jouaient dans toute la capitale ottomane à chaque saison. Comme plusieurs personnes en avaient fait leur métier, il était injuste de leur dire de s’arrêter. La réorganisation de ces troupes et spectacles serait une solution plus juste et efficace.<sup>496</sup> *Hayâl* reprit le même sujet plus tard. Cette fois-ci, il mit l’accent sur le rôle restrictif de Güllü Agop dans le milieu théâtral ottoman : le directeur du Théâtre Ottoman cherchait à

---

<sup>495</sup> « [...] bazı zevât-ı izâmın da bizim oyunlarımızın ıslah ve tervici arzusunda buldukları *Hayâl* idaresinin ma’lumu olduğundan [...] hayâl, ortaoyunu gibi oyunlarda mahâret-i kafiyeleri olan zevattan bir ikisiyle görüşülerek hazırlardan işe yarayan ve kabil-i ıslah olan oyunların tekrar tertibine, milel-i sâirenin en büyük müelliflerinin ibret-engiz ve letâfet-âmiz olan en güzel eserlerinden ahz-ı esas ederek bizce istenilen yolda terkibine mübâşeret olundu [...] » **Hayâl**, no 45 (16 Mart 1290/28 mars 1874) : 1, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 144-145.

<sup>496</sup> « Dersaadet ve bilâd-o selâsenin ekser mevkîinde beher mevsim orta oyunu bulunur. Demek isteriz ki her zaman olursa olsun mevcûd olan ortaoyunu sekizden aşağı değildir. Binâ-berîn bu yüzden lâ-akall beşyüz kişinin ale’d-devâm hey’et-i hanedanıyla taayyus edegeldiği müsellemdir. », « Orta Oyunları ve Tiyatro », **Hayâl**, no 101 (11 Eylül 1290/23 septembre 1874) : 2, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 212.

affaiblir ses adversaires comme Dikran Çuhacıyan, directeur du Théâtre d'Opéra ou Magakyan Efendi, directeur du Théâtre Oriental à Beyoğlu. Ce dernier était allé dernièrement à Thessalonique pour donner des représentations en turc. Mais Güllü Agop l'en avait empêché. *Hayâl* soutenait toute initiative pour la fondation d'un théâtre « ottoman », y compris les théâtres ottomans à l'occidentale, les troupes populaires réorganisées, mais il contestait le théâtre de Güllü Agop.<sup>497</sup>

#### **4.2.3.3. Conception de la traduction dans les journaux satiriques de Teodor Kasap**

Dans les chapitres précédents, nous avons examiné de près la place primordiale qu'avaient obtenue les traductions dramatiques au sein du répertoire du Théâtre Ottoman au début des années 1870. Afin de répondre à la demande grandissante d'un public turcophone, la troupe de Güllü Agop devait monter les pièces des dramaturges étrangers classiques ou contemporains. La traduction remplissait une fonction centrale dans la production scénique du Théâtre Ottoman : elle était nécessaire et obligatoire pour assurer la continuité des spectacles à Gedikpaşa. Personne n'était contre la traduction elle-même, mais le problème se posait au niveau méthodologique. « Comment traduire ? » était la question majeure de tous les agents du milieu théâtral ottoman des années 1870, ainsi que Teodor Kasap.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, les journaux satiriques de Teodor Kasap soulignèrent à maintes reprises les défauts du Théâtre Ottoman, surtout en ce qui concerne son répertoire. Ils le trouvaient « trop étranger » pour le public ottoman et critiquaient les mauvaises traductions qu'il montait. Un bilan publié en 1873 dans le *Hâyâl* décrivait les idées de Teodor Kasap sur les traductions dramatiques montées jusqu'alors. D'après ce bilan, depuis quelques années de petites pièces avaient été traduites en turc, mais elles n'étaient pas du tout parfaites. Premièrement les mots inadéquats choisis par les traducteurs, deuxièmement les fautes de prononciation des comédiens avaient éloigné le public ottoman du théâtre à l'occidentale et l'avaient poussé vers les spectacles populaires qui étaient sans doute plus « familiers » pour ce dernier. Comme ces traductions ne respectaient pas les mœurs ottomanes, les

---

<sup>497</sup> « 101 Numaralı nüshadaki Orta Oyunları ve Tiyatro Bendinden Mâba'd », *Hayâl*, no 104 (21 Eylül 1290/3 octobre 1874) : 3-4, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 218-219.

spectateurs ne prenaient aucun plaisir à les regarder.<sup>498</sup> Selon Teodor Kasap, l'adaptation linguistique, culturelle et esthétique était indispensable pour attirer et satisfaire le public ottoman.

Parallèlement à la publication de ses deux traductions de Molière, Teodor Kasap traita de l'aspect pratique et des critères de la traduction (« comment traduire ? ») dans des articles polémiques. La critique de la traduction par Güllü Agop des *Crochets du Père Martin* (Eugène Cormon et Eugène Grangé) publiée dans *Hayâl* permet de voir au lecteur les attentes de Teodor Kasap d'une « bonne » traduction. Selon lui, la majorité des pièces européennes était contraire aux mœurs ottomanes. Par la suite, il fallait faire attention en choisissant les pièces et veiller à choisir celles qui seraient compatibles avec la structure socioculturelle ottomane. De plus, il ne fallait pas traduire mot-à-mot (« traduction adéquate »), mais il fallait adapter (« traduction acceptable »). Pour lui, *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid*, *İşkilli Memo*, *Tosun Ağa*, *Zor Nikâh* et *Habîbe* étaient les parfaits exemples d'une « bonne » traduction, parce que tout le « caractère français » qui régnait dans les textes de départ était complètement supprimé et remplacé par le « caractère ottoman/turc » dans la traduction.<sup>499</sup> Mais les remarques de Teodor Kasap ne s'arrêtaient pas ici. Il exemplifiait à travers la traduction des *Crochets du Père Martin* ce qu'il appelait une traduction « de mauvaise qualité ». Pour lui, le traducteur de la pièce (Güllü Agop) avait sous-estimé le rôle des contraintes socioculturelles dans la traduction et avait fait de grandes fautes de logique narrative dans son adaptation. Par exemple, il avait adapté un des personnages de Cormon et Grangé pour en faire un paysan anatolien (du côté de la Mer Noire). Mais dans une des scènes, une bouteille de vin apparaissait sur la table à dîner du paysan. Pour Teodor Kasap, c'était une faute inexcusable, car le choix du traducteur était contraire

---

<sup>498</sup> « Bundan çend sene mukaddem lisân-ı ecnebîden derme çatma olarak bâzı ufak tefek oyunlar gûyâ Türkçeye tercüme olunup mevki-i icrâyâ konulmuş ise de, gerek tercümenin şive ve ifadesi ve gerek oynayanların lisan ve telâffuzları dinleyenleri sâmia-hırâş eder bir halde olduğundan, rağbet-i umûmiyyeye mazhar olamayıp bugünkü ortaoyunlarının mâdununda kalmış ve oynanan oyunlar dahi o makule tercümelere münhasır olarak Osmanlı âdab ve ahlâkına tevâfuk etmediğinden seyir ve istimândan Osmanlılarca bir zevk ve letâfet hâsıl olamamakta bulunmuş idi. », **Hayâl**, no 4 (31 Teşrin-i evvel 1289/12 novembre 1873) : 1, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 103-104.

<sup>499</sup> « Biz, Avrupa oyunları bizim ahlâkımıza uymaz, bu cihetle tercüme edilecek oyunların mümkün mertebe bizim ahlâkımıza tevâfuk edebileceklerini intihâb ile hîn-i tercümede dahi yalnız esas fikri alıp kâmilen ahlâkımıza tatbiken yani *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid*, *İşkilli Memo*, *Tosun Ağa*, *Zor Nikâh* ve matbaamızda der-dest tab'olunan *Habîbe* gibi tercüme edilerek Fransız ahlâkından asla eser bırakılmamalı diye duâ ediyoruz. », **Hayâl**, no 90 (3 Ağustos 1290/15 août 1874) : 1-2, cité dans Yaman, «1869-1876 Yılları Arasında », 199-200.

à la réalité extérieure, ainsi qu'aux codes culturels et religieux. S'il fallait absolument mettre une boisson sur la table, elle serait ou de l'*ayran* (boisson traditionnelle turque à base de yaourt) en été, ou du jus de raisin concentré (« pekmez şerbeti ») en hiver.<sup>500</sup> Les critères de Teodor Kasap étaient très nets : il était pour des traductions « acceptables » dans le sens défini par Gideon Toury. *Pinti Hamid* et *İşkilli Memo*, deux traductions de Molière qui seront analysées ci-dessous nous permettront de mieux saisir les principes et le programme entier de Teodor Kasap dans le domaine théâtral.

#### 4.2.3.4. L'avarice : un vice « favorable » antique

*L'Avare*, texte de départ de *Pinti Hamid* est une des œuvres de « haute maturité » de Molière.<sup>501</sup> Le dramaturge français produit *L'Avare* sur son théâtre du Palais-Royal le 9 septembre 1668. Mais l'accueil que rencontre cette « grande comédie » en prose est très réservé. Elle devient néanmoins, « après la mort de son auteur, l'un des fleurons de son œuvre. »<sup>502</sup> Selon Georges Forestier et Claude Bourqui, cette froideur de la part du public s'explique avec le fait que ce dernier se réservait pour une nouvelle création du *Tartuffe* (pièce défendue en mai 1664 et jouée une seule fois en août 1667 dans une version adoucie) et « venait assister sans enthousiasme aux nouveautés de Molière comme à des bouche-trous ». <sup>503</sup> Forestier et Bourqui soulignent que le débat qui tournait autour du *Tartuffe* eut des effets considérables sur la création de *L'Avare* et que Molière avait choisi un « bon vice » pour le mettre en scène. Au lieu d'un « dangereux vice » tel que l'imposture ce qui était le cas dans *Le Tartuffe*, il avait choisi un « bon vice » tel que l'avarice « susceptible de lui rallier les suffrages de l'ensemble de son public sans lui attirer les foudres d'aucune part du corps social ». <sup>504</sup> Pour mémoire, Molière visait à corriger les vices de son temps par des peintures ridicules. Il écrivait en août 1664 : « Le Devoir de la Comédie étant de corriger les Hommes, en les divertissant ; j'ai cru que dans l'emploi où je me trouve,

---

<sup>500</sup> « Herif ahlâktan bîhaber olduđu gibi dünyâdan da bîhaber. Zirâ Sinoplu bir rençberin sofrasında şarap bulunmadığı gibi Bordeaux şisesiyle şurup da bulunmaz. Yok mücerred böyle bir şeyin bulunması lâzım geliyorsa o halde yaz ise bir karavana ayran, yok mevsim kış ise kezâlik bir karavana pekmez şerbeti bulundurmamak iktizâ ederdi. », **Ibid.**

<sup>501</sup> René Jasinski, **Molière. Connaissance des lettres** (Paris : Hatier, 1969), 192-200.

<sup>502</sup> Georges Forestier et Claude Bourqui, « L'Avare/Notice », dans Molière, **Œuvres complètes II**, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 1314.

<sup>503</sup> **Ibid.**, 1315.

<sup>504</sup> **Ibid.**, 1316.

je n'avais rien de mieux à faire, que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon Siècle ». <sup>505</sup> Il avait trouvé ce vice « favorable », susceptible d'être corrigé, dans la récente traduction de *L'Aulularia* de Plaute par l'abbé de Marolles (*L'Aululaire ou l'Avaricieux*, 1658).

D'après Forestier et Bourqui, *L'Aulularia* offrait à Molière « une trame comique compatible avec sa propre dramaturgie », mais il avait dû quand même se livrer « à un patient travail de reconstruction pour s'approprier la donnée de base et les éléments correspondant à son esthétique comique. » <sup>506</sup> La transformation progressive du matériau antique avait suscité diverses contraintes. Molière avait recouru aux idées et formules de ses devanciers pour y trouver des réponses. <sup>507</sup> En reformulant le conflit entre le père et le fils par exemple, il s'était tourné vers la *commedia dell'arte* et avait placé la rivalité amoureuse entre le père et le fils et ses conséquences destructrices au centre de la pièce. <sup>508</sup> Comme l'affirment Forestier et Bourqui, les choix qu'il a opérés dans le processus de reconstruction dramaturgique,

l'[ont] fait se rapprocher plus qu'il n'avait jamais osé le faire auparavant dans ses grandes pièces, de la dramaturgie en liberté de ses confrères italiens, non point avec l'intention de proposer une *commedia dell'arte* à la française, mais avec la conscience de proposer une nouvelle voie à la comédie française inspirée de ce qu'il avait de meilleur à ses yeux dans la comédie improvisée italienne. <sup>509</sup>

L'analyse textuelle de la traduction turque de *L'Avare* en 1873 nous permettra de voir comment la pièce de Molière fut transformée en fonction du goût ottoman et comment les Ottomans ont pu se l'approprier.

#### **4.2.3.5. *Pinti Hamid* : inventer un espace stambouliote, retrouver un jeu ottoman**

*Pinti Hamid* fut publiée pour la première fois en 1873 (1290) à Istanbul. La page de titre de cette première édition présente la pièce comme une « œuvre originale » et précise qu'elle est « rédigée » par Teodor Kasap. Elle souligne de même que la pièce

---

<sup>505</sup> **Ibid.**

<sup>506</sup> **Ibid.**, 1318.

<sup>507</sup> **Ibid.**, 1319.

<sup>508</sup> **Ibid.**, 1321-1322.

<sup>509</sup> **Ibid.**, 1331-1332.

est destinée à être jouée sur la scène de Gedikpaşa.<sup>510</sup> Cette présentation nous donne à elle seule une idée quasi concrète sur ce que le lecteur va lire dans la pièce : elle nous prépare à la lecture d'une réécriture dans laquelle le texte de départ fut considérablement transformé pour s'adapter à un nouveau système socioculturel et esthétique. De plus, elle nous indique que *Pinti Hamid* doit s'inscrire dans le travail collectif du comité de théâtre réuni au début de 1873 pour améliorer le fonctionnement du Théâtre Ottoman. Très bon ami de Teodor Kasap et membre du comité, Namık Kemal jouait sans doute le rôle d'intermédiaire entre ce premier et le théâtre de Güllü Agop, et assurait l'aide de son ami qui était d'ailleurs très sceptique au sujet de la réussite du Théâtre Ottoman en tant que projet de premier théâtre national dans l'Empire ottoman.

*Pinti Hamid* est le résultat d'un processus créatif d'appropriation du matériau moliéresque par Teodor Kasap. Tout d'abord, le traducteur ottoman de *L'Avare* transforme les noms des personnages moliéresques conformément au contexte socioculturel et esthétique ottoman. Par la suite, des personnages « ottomans » familiers pour le public stambouliote apparaissent dans le texte d'arrivée : Pinti Hamid (Harpagon), Servet Bey (Cléante), Elmas Hanım (Élise), Mükerrerem Efendi (Valère), Nadide Hanım (Mariane), Kamil Efendi (Anselme), Nazife Hanım (Frosine), Haymaçı (Maître Simon), Ramazan Ağa (Maître Jacques), Zeki (La Flèche), Lebibe (Dame Claude), Gülşen (Brindavoine), Çalık (La Merluce), Bir Teftiş (Le Commissaire), Zabıt Kâtibi (son clerc).<sup>511</sup> Il est intéressant de voir dans cette liste que Teodor Kasap préféra attribuer des noms symboliques aux deux personnages de jeune fille, d'où « Elmas Hanım », « elmas » signifiant « le diamant » mais aussi « la bien-aimée » et « Nadide Hanım », « nadide » signifiant ce qui est « rare et précieux » en turc-ottoman. De même, les deux personnages de serviteur/valet de Molière (Maître Jacques et La Flèche) furent nommés d'après les personnages du théâtre populaire ottoman comme c'était le cas dans la traduction turque du *Médecin volant*. Mais plus important encore, c'est le Harpagon ottoman, c'est-à-dire Pinti Hamid.

---

<sup>510</sup> « *Pinti Hamid*. Beş Fasıldan İbâret Mudhikedir. Muharriri: Teodor Kasap. Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanacaktır. », Teodor Kasap (tr.), **Pinti Hamid** (İstanbul : [sans éditeur], 1290/1873), 1. La deuxième édition de la pièce date de 1908/1324 où commence la Seconde ère constitutionnelle.

<sup>511</sup> Teodor Kasap, **Pinti Hamid**, 2.

Teodor Kasap s'est attiré les foudres de plusieurs membres du corps social à cause du nom propre musulman « Hamid » qu'il a choisi pour adapter en turc le personnage de l'avare de Molière. C'était tout d'abord le journal *Basîret* (no.895, 25 Mart 1289/6 avril 1873) qui attaqua la traduction de Teodor Kasap juste après sa première publication. Celui-ci recopia cet article dans *Çingiraklı Tatar* afin de répondre mot par mot aux critiques de *Basîret*. D'après ce que nous apprenons de la réponse de Teodor Kasap au *Basîret*, le traducteur ottoman de *L'Avare* était surtout critiqué pour avoir créé un personnage avare « musulman » :

Le premier numéro du *Çingiraklı Tatar* paru hier vient d'annoncer que le Théâtre Ottoman va jouer dans les jours à venir une nouvelle pièce intitulée *Pinti Hamid*. D'après nos recherches, nous avons appris que cette pièce était originellement rédigée en français et intitulée *Hasis [L'Avare]*. Mais nous n'avons pas compris pourquoi le traducteur l'a transformée en *Pinti Hamid*. S'il visait à trouver un personnage symbolique de l'avarice, il aurait mieux fait de choisir « Nicolas » ou « Petro » au lieu de « Hamid », car ces deux premiers étaient des vrais avares dans l'histoire. Nous avons appris de même que le traducteur de cette pièce est un chrétien. Il faut rappeler à ce monsieur chrétien que les musulmans sont connus pour leur générosité. Ce choix n'est pas compatible avec la réalité.<sup>512</sup>

Il n'est pas difficile de remarquer que *Basîret* abordait la question de la traduction d'un point de vue idéologique et accusait Teodor Kasap (« ce monsieur chrétien ») d'avoir présenté les musulmans comme des avares. En effet, c'était de la discrimination basée sur la religion de la part de *Basîret*. Teodor Kasap qui était très attaché à l'idéal de l'« ottomanisme »<sup>513</sup> ne pouvait pas se taire en face d'une telle accusation. La défense qu'il rédigea reflétait d'une façon explicite sa colère envers *Basîret*. Elle s'appuyait sur le fait que la réputation de « Hamid le grippe-sou » était tellement répandue dans l'Empire ottoman que plusieurs proverbes turcs le citaient.<sup>514</sup> Pour Teodor Kasap, « ce nom de Hamid [qui] était en réalité celui d'un khôdja célèbre par ses traits d'avarice, comme Naser-Eddin par ses facéties »<sup>515</sup> était

---

<sup>512</sup> *Çingiraklı Tatar*, no 2 (29 Mart 1289/10 avril 1873) cité dans Teodor Kasap (tr.), *İşkilli Memo*, publié par Cevdet Kudret (İstanbul : Elif Yayınları, 1965), 19 et Üyepazarcı, « Türk Basımının İlk », 41-42.

<sup>513</sup> Mouvement politique revendiquant la réunion de tous les citoyens de l'Empire ottoman sous une identité nationale ottomane qui effacerait les différences nationales, ethniques ou religieuses.

<sup>514</sup> *Çingiraklı Tatar*, no 2, cité dans Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 19 et Üyepazarcı, « Türk Basımının İlk », 41-42.

<sup>515</sup> P.-A. Desjardin de Réglé, « Les Sultans : Mourad V et », 7.



un symbole par excellence de l'avarice, qui serait facilement compris et accepté par le public ottoman.<sup>516</sup>

Mais le titre choisi par Teodor Kasap ne gênait pas seulement les journalistes « musulmans » de *Basîret*, mais aussi Abdülhamid, jeune prince ottoman (*şehzade*) de l'époque, monté sur le trône en 1876. D'après ce que nous apprenons de Midhat Cemal Kuntay, le prince Abdülhamid était connu parmi le peuple ottoman pour son avarice : on disait qu'il faisait réparer ses habits et chaussures et les utilisait de nouveau avant de les jeter. D'autre part, les femmes du premier prince Murad (Murad V) et du second prince Abdülhamid (Abdülhamid II) étaient en compétition constante l'une avec l'autre. La première avait mis la puce à l'oreille de la seconde lors d'une conversation dans laquelle elle lui avait signalé une nouvelle pièce publiée et jouée sous le titre de *Pinti Hamid* parlant du prince Abdülhamid.<sup>517</sup> Les rumeurs publiques avaient éveillé l'attention et la méfiance du prince ottoman contre Teodor Kasap. Plusieurs historiens turcs comme Midhat Cemal Kuntay, Cevdet Kudret et Refik Ahmet Sevengil s'appuient sur une lettre rédigée en 1939 par Diyojen, fils de Teodor Kasap, pour interpréter les événements historiques issus du mécontentement du prince Abdülhamid et disent que ce dernier avait chargé Menâpirzade Nuri Bey (membre du comité du théâtre et frère de lait d'Abdülhamid) de demander à Teodor Kasap de changer le titre de sa pièce. Nuri Bey prévint Teodor Kasap du danger qu'il courrait s'il ne le changeait pas. La réponse du traducteur ottoman fut négative. Il disait qu'il était trop tard pour opérer un tel changement radical puisque la pièce était déjà mise en vente et annoncée dans le programme du Théâtre Ottoman.<sup>518</sup> Teodor Kasap n'accéda pas à la demande du prince Abdülhamid, ce qui marqua le début d'une animosité croissante de la part du prince ottoman envers le traducteur ottoman.<sup>519</sup>

---

<sup>516</sup> La traduction d'Ahmet Vefik Paşa (*Azarya*) diffère de celle de Teodor Kasap : dans *Azarya*, l'intrigue est transposée dans un milieu de minorité juive. Les personnages portent des noms juifs-ottomans comme Bohur (Cléante), Avram (Maître Simon), Nisim (La Flèche) etc. Le lieu et le temps ne sont pas précisés. Selon Cevdet Kudret, le succès de cette traduction réside dans le fait que l'action se passe dans un milieu de minorité juive. Même si la traduction de Teodor Kasap est plus réussie, la traduction d'Ahmet Vefik Paşa est plus connue et acceptée. Voir Cevdet Kudret, « Teodor Kasap », 20. Mais nous pensons que Kudret n'a pas tout à fait raison puisque le titre de *Pinti Hamid* est plus fréquent que celui d'*Azarya* dans les programmes du Théâtre Ottoman et des autres troupes populaires ou à l'occidentale.

<sup>517</sup> Kuntay, *Namık Kemal I*, 590.

<sup>518</sup> *Ibid.* ; Kudret, « Teodor Kasap », 19 ; Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III*, 86.

<sup>519</sup> Strauss, « *Milletler* », 137.

Selon plusieurs historiens, cet incident politique est à l'origine de l'emprisonnement de Teodor Kasap en 1877. Abdülhamid ne l'oublia pas et attendit le bon moment pour se venger du traducteur de *L'Avare*. Dans une conférence faite à Paris le 23 mars 1892 sur les sultans Murad V et Abdülhamid II, P.-A. Desjardin de Réglà expliquait ainsi la situation :

Un littérateur, nommé Cassape, avait adapté au turc, l'*Avare* de Molière. Pour rendre son adaptation plus en harmonie avec le génie turc, il avait intitulé sa pièce : *Pinti-Hamid*, du nom d'un Harpagon légendaire, dont on montre la tombe à Scutari. Abdul-Hamid, dont la réputation d'avarice était déjà très répandue, crut que Cassape avait voulu l'exposer à la risée publique ; [...]. Vindictif comme tous les dévots, Abdul-Hamid n'oublia pas cette fameuse traduction de l'*Avare*, et plus tard, dès le début de son règne, il profita d'un dessin qui parut dans le journal de Cassape pour faire condamner celui-ci à trois ans de détention.<sup>520</sup>

Selon Desjardin de Réglà, le sultan Abdülhamid II était un vrai rancunier. Il était très vindictif et n'oubliait ni ne pardonnait aucune « irrévérence » de la part de ses sujets : « [La] méfiance des ministres ottomans et des grands dignitaires, Abdul-Hamid ne la pardonna pas plus qu'il ne pardonna au journaliste Cassape sa traduction de l'*Avare* de Molière et sa suggestive satire de la liberté de la presse. »<sup>521</sup> Par la suite, Teodor Kasap fut condamné à trois de prison, *Pinti Hamid* fut interdit sur la scène turque de Constantinople<sup>522</sup>, ce qui nous montre que l'adaptation du personnage Harpagon au turc en tant que *Pinti Hamid* était très controversée. De ce point de vue, *Pinti Hamid* constitue une histoire de réception particulière qui montre qu'un auteur du XVII<sup>e</sup> siècle peut être parfaitement actuel.<sup>523</sup>

Non seulement les personnages, mais aussi le lieu de l'action furent adaptés au contexte socioculturel ottoman, tout en gagnant des repères géographiques précis. Tout d'abord, l'action fut transposée à la capitale ottomane : « La scène est à Paris »<sup>524</sup>/« Vaka İstanbul'da Pinti Hamid'in hanesinde olur »<sup>525</sup> (« L'action se déroule à Istanbul, chez Pinti Hamid »). De plus, comme *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid* se déroule dans un espace familier à tous (au public tout entier). Il s'agit d'une

---

<sup>520</sup> P.-A. Desjardin de Réglà, « Les Sultans : Mourad V et », 7.

<sup>521</sup> **Ibid.**

<sup>522</sup> « Comment le public est renseigné ? », **Le Yildiz (L'étoile orientale)** (20 octobre 1892) : 3.

<sup>523</sup> C'est un peu aussi ce qu'Ariane Mnouchkine dit de *Tartuffe* en l'adaptant en 1995. Voir « *Le Tartuffe*, 1995 », <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/le-tartuffe-1995/?lang=fr>, consulté le 11 février 2015.

<sup>524</sup> Molière, « L'Avare », **Œuvres complètes II**, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 4.

<sup>525</sup> Teodor Kasap, **Pinti Hamid**, 2.

« atmosphère de quartier » à proprement parler, comme dans le *karagöz* ou l'*ortaoyunu* qui se déroulent dans le quartier, cœur de la vie citadine ottomane où se cristallise une vie collective. Elle apparaît déjà au premier acte, seconde scène (« Birinci Fasil, İkinci Meclis ») de la pièce, lors d'un dialogue entre Elmas Hanım et Servet Bey, qui avoue à sa sœur qu'il est tombé amoureux d'une jeune fille qui vit dans le même quartier qu'eux (« Bu mahallede oturuyorlar »).<sup>526</sup> Par contre, dans le texte de départ, l'adresse de Mariane est moins précise : « [u]ne jeune personne qui loge depuis peu en ces quartiers ».<sup>527</sup> Par ailleurs, la traduction de Teodor Kasap cite le quartier de Beyoğlu (Péra) en tant que centre de la vie nocturne et de loisirs. Pinti Hamid critique son fils Servet de ses dépenses excessives, surtout de ses habits et accessoires trop luxueux. « Tu n'es pas le fils d'un pacha », lui dit-il, « comment arrives-tu à financer tout cela ? C'est que tu me voles » (« Sen paşa evladı değilsin. Bu kadar süse nasıl para yetiştirebiliyorsun? Elbette benden çalışıyorsun. »).<sup>528</sup> Servet Bey lui répond honnêtement : « J'ai beaucoup de chance aux jeux. Je vais à Beyoğlu, je joue aux jeux d'argent et je gagne. Je dépense tout mon argent en vêtements. » (« Oyunda talihim iyidir, gider Beyoğlu'nda kumar oynar kazanırım. Kazandığım parayı da üstüme başıma harc ederim. »).<sup>529</sup> Mais Beyoğlu n'est pas le seul quartier stambouliote cité dans la traduction de Teodor Kasap. Dans la sixième scène du premier acte, Pinti Hamid annonce à ses enfants les plans de mariage qu'il a faits pour lui-même et ces derniers. Pour lui-même, il choisit une jeune fille appelée Nadide (ce qui choque Servet Bey, puisqu'il est amoureux de Nadide), pour sa fille il choisit Kâmil Efendi âgé d'une cinquantaine d'années et pour son fils, il choisit une veuve qui habite à Üsküdar.<sup>530</sup>

Outre ces deux quartiers, deux marchés bien connus de l'époque étaient mentionnés dans le texte d'arrivée pour rendre le lieu de l'action plus familier au public. Le premier est le « Marché aux puces » de la capitale ottomane (« Bitpazarı »)<sup>531</sup>, le second est le « marché de Çarşamba » (« Çarşamba Pazarı »)<sup>532</sup>, un des anciens marchés de Constantinople situé dans le quartier de Fatih. Le marché

---

<sup>526</sup> **Ibid.**, 11.

<sup>527</sup> Molière, « L'Avare », 9.

<sup>528</sup> Teodor Kasap, **Pinti Hamid**, 27.

<sup>529</sup> **Ibid.**

<sup>530</sup> **Ibid.**, 33 et 126.

<sup>531</sup> **Ibid.**, 54.

<sup>532</sup> **Ibid.**, 68.

de Çarşamba remplace « la foire »<sup>533</sup> citée dans la pièce de Molière, qui est au XVII<sup>e</sup> siècle un « [l]ieu social par excellence, fréquenté par le beau monde. »<sup>534</sup> Teodor Kasap chercha sans doute un équivalent de la foire, actuel et à la mode pour capter plus facilement l'attention et l'intérêt de son public.

De même, il est intéressant de voir que le traducteur ottoman de *L'Avare* a très bien placé l'actualité (événements actuels) et la mode (lieux, produits, goûts à la mode) de la capitale ottomane dans son texte. On le perçoit surtout visible à travers le portrait de Nadide Hanım. Dans la sixième scène du second acte, l'entremetteuse Nazife Hanım essaie de convaincre Pinti Hamid du caractère économe de Nadide. Selon Nazife, Nadide diffère complètement des autres jeunes filles dans ses demandes et dépenses : comme elle est habituée à mener une vie modeste (à cause de la pauvreté), elle ne demande ni grand-chose à manger (de la viande, du baklava, des pâtisseries ou des sucreries d'Amasya), ni grand-chose à mettre. Pour elle, peu importe s'il s'agit du petit baïram ou du grand baïram (« Bayram, Ramazan »), elle ne fréquente jamais les grands marchés luxueux situés à Beyoğlu ou à Kalpakçılarbaşı (« Grand Bazar »). En plus, à l'opposé des autres jeunes filles, elle n'aime pas faire de promenades en chariot (à Bağlarbaşı, sur la côte asiatique du Bosphore) ou en barque (à Göksu ou à Kâğıthane, sur la Corne d'or). Après avoir fait un rapide calcul, Nazife Hanım conseille à Pinti Hamid de ne pas manquer d'épouser Nadide, puisque cette jeune fille permettra à son mari de faire des économies.<sup>535</sup> Ce portrait dépeint par Teodor Kasap fait preuve d'un réalisme rassurant dans le sens où il reflète les habitudes de consommation de la société ottomane, plus précisément de la femme ottomane du XIX<sup>e</sup> siècle. Il remplace parfaitement le portrait de Mariane dépeint par Molière sur les manières mondaines et les habitudes de consommation de son temps : table bien servie, « consommés exquis, orges mondés perpétuels », superbes habits, riches bijoux, meubles somptueux, jeux de cartes, en d'autres termes, des « délicatesses » qu'il faudrait pour une femme.<sup>536</sup>

Le dernier point concernant la transformation de l'espace géographique par Teodor Kasap concerne Nadide Hanım et sa famille. La cinquième scène du dernier acte (V) de *L'Avare* révèle les vraies identités de Valère, d'Anselme (Dom Thomas

---

<sup>533</sup> Molière, « *L'Avare* », 30.

<sup>534</sup> Molière, **Œuvres complètes II**, 1340.

<sup>535</sup> Teodor Kasap, **Pinti Hamid**, 69-70.

<sup>536</sup> Molière, « *L'Avare* », 31.

d'Alburcy) et de Mariane, qui sont tous originaires de Naples. Le public se rend compte des liens de parenté entre ces trois personnages au fur et à mesure que se dévoile l'histoire d'un naufrage qui avait eu lieu seize ans auparavant dans la Méditerranée. Même si Dom Thomas d'Alburcy croyait que sa femme et ses deux enfants étaient morts dans ce naufrage, son fils (Valère) et un domestique (le vieux Pedro) qui l'accompagnait avaient été sauvés par un vaisseau espagnol ; sa fille (Mariane) et sa femme avaient été sauvées par des Corsaires qui agissaient dans un intérêt économique (l'esclavage). Après dix ans d'esclavage, une heureuse fortune les avait rendues libres. Les deux femmes étaient rentrées à Naples, puis elles étaient passées à Gênes et s'étaient installées finalement « en ces lieux » (Paris).<sup>537</sup> La même histoire est réécrite dans l'espace géographique ottoman et transposée dans la Méditerranée orientale. Naples, ville d'origine de la famille de Dom Thomas d'Alburcy est remplacée par İzmir (Smyrne) ; il est précisé que le vaisseau a coulé entre İzmir et Beyrut (Beyrouth), destination finale ; Mükerrerem Efendi et son domestique Kerim ont été sauvés par un vaisseau égyptien ; Nadide et sa mère ont mené pendant dix ans une vie d'esclave en Algérie (Cezayir) : à leur libération, elles sont rentrées tout d'abord à İzmir, elles sont passées ensuite à Chios (« Sakız Adası ») avant de venir à la capitale ottomane.<sup>538</sup>

Outre le lieu de l'action, les manières de s'habiller et de parler des personnages s'adaptent complètement au contexte socioculturel ottoman. Des sœurs et des frères (Elmas-Servet) ou des maîtres et des serviteurs (Pinti Hamid/Servet-Zeki) se tutoient ; des idiomes ottomans, des jeux de mots, des répétitions entrent dans la langue et donnent à cette dernière une souplesse que l'on trouverait dans le théâtre populaire ottoman : « Je veux ce soir lui donner pour époux un homme aussi riche que sage ; et la coquine me dit au nez, qu'elle se moque de le prendre. »<sup>539</sup> « Bu akşam evlendirmek istiyorum da postal bana ne dese iyi? Ben onu istemem diyorum. »<sup>540</sup> (« Je veux la marier ce soir, mais cette coquine n'arrête pas de dire qu'elle ne le veut pas. » ; « et lorsque la grande raison de *sans dot* s'y rencontre, elle doit être prête à prendre tout ce qu'on lui donne. »<sup>541</sup> « Bahusus teklif olunan adam çeyizsiz almaya razı olursa artık hiç bakmamalı, dağın ayısı bile olsa kabul

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, 69-71.

<sup>538</sup> Teodor Kasap, *Pinti Hamid*, 164-169.

<sup>539</sup> Molière, « L'Avare », 18.

<sup>540</sup> Teodor Kasap, *Pinti Hamid*, 37.

<sup>541</sup> Molière, « L'Avare », 21.

etmeli. »<sup>542</sup> (« Et si celui que l'on lui propose s'engage à la prendre sans dot, elle doit même accepter la proposition d'un ours»). Tandis que la langue se transforme pour satisfaire un public très attentif à tout ce qui est verbal, l'image de la bien-aimée (Nadide Hanım) se reconstruit comme dans *Ayyar Hamza* (Ziyba Hanım) à l'aide des métaphores stéréotypées qui sont assez familières du public ottoman du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la cinquième scène du premier acte (« Birinci Fası, Beşinci Meclis »), Servet Bey fait l'éloge de la beauté de Nadide Hanım : elle est très belle, charmante et gentille ; comme les belles femmes dépeintes dans la poésie classique ottomane, elle est mince et longue comme un « cyprès » (« Boyu bosu ? Servi gibi. »).<sup>543</sup> Elle incarne l'image de la « beauté parfaite ». Grâce à cette métaphore, Servet Bey réussit à concrétiser aux yeux des spectateurs la beauté de la jeune fille dont il est amoureux, ce qui contribue à l'illusion référentielle et sert à rapprocher le public de la scène.

Néanmoins, s'approprier la matière de la pièce de Molière n'était pas toujours une chose aisée pour Teodor Kasap, parce qu'elle présentait des enjeux politiques pour la société ottomane. C'étaient surtout des expressions idiomatiques utilisées par le dramaturge français dans le contexte de l'avarice qui causaient des problèmes. Dans la première scène du second acte de *L'Avare*, par exemple, La Flèche transmet à Cléante le message du Maître Simon (courtier qui travaille pour Harpagon) expliquant les conditions du prêt d'argent. Après les avoir écoutées, Cléante exprime à haute voix sa colère contre le prêteur (qui n'est autre que son père) : « Comment diable ! Quel Juif ! Quel Arabe est-ce là ? »<sup>544</sup> Mais Teodor Kasap traduit ces phrases simplement comme « Bu ne muameleci teresmiş ! »<sup>545</sup> (« Quel usurier est-ce là ! »). Il supprime complètement les mots « Juif » et « Arabe » pour ne pas vexer, sans doute, les composants juifs et arabes de la population hétéroclite de l'empire.<sup>546</sup> Un deuxième exemple est de la quatrième scène du même acte. Cette fois-ci, il ne s'agit pas des Juifs et des Arabes, mais des Turcs : « Bagatelles ici », dit La Flèche à Frosine qui prétend savoir traire les hommes ainsi que Harpagon, « [j]e te défie d'attendrir, du côté de l'argent, l'homme dont il est question. Il est Turc là-dessus,

<sup>542</sup> Teodor Kasap, **Pinti Hamid**, 43.

<sup>543</sup> **Ibid.**, 31.

<sup>544</sup> Molière, « *L'Avare* », 23.

<sup>545</sup> Teodor Kasap, **Pinti Hamid**, 50.

<sup>546</sup> Néanmoins, le discours de Teodor Kasap comporte des jugements stéréotypés concernant les juifs : « Malum ya, Yahudi kısmına kim para kazandırırsa onu canı sever. » (« Comme on le sait bien, les Juifs aiment ceux qui leur font gagner de l'argent. »), Teodor Kasap, **Pinti Hamid**, 47.

mais d'une turquerie à désespérer tout le monde ». <sup>547</sup> Molière utilise le mot « Turc » comme synonyme d'« inexorable » ou « impitoyable, implacable, inflexible, insensible, intraitable et sévère ». Teodor Kasap enlève ici aussi les mots risqués tels que « Turc » et « turquerie » et traduit ce passage simplement comme « Hamid Efendi'nin sızacak damarı yoktur. Para hususunda ona adam gözüyle bakmamalı. » <sup>548</sup> (« Hamid Efendi n'a rien à vous donner. Il est inhumain dans le domaine de l'argent. »). Un dernier exemple est de la scène suivante, mais cette fois-ci il ne s'agit pas du caractère impitoyable des Turcs, mais du conflit politique entre les Turcs et les Vénitiens. Frosine cherche à convaincre Harpagon que Mariane va bientôt accepter sa proposition de mariage et se vante de ses talents particuliers dans le métier de l'entremetteuse : « J'ai, surtout, pour les mariages, un talent merveilleux. [...] et je crois, si je me l'étais mis en tête, que je marierais le Grand Turc avec la République de Venise. » <sup>549</sup> Cette allusion aux Turcs et aux Vénitiens n'est pas sans raison. Pour le public de Molière, elle « résonne d'une actualité particulière : depuis 1666, les Turcs ont entrepris la conquête de Candie (la Crète), territoire vénitien ; en 1668, des troupes françaises, sous le commandement du duc de la Feuillade, sont envoyées à la rescousse. » <sup>550</sup> Pour Teodor Kasap, elle a bien sûr perdu toute son actualité et signification, d'où la nécessité de reformulation : « Hele adam evlendirmekte olan marifetimi bütün İstanbul bilir. [...] Murad etsem Keloğlan'a peri padişahının kızını alırım. » <sup>551</sup> (« Tout İstanbul connaît mes talents pour les mariages. [...] Si je me l'étais mis en tête, je marierais la fille du padischah des fées avec *Keloğlan* ») <sup>552</sup>. Le traducteur ottoman de *L'Avare* résout ce problème traductionnel en se référant à la culture populaire ottomane, qui est d'ailleurs partagée par le public potentiel de *Pinti Hamid*.

Par ailleurs, Teodor Kasap intègre dans sa traduction des éléments actuels pour les spectateurs ottomans des années 1870. Le premier d'entre eux est une allusion au philosophe antique Diogène qui donna son nom au premier journal satirique de Teodor Kasap. Dans la première scène du troisième acte de *L'Avare*,

---

<sup>547</sup> Molière, « L'Avare », 28.

<sup>548</sup> Teodor Kasap, *Pinti Hamid*, 63.

<sup>549</sup> Molière, « L'Avare », 30.

<sup>550</sup> Molière, *Œuvres complètes II*, 1340.

<sup>551</sup> Teodor Kasap, *Pinti Hamid*, 66-67.

<sup>552</sup> *Keloğlan*, littéralement « garçon chauve », est un personnage de conte dans l'Anatolie. Il est chauve et simple. Mais il trouve des solutions très intelligentes aux problèmes qui l'entourent et gagnent de grands prix, tels que l'amour de la fille d'un padischah ou une grande fortune.

Valère soutient son maître Harpagon dans sa décision de donner un souper « modeste » en se référant à un grand homme, un ancien (Cicéron) qui dit « *qu'il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger.* »<sup>553</sup> Mais il ne souvient pas de qui cette citation est extraite. Dans la traduction de Teodor Kasap, elle est attribuée à Diogène, sans doute dans l'intention de rappeler au public le journal satirique du traducteur ottoman.<sup>554</sup> Le second exemple est de la même scène. Maître Jacques, honnête serviteur et porte-parole du bon sens, raconte ce que les gens disent de son maître sur son invitation : « [J]e vous dirai franchement qu'on se moque partout de vous [...]. Vous êtes la fable et la risée de tout le monde, et jamais on ne parle de vous, que sous les noms d'avare, de ladre, de vilain, et de fesse-mathieu. »<sup>555</sup> Teodor Kasap réécrit librement les rumeurs qui courent dans le quartier (parmi les voisins) sur la personnalité de Pinti Hamid : « İstanbul'un içinde nereye gitsen sizin lakırdınız oluyor. [...] Adınızı Pinti Hamid koymuşlar. [...] Pinti Hamid diyorlar. Muameleci cimri diyorlar. Çingene Hamid diyorlar. Adınızı gazetelere yazmışlar. Hatta Gedikpaşa Tiyatrosu'nda bile taklidinizi yapıyorlarmış. »<sup>556</sup> (« Partout à Istanbul, on parle de vous. On vous appelle Hamid, l'avaricieux. On dit Hamid, l'avaricieux ; Hamid, le fesse-mathieu ; Hamid, le mesquin. Même les journaux parlent de vous. On vous imite/met sur scène au théâtre de Gedikpaşa. ») Le verbe « imiter » (« taklidini yapmak ») utilisé ici par Teodor Kasap est significatif dans le sens où il fait allusion à un des traits caractéristiques du théâtre populaire ottoman qui est avant tout un théâtre « démonstratif » : non seulement les comédiens, mais aussi le décor et les accessoires soulignent que c'est « un jeu ». D'habitude, on commence le spectacle par annoncer quelle pièce va être « imitée » ce soir-là. Similairement, sachant que *Pinti Hamid* sera représentée à Gedikpaşa, Teodor Kasap met une petite note dans sa traduction pour rappeler aux spectateurs que tout cela est un jeu.

Attardons-nous enfin sur les parallèles dramaturgiques entre *Pinti Hamid* et le théâtre populaire ottoman. Tout d'abord, il faut dire que *L'Avare* offre à Teodor Kasap une trame comique susceptible d'être restructurée afin de s'adapter à un nouveau système théâtral. Le traducteur ottoman ne fait pas de grands changements structuraux. Mais à l'aide de petits ajouts ou remaniements, il s'approprie les

---

<sup>553</sup> Molière, « L'Avare », 38.

<sup>554</sup> Teodor Kasap, *Pinti Hamid*, 89.

<sup>555</sup> Molière, « L'Avare », 40.

<sup>556</sup> Teodor Kasap, *Pinti Hamid*, 93-94.



éléments dramatiques correspondant à l'esthétique comique populaire ottomane et favorise sa réception dans les classes populaires. Tout d'abord, la première rencontre de Mariane avec Harpagon et leur conversation par l'intermédiaire de Frosine cherchant à censurer les avis négatifs de la jeune fille à propos du vieillard<sup>557</sup> offre un jeu comique à retravailler : « Nadide (Nazife Hanım'a yavaşça) Aman, bu ne de çirkin herif !/Pinti Hamid (Nazife Hanım'a yavaşça) Ne diyor ?/Nazife (Pinti Hamid'e yavaşça) Aman bu ne de güzel adam diyor. »<sup>558</sup> (« Nadide bas à Nazife : Quel homme odieux !/Pinti Hamid bas à Nazife : Que dit-elle ?/Nazife bas à Pinti Hamid : Quel homme admirable, dit-elle. ») Ensuite, la surprise qu'éprouve Cléante à la vue de Mariane, sa « future belle-mère » et la scène suivante offrent à Teodor Kasap un matériau comique à s'approprier. Dans *Pinti Hamid*, Servet exprime dans un langage presque « codé » qu'il n'acceptera jamais Nadide comme une belle-mère. Pinti Hamid, ignorant toute l'histoire d'amour entre son fils et sa future femme, prend le discours de Servet comme de l'irrespect et se fâche contre ce dernier. Servet Bey, pour « s'excuser », commence à dire des mots d'amour à Nadide à la place de son père, en tant qu'interprète de ce dernier. Il est tellement « sincère » que son père commence à le soupçonner et l'arrête en disant qu'il n'a pas besoin de représentant et qu'il a aussi une bouche/langue à utiliser quand c'est nécessaire (« Benim ağzım var, vekile hacet yok. »).<sup>559</sup>

Un troisième exemple concerne Ramazan, cuisinier et palefrenier de Pinti Hamid. Ramazan joue le rôle d'arbitre dans le conflit père-fils, deux camps de la rivalité amoureuse dans la pièce. Ramazan, conciliateur peu fiable, transmet de faux messages d'un côté à l'autre, persuade le père que son fils consent à renoncer à son amour pour Nadide et vice versa.<sup>560</sup> Le père et le fils, tous les deux contents de leurs victoires, remercient Ramazan. Pinti Hamid met sa main dans sa poche et tire son mouchoir, ce qui fait croire à Ramazan qu'il va lui donner quelque chose pour le récompenser. Ramazan, se rappelant du grand vice de son maître s'adresse directement (comme dans une pièce de *karagöz* ou d'*ortaoyunu*) au public pour dire qu'un tel geste le surprendrait énormément : « Ramazan Ağa (Halka) Vallahi ben de şaşıyordum. »<sup>561</sup> Par ailleurs, la dernière scène de l'acte IV de *L'Avare* qui nous

<sup>557</sup> Molière, « L'Avare », 44.

<sup>558</sup> Teodor Kasap, *Pinti Hamid*, 102.

<sup>559</sup> *Ibid.*, 107.

<sup>560</sup> *Ibid.*, 127-133.

<sup>561</sup> *Ibid.*, 133.

montre le choc nerveux d'Harpagon se rendant compte du vol de sa cassette construit des parallèles dramaturgiques entre le théâtre moliéresque et le théâtre populaire ottoman, car elle s'approche du théâtre interactif. Dans le texte d'arrivée, comme dans le texte de départ, l'avare soupçonne et accuse les « autres » d'avoir volé son argent. Mais il est tellement faible devant les criminels qu'il supplie le public de les dénoncer :

Que de gens assemblés ! Je ne jette mes regards sur personne, qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. [...] De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous ? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part, sans doute, au vol que l'on m'a fait.<sup>562</sup>

La traduction de Teodor Kasap fait de cette tirade un jeu de théâtre populaire ottoman en accentuant la place de l'interlocuteur :

(Halka) Vay vay! Bunlar ne toplanmış buraya? Bu ne kadar adam? Bütün İstanbul halkı işini gücünü bırakmış da seyre mi gelmiş? Kime baksam paramı o çaldı sanıyorum! [...] Aman! Allah aşkına! Gördünüzse söyleyin! Kimdir? Nerededir yoksa aranızda mı?... A zalimler ne bakıp bakıp gülüyorsunuz? Hiç sizde merhamet yok mu? Siz hiç böyle zehir içtiniz mi? Yoksa siz de ortak mısınız? Aranızda paylaşacaksınız öyle mi? Eyvah!<sup>563</sup>(*Au public*) Oh là là ! Pourquoi se sont-ils réunis ici ? Combien sont-ils ? Est-ce que tout le peuple d'Istanbul a laissé son travail et est venu me regarder ? Je ne jette mes regards sur personne, qui ne me semble avoir volé mon argent ! [...] Pour l'amour de Dieu ! Dites-moi si vous l'avez vu. Qui est-il ? Où est-il ? Parmi vous ? Oh ! Des êtres cruels, pourquoi riez-vous ? N'avez-vous pas de pitié ? Êtes-vous déjà empoisonnés de cette manière ? Êtes-vous ses complices ? Vous allez le partager, n'est-ce pas ? Hélas !

Les émotions de Pinti Hamid changent tellement vite qu'il finit par menacer son interlocuteur en lui rappelant les règles sévères du système judiciaire ottoman : « Burası İstanbul'dur. Burada şeriat var! Kadı var! Hâkim var! Zaptiye var! Hapis var! Zindan var! İşkence var! Bıçak var! İp var! Kazık var! Vallah billâh bütün İstanbul'u astırırım! Kestiririm! Kazıklattırırım! »<sup>564</sup>« Nous sommes à Istanbul. Il y a la charia, le cadı, le juge, la police, la prison, le cachot, de la torture, le couteau, la corde, le pal ! Sachez que je peux faire pendre tout Istanbul, le faire poignarder et empaler ! »

En effet, une fois que l'interlocuteur apparaît dans la traduction de Teodor Kasap, il devient de plus en plus concret. À l'opposé de Molière, Teodor Kasap

---

<sup>562</sup> Molière, « L'Avare », 60.

<sup>563</sup> Teodor Kasap, **Pinti Hamid**, 140.

<sup>564</sup> **Ibid.**, 140-141.

préfère le garder dans la scène de l'enquête de vol (V, 3) qui s'appuie sur un quiproquo inspiré de l'*Aulularia* (IV, x)<sup>565</sup> : Harpagon, à la recherche de son argent, voit Valère et l'invite à confesser le crime qu'il vient de commettre. Valère croit qu'il s'agit de son amour pour Élise et avoue qu'il a commis une offense envers son maître. Le reste de la scène n'est qu'une succession de malentendus devenant de plus en plus graves et irréparables au fur et à mesure que continue le dialogue.<sup>566</sup> Teodor Kasap garde la même séquence dans sa traduction tout en y ajoutant de petites notes pour préciser quelles répliques seront adressées directement au public : « (Halka) Adamlar bakar mısınız şu utanmaza! Malımı buna terk etmeliymiş de üste para istemediğini de asaletine vermeliymişim! »<sup>567</sup> (« *Au public*) Voyez-vous cet impudent ? Il me dit de lui faire don de mes biens et de reconnaître son noble caractère puisqu'il ne demande pas d'argent pour les prendre ! »), « (Halka) Bakar mısınız! Güya malımı merhametinden çalmış gibi bizi kandıracak! »<sup>568</sup> (« *Au public*) Vous voyez ? Il essaie de me persuader que c'est par pitié qu'il a volé mon argent ! »)

Un dernier constituant du matériau moliéresque retravaillé et développé librement par Teodor Kasap est issu d'une note qui n'apparaît que dans l'édition de 1682 de *L'Avare*. D'après cette petite note, dans la scène de la découverte de vraies identités d'Anselme, de Mariane et de Valère (V, 5) (scène de l'*anagnorèse*), Harpagon toujours occupé par la question de vol de sa cassette ne donne aucune importance à ce qui se passe autour de lui. Il l'exprime à haute voix quand Valère déclare sa qualité de noblesse éminente et parle pour la première fois de Dom Thomas d'Alburcy qui est son vrai père : « Je ne me soucie, ni de Dom Thomas, ni de Dom Martin. »<sup>569</sup> Ensuite, « [v]oyant deux chandelles allumées, il en souffle une. »<sup>570</sup> Dans *Pinti Hamid*, ce petit geste instaure un jeu comique (entre Pinti Hamid et Ramazan Ağa) qui continue tout doucement au fond de la scène : « Ben öyle Recep, Şaban, Ramazan bilmem. Ben paramı isterim. Paramı. Anladın mı? Paramı! »<sup>571</sup> (« Je ne me soucie ni de Recep ou Şaban, ni de Ramazan. Je veux mon argent. Tu as compris ? Mon argent ! ») Ensuite comme dans le texte de départ,

<sup>565</sup> Molière, **Œuvres complètes II**, 1345.

<sup>566</sup> Molière, « *L'Avare* », 64-67.

<sup>567</sup> Teodor Kasap, **Pinti Hamid**, 155.

<sup>568</sup> **Ibid.**, 156.

<sup>569</sup> Molière, « *L'Avare* », 69.

<sup>570</sup> Molière, **Œuvres complètes II**, 1345.

<sup>571</sup> Teodor Kasap, **Pinti Hamid**, 165.

voyant deux chandelles allumées, il en souffle une. Pendant que les trois personnages (Kâmil, Nadide et Mükerrerem) s'interrogent sérieusement sur la vraie identité de chacun, Ramazan va allumer la seconde chandelle éteinte par Pinti Hamid. Le maître souffle de nouveau la seconde chandelle, le serviteur la rallume. Le maître voyant la chandelle rallumée, en enlève les bougies et les met dans sa poche. Le serviteur voyant l'extrémité du fil de la bougie sortir de la poche de Pinti Hamid va la rallumer.<sup>572</sup> Ce comique gestuel, silencieux et absurde, continue parallèlement aux découvertes, confessions, moments de surprise et joie de la famille de Kâmil Efendi, sans interrompre l'action principale mais en diminuant considérablement sinon totalement l'effet émotionnel de cette dernière sur le public (compassion, soulagement, satisfaction...). Dans ce sens, la traduction de Teodor Kasap se rapproche une fois encore du théâtre populaire ottoman qui a tendance à tout ridiculiser à l'aide de diverses techniques dramaturgiques et surtout des quiproquos comme c'est le cas dans *Pinti Hamid*.

#### 4.2.3.6. *Pinti Hamid* devant le public ottoman de l'Âge des réformes

Une petite annonce de journal parue dans *Çingiraklı Tatar* nous informe que *Pinti Hamid* fut joué pour la première fois au début d'avril 1873 à Gedikpaşa.<sup>573</sup> L'auteur de cette annonce (probablement Teodor Kasap lui-même ou l'un de ses confrères) disait qu'il avait regardé la répétition générale de la veille et invitait tous les lecteurs à venir assister à la première de cette « bizarre et agréable » (« tuhaf ve eğlenceli ») comédie.<sup>574</sup> Comme nous l'avons signalé ci-dessous, la représentation de *Pinti Hamid* par le Théâtre Ottoman faisait partie du projet du comité de théâtre pour la « nationalisation » du théâtre de Güllü Agop. L'amitié de Namık Kemal avec Teodor Kasap facilitait la collaboration du traducteur ottoman avec Gedikpaşa. Quant aux impressions de la première soirée sur le public, d'après ce que nous apprenons du même journal, elles étaient très positives : le public avait tout à fait apprécié le spectacle.<sup>575</sup>

---

<sup>572</sup> *Ibid.*, 166-169.

<sup>573</sup> « [Pinti Hamid Komedyası] Safer'in dokuzuncu Pazar günü akşamı yani pazartesi gecesi Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanacakmış. », « Pinti Hamid Komedyası », *Çingiraklı Tatar*, no 1 (24 Mart 1289/5 avril 1873) : 4, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 98.

<sup>574</sup> *Ibid.*

<sup>575</sup> *Çingiraklı Tatar*, no 2 (29 Mart 1289/10 avril 1873) : 1-2 ; Kudret, « Teodor Kasap », 18 ; Üyepazarcı, « Türk Basınının İlk », 41.

Néanmoins l'abolition du comité de théâtre et l'emprisonnement de ses membres juste après la première représentation à Gedikpaşa du *Vatan yahut Silistre* de Namık Kemal (avril 1873) semblent changer la relation entre Teodor Kasap et Güllü Agop, ainsi que le destin du *Pinti Hamid* sur la scène ottomane. À preuve, Refik Ahmet Sevengil signale un petit changement de titre fait sur le programme de la saison théâtrale 1874-75 (1290-1291) : « Pinti Hamdi : Teodor Kasab'ın eseri. »<sup>576</sup> (« Pinti Hamdi : Œuvre de Teodor Kasab »). Le programme a transformé « Hamid » en « Hamdi », sans doute pour apaiser la colère du jeune prince ottoman Abdülhamid. Mais Teodor Kasap n'avait pas consenti à ce changement, pas plus qu'il n'autorisait désormais le théâtre de Güllü Agop à monter sa traduction.<sup>577</sup> Il publia plusieurs annonces dans *Hayâl* pour dire qu'il était contre la représentation de *Pinti Hamid* à Gedikpaşa. En dernier recours, il demanda aux lecteurs de l'avertir au cas où ils verraient une nouvelle annonce (dans la presse) ou affiche (dans un coin de la ville) de *Pinti Hamid* ou d'un spectacle basé sur cette traduction.<sup>578</sup> En effet, Teodor Kasap devenait de plus en plus critique à l'égard de Güllü Agop parce qu'il pensait que le directeur du Théâtre Ottoman abusait systématiquement des droits d'auteur/traducteur. Il considérait le programme de la saison théâtrale 1874-1875 comme un « récit de délire » (« hezeyân-nâme ») : selon lui, Güllü Agop l'avait préparé sans l'autorisation des titulaires des droits d'auteur. Dans certains cas, il avait même remplacé son nom par celui de l'écrivain ou traducteur et représenté la pièce comme son œuvre originale. De plus, il promettait de jouer en turc les grandes pièces de Shakespeare, Schiller et Victor Hugo. Projet irréalisable, puisqu'il lui manquait la formation culturelle et les moyens techniques nécessaires pour le faire. Quant à *Pinti Hamid*, il le lui défendait par pur « respect » pour Molière : « Tu peux ne pas respecter les grands hommes comme Molière. » disait-il, « Mais nous, nous ne sommes pas obligés d'accepter une telle insolence. Par respect pour son auteur, nous

<sup>576</sup> Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III*, 82.

<sup>577</sup> *Ibid.*, 86 ; *Hayâl*, no 54 (6 Nisan 1290/18 avril 1874) : 3, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 148.

<sup>578</sup> « Agop Efendi Hazretlerine bizim de hayr-hâhâne pek çok ihtârlarımız oldu ise de o zâta lakırdı anlatmak deveye hendek atlatmaktan müşkül olduğu için sükûtu ihtiyâr ettik. Ancak *Pinti Hamid* komedyasının sahib-i imtiyâzı bulunduğumuz cihetle oynamasına müsâademiz olmadığından şayet oynar ise lütfen tarafımıza ihtâr buyurmanızı istirhâm ederiz. », « Hayâl », *Hayâl*, no 73 (5 Haziran 1290/17 Juin 1874) : 2, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 184.

ne donnons pas notre consentement à sa représentation dans un lieu où il y a chaque jour de nouveaux scandales. »<sup>579</sup>

La réponse du camp de Güllü Agop n'a pas tardé. Un article anonyme paru dans *Tiyatro* répondait presque mot par mot à *Hayâl* : tout d'abord, on disait que le « Türkistan » (la Turquie) était tout à fait capable d'égaliser l'Europe (« Avrupa ») dans le domaine artistique. D'ailleurs, la presse européenne appréciait les spectacles donnés au Théâtre Ottoman, mais seul *Hayâl* s'en plaignait. Contrairement à ce que l'on prétendait, la formation théâtrale de Güllü Agop était tout à fait suffisante pour diriger ce théâtre.<sup>580</sup>

Malgré ces articles polémiques, *Pinti Hamid* fut joué sur les scènes ottomanes. Il fut représenté (probablement par la troupe de Güllü Agop) au Théâtre Oriental à Beyoğlu le 21 octobre 1874.<sup>581</sup> Plus important encore, il fut joué par des troupes de théâtre populaire (de *tuluât*) en concurrence avec le Théâtre Ottoman. Une annonce de *Hayâl* nous indique que le célèbre Hamdi Efendi le monta dans son théâtre de *tuluât* à Aksaray en octobre 1875. *Pinti Hamid* transformé en un spectacle de *tuluât* sous le titre de *Hasis Zengin (Le Fortuné avaricieux)* fut l'une des premières pièces du répertoire de *tuluât*, forme théâtrale complètement originale née des conflits et des compromis au sein du milieu théâtral ottoman vers 1875.<sup>582</sup>

Par ailleurs, le témoignage de Léo Claretie, journaliste, critique littéraire et romancier français du XIX<sup>e</sup> siècle, nous permet de visualiser un spectacle de *tuluât* basé sur les comédies de Molière. Claretie décrit ses impressions de *L'Avare* au Théâtre National de Bucarest comme les suivantes :

J'y ai vu représenter intégralement *L'Avare* de Molière, en roumain : *Avarul*. L'acteur qui joue Harpagon a d'intéressantes qualités de comique et de tragique. Comme il ne connaît aucune des traditions de la Comédie-Française, son jeu prend

---

<sup>579</sup> « Senin Molière gibi büyük adamlara adem-i hürmette bulunduğu için bizim de o misillü bî-edepliği kabul etmekliğimiz lazım gelmeyeceğinden müellifine hürmeten öyle menba-ı rezâlet olan bir mahalde oynamasına rızâmız yoktur. », **Hayâl**, no 83 (10 Temmuz 1290/22 juillet 1874) : 1-2, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 189-191.

<sup>580</sup> « Hayâl'in Saçmaları », **Tiyatro**, no 34 (13 Temmuz 1290/25 juillet 1874) : 1-3. La polémique entre *Hayâl* et *Tiyatro* continua pendant les mois de juillet-août 1874. Voir « Hayâl'in Saçmalarından Mâba'd », **Tiyatro**, no 36 (20 Temmuz 1290/1 août 1874) ; « Hayâl'in Saçmalarından Mâba'd », **Tiyatro** no 38 (27 Temmuz 1290/8 août 1874) : 3, cités tous dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 315-321.

<sup>581</sup> **Hayâl**, no109 (9 Teşrin-i evvel 1290/21 octobre 1874) : 4, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 230.

<sup>582</sup> **Hayâl**, no 207 (30 Eylül 1291/12 octobre 1875) cité et commenté dans Sevengil, **Türk Tiyatrosu Tarihi III**, 286 ; Kudret, **Ortaoyunu I**, 48 ; Türkmen, **Orta Oyunu**, 107 ; And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, 376.

pour nous une nouveauté curieuse. Avec cette mobilité extrême de la physionomie qu'ont les Orientaux, il donne à la scène : « Au voleur ! » une intensité effrayante de réalisme. Sa mimique m'a rappelé Abdul Rezak, le grand comique qui joue le théâtre de Molière à Constantinople. Mais en même temps, l'intonation et les inflexions toutes latines de la langue roumaine, donnaient à la pièce un air italien, et il me semblait assister à une *Commedia dell'arte* des Gelosi ou du signor Fiorelli. La comédie de Molière se retrempe ainsi dans ses origines.<sup>583</sup>

Les observations de Claretie montrent bien la dimension créative de la représentation de *L'Avare* par la troupe roumaine : tout d'abord, c'est l'interprétation du rôle de l'avare par le comédien roumain qui donne son caractère original au spectacle. Claretie a sans doute raison de se rappeler d'Abdürrezzak (Abdi) au moment où il voit sur la scène une interprétation toute nouvelle et différente, et même plus « libre » que celle des comédiens français puisque les mêmes traits caractéristiques marquent le jeu des comédiens populaires ottomans. La traduction turque de *L'Avare* par Teodor Kasap permet à ces derniers de montrer tout leur « talent » artistique sur la scène.

Pour conclure, *Pinti Hamid* peut être considéré comme une « réécriture » dramatique dans laquelle le texte de départ est considérablement transformé pour s'adapter à un nouveau système socioculturel et esthétique. Le traducteur fait plusieurs remaniements au sein du texte de départ pour le rendre plus « familier » au public populaire ottoman. Il fait de *L'Avare* de Molière une pièce « nationale » ottomane composée de petits jeux de théâtre populaire et d'éléments actuels (noms de personnage et de lieu etc.). Pinti Hamid, adaptation turque du personnage de l'avare de Molière eut un tel succès qu'il finit par gêner même Abdülhamid, jeune prince ottoman de l'époque, ce qui fait preuve de l'actualité de Molière, auteur classique du XVII<sup>e</sup> siècle, pour le public ottoman du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### **4.2.3.7. Sganarelle : un bon bourgeois anti-galant ?**

Œuvre la plus souvent représentée du vivant de Molière, *Sganarelle ou le cocu imaginaire* fut créé le 28 mai 1660 comme « complément de programme ». À cette époque, la désaffection que commençaient à connaître *Les Précieuses ridicules* conduisit Molière à réviser son programme. Désormais,

---

<sup>583</sup> Léo Claretie, « Bucarest Moderne », *Revue Illustrée* (20 décembre 1906) : 384-385.

il lui fallait [...] inventer à la fois un ressort dynamique de structuration dramatique et un sujet qui satisfait à nouveau et le public mondain, séduit par le comique de connivence attaché à la parodie des usages galants, et le gros du public, plus sensible aux mines ridicules des précieuses et aux extravagances bouffonnes des valets déguisés.<sup>584</sup>

Par la suite, il « décida de concevoir une intrigue où le comique serait déplacé des marges de la pièce vers son centre. »<sup>585</sup> Contrairement au *Dépit amoureux* (pièce traitant du même thème), la nouvelle pièce repousse à l'arrière-plan le couple de jeunes amoureux séparé par un malentendu au bénéfice d'un personnage comique neuf (Sganarelle) qui joue le rôle de principale victime des apparences trompeuses : c'est « un personnage ridicule, caractérisé par son accoutrement rétrograde, ses préoccupations platement bourgeoises et un comportement anti-galant envers sa femme, que ses emportements et son aveuglement exposent au piège des fausses apparences. »<sup>586</sup>

Selon Forestier et Bourqui, construction de la comédie italienne et de la comédie burlesque, *Sganarelle ou le cocu imaginaire* ne s'inscrit pas directement dans la tradition de la farce française, mais il obéit plutôt au système de la comédie moderne. En d'autres termes, il est le développement burlesque d'une question galante<sup>587</sup>,

[c]ar le heurt d'un vieux bourgeois [Gorgibus] hostile à la galanterie et d'une jeune fille [Célie] qui incarne par contraste, et sans le ridicule des précieuses, les valeurs galantes, ainsi que le thème des amours contrariées qui en dérive, combiné au « dépit amoureux » né d'un malentendu passager entre les amants, tout cela excède la farce à l'ancienne centrée sur le cocuage.<sup>588</sup>

Tout comme dans les salons ou dans les grands romans contemporains, la pièce traite des rapports entre l'amour et le mariage et de la jalousie, et renvoie par la suite à la littérature galante de l'époque.<sup>589</sup> Néanmoins, Molière ne dépeint pas des « héros » ou des modèles à suivre, mais des « antihéros ». Avant tout Sganarelle, personnage central de la pièce est un « bon bourgeois anti-galant ».<sup>590</sup> Le ridicule réside dans ses

---

<sup>584</sup> Georges Forestier et Claude Bourqui, « Sganarelle ou le Cocu imaginaire/Notice », dans Molière, **Œuvres complètes I**, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 1225.

<sup>585</sup> **Ibid.**, 1226.

<sup>586</sup> **Ibid.**

<sup>587</sup> **Ibid.**, 1231-1233.

<sup>588</sup> **Ibid.**, 1232.

<sup>589</sup> **Ibid.**

<sup>590</sup> **Ibid.**, 1227.



comportements peu appréciables reflétant d'une manière explicite sa classe sociale et sa vision anti-galante d'amour.

Par ailleurs, d'après Forestier et Bourqui, Molière combine les deux schémas de la comédie italienne : en premier lieu, celui de la comédie à l'italienne classique (état d'amour/obstacle issu de la volonté parentale/disparition de l'obstacle/mariage) ; en second lieu, celui de la pastorale, de la comédie cornélienne et d'une minorité de comédies à l'italienne (état d'amour-tromperie ou malentendu qui brouille les amants et crée un obstacle-éclaircissement du quiproquo-mariage). Mais l'originalité de la pièce vient de ce que Molière transforme Sganarelle et sa femme d'agents du malentendu entre les amants en figures centrales de l'intrigue et donne à voir les conséquences burlesques de leurs erreurs et de leur propre jalousie.<sup>591</sup> L'attention du public n'est plus portée sur le jeune couple, mais sur le couple bourgeois et surtout sur Sganarelle victime des sentiments communs tels que le soupçon ou la jalousie qui peuvent rendre l'homme complètement aveugle.

#### **4.2.3.8. *İşkilli Memo* et la tradition turque du cocuage**

*Sganarelle ou le cocu imaginaire* gagne une signification tout à fait nouvelle dans la langue turque. La publication d'*İşkilli Memo* dans *Hayâl* commença le 28 avril 1874. Comme nous l'avons signalé plus haut, cette traduction fut le produit d'un projet collectif visant à former un nouveau répertoire dramatique en turc. Dans une petite note placée au début de la traduction, Teodor Kasap rappela aux lecteurs son point de départ et son but : retravailler les anciennes pièces d'*ortaoyunu* et composer de nouvelles pièces sur le modèle de certains dramaturges étrangers. Ensuite il précisa qu'*İşkilli Memo* fut composé comme une « nouvelle pièce d'*ortaoyunu* » sur le modèle de *Sganarelle* (« *İskanarel* ») du célèbre Molière.<sup>592</sup> Par ailleurs Teodor Kasap utilisa à plusieurs reprises l'exemple d'*İşkilli Memo* pour convaincre les opposants de l'*ortaoyunu* que la bonne solution ne consistait pas à interdire les

---

<sup>591</sup> **Ibid.**, 1235-1236.

<sup>592</sup> « 45 numaralı nüshamızda orta oyunlarının islah ve tervici arzusuyla hazır oyunlardan işe yarayan ve kâbil-i islah olan oyunlardan tekrâr tertibine ve milel-i sâirenin en büyük müelliflerinin ibret-engiz ve letâfet-âmiz olan en meşhûr eserlerinden ahz-ı esâs edilerek bizce istenilen yolda terkibine idâremizce mübâşeret olunduğu beyân ve ilân kılınmış idi. İşte meşhûr Molière'in « *İskanarel* » nâmında olan komedyası esâs ittihâz olunarak *İşkilli Memo* nâmıyla tertib edilen bir fasıl orta oyunu bu nüshamızdan başlayarak derc olunacaktır. », **Hayâl**, no 58 (16 Nisan 1290/28 avril 1874) : 3, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 152.

spectacles d'*ortaoyunu*, mais à fournir de nouvelles pièces aux troupes populaires. Pour lui, l'*ortaoyunu* était le théâtre des « Turcs » (« Türkler »), il n'était pas question de l'interdire mais de le promouvoir avec de nouvelles pièces comme *İşkilli Memo*.<sup>593</sup>

*İşkilli Memo* fut présenté au public comme une pièce d'un acte d'*ortaoyunu* (« Ortaoyunu/Bir Fasil »). Sur la page de titre, on précisa également le texte de départ, le nom du traducteur et les normes auxquels adhère ce dernier : « Fransa meşâhîr-i şuarâsından Molyer'in *İskanarel* nâm komedyasından âdât-ı Türkiyyeye tevfiikan tercümesi. Mütercimi : Teodor Kasap. »<sup>594</sup> (« Traduit conformément aux mœurs turques de la comédie intitulée *Sganarelle* de Molière, célèbre poète français. Traducteur : Teodor Kasap. »). Pour reprendre ici la terminologie de Gideon Toury sur les « normes initiales », il apparaît donc que Teodor Kasap adhère aux normes qui prédominent dans la culture d'arrivée et se livre à un patient travail de reconstruction pour s'approprier la donnée de base et les éléments correspondant à l'esthétique comique ottomane. Il cherche par la suite à composer un nouveau texte/jeu d'*ortaoyunu* plus « raffiné » et donc plus compatible avec la bienséance dramatique ottomane des années 1870.

En effet, même si *Sganarelle ou le cocu imaginaire* constitue le développement burlesque d'une question « galante », la donnée de base de la pièce n'était pas très étrangère pour le public ottoman de l'époque, car le « cocuage » faisait partie des motifs principaux du théâtre populaire ottoman. Pour en donner un exemple, nous pouvons examiner rapidement une des anciennes pièces de *karagöz* intitulée *Kütahya yahud Çeşme* (*Kütahya ou la fontaine*) :

Sur l'initiative de sa femme, Hacıvat raconte à Karagöz que sa propre épouse est infidèle. Karagöz essaie d'obtenir de ses voisins quelques renseignements qui confirmeraient ces dires, mais il ne sait rien de plus et s'inquiète beaucoup. Il dit alors à sa femme qu'il part en voyage pour quelques jours, au lieu de cela, il se cache et la surveille. C'est ainsi qu'il la voit causer avec Çelebi. Il frappe à la porte de la maison et l'intrus bondit dans le broc à eau. Karagöz raconte à sa femme qu'il a oublié de prendre de l'eau à la fontaine et prend le broc pour le descendre jusqu'à la fontaine.<sup>595</sup>

---

<sup>593</sup> Hayâl, no 69 (22 Mayıs 1290/3 juin 1874) : 3, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 181.

<sup>594</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 27.

<sup>595</sup> And, *Karagöz. Théâtre d'ombres turc*, 99-100.

Là, il découvre que la fille de Hacivat, de son côté, est en train de causer avec un jeune homme (second Çelebi) qui, sur l'initiative de la fille, cherche à entrer secrètement dans la maison de Hacivat pour lui voler de l'argent. Mais Karagöz intervient et dévoile les deux malfaiteurs/amants (deux Çelebis) qui sont chassés par la suite par Karagöz et Hacivat.<sup>596</sup> Contrairement à *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, il s'agit dans le *Kütahya yahud Çeşme* d'un « vrai » cocuage et d'une vraie histoire de vengeance. Mais dans les deux cas, les cocus (vrais ou imaginaires) sont au premier plan et se comportent d'une manière analogue envers leurs femmes (Sganarelle : anti-galant, Karagöz : discourtois), ce qui facilite l'acclimatation de *Sganarelle ou le cocu imaginaire* au répertoire dramatique ottoman-turc.<sup>597</sup>

La transmission de la pièce commence, une fois encore, par la transformation des personnages moliéresques en personnages « ottomans » rappelant au public ceux du théâtre populaire. Dans ce sens, la liste de personnages d'*İşkilli Memo* est la suivante : Veli Baba (Gorgibus), Sümbül Hanım (Célie), Safer Bey (Lélie), Behram (Gros-René), İşkilli Memo (Sganarelle), Kamer Hanım (Sa Femme), Burgucu (Villebrequin), Dürdane (La Suivante), Kara Baba (Un Parent).<sup>598</sup> Outre les titres comme « Hanım » et « Bey », un troisième titre y apparaît : Teodor Kasap attribue le titre de « Baba » (Père) à ses deux personnages (Veli Baba, Kara Baba), ce qui fait allusion au personnage de Turc appelé également « Baba Himmet » dans le *karagöz*. De plus, il redéfinit la classe sociale des personnages : le premier des deux « Bourgeois de Paris »<sup>599</sup> moliéresques (Gorgibus et Sganarelle) devient dans la traduction turque un « membre de l'artisanat » ottoman (« Veli Baba : Esnaftan »), le second reste imprécis (« İşkilli Memo : x »).<sup>600</sup> Par la suite, comme les personnages secondaires de *karagöz* ou d'*ortaoyunu*, Veli Baba est à la fois un habitant du quartier et un artisan présenté plutôt par son affiliation professionnelle. Par contre İşkilli Memo, équivalent d'un Karagöz ou d'un Kavuklu, ne nous est présenté sous aucun rapport (sauf le rapport marital) dans la liste de personnages, ce qui renforce son rôle de « cocu » dans cette pièce. Pour le public ottoman, il n'est que le cocu

---

<sup>596</sup> *Ibid.*

<sup>597</sup> De même, nous voyons de grands liens intertextuels entre *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *Kütahya yahud Çeşme* et *İşkilli Memo* : dans les trois textes, le cocu voit sa femme causer avec son « amant » dans sa propre résidence.

<sup>598</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 28.

<sup>599</sup> Molière, « Sganarelle ou le cocu imaginaire », *Œuvres complètes I*, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 38.

<sup>600</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 28.

imaginaire grotesque, éloigné considérablement de ce « bourgeois anti-galant », ce « Sganarelle incapable de se conduire ‘en galant homme’ ». <sup>601</sup>

Le dernier point à noter sur la liste de personnages est que les rapports familiaux/domestiques sont réorganisés par Teodor Kasap d’après le contexte socioculturel ottoman. Pour en donner un exemple, « la suivante de Célie » gagne des traits plus concrets dans la traduction turque. Il ne s’agit plus d’une « suivante impersonnelle », mais de la « gouvernante » des enfants (« Dadi ») ayant un nom propre (« Dürdane ») et un droit de regard sur la conduite de Sümbül Hanım. <sup>602</sup> Dürdane s’exprime plus ouvertement que la suivante de Molière, elle donne des conseils à Sümbül Hanım et l’oriente selon sa propre vision du monde : « Ben daima senin bir kocaya varmanı tahsin ederim. Bir kocaya var da, kim olursa olsun. » <sup>603</sup> (« Je suis toujours pour ton mariage. Trouve un mari sans te soucier trop de son identité. »).

Outre l’adaptation des personnages au contexte socioculturel et esthétique ottoman, plusieurs autres éléments textuels et dramaturgiques furent retravaillés par Teodor Kasap. À l’opposé du texte de départ, le texte d’arrivée n’est pas en vers, mais en prose. Il fut rédigé en plus dans une perspective « créative » : Teodor Kasap reconstruit « librement » en turc la pièce de Molière en respectant l’ordre des scènes et le déroulement de l’action, mais en transposant entièrement la pièce dans le milieu ottoman. Dans ce sens, comme le souligne Cevdet Kudret, le langage populaire stambouliote fut adopté dans la traduction et plusieurs expressions idiomatiques furent introduites dans les dialogues <sup>604</sup> : « Yüzünü şeytan göresinin suratını şimdi gördüm. » <sup>605</sup> (« Je viens de voir ce visage digne du diable »). De plus, aussi bien dans le théâtre populaire ottoman que dans *İşkilli Memo*, le comique se manifeste dans une succession de quiproquos nés d’exagérations, d’expressions grossières, d’impertinences et d’injures : « Ne halt eder postal, öpüyor mu ? » <sup>606</sup> (« Que fait-elle cette coquine, l’embrasse-t-elle ? ») ; « Ah ! mâtime, [...] ô ma trop digne femme ! » <sup>607</sup> vs. « Seni gidi kaltak seni ! » <sup>608</sup> (« Quelle coquine ! ») ; « Que me veut

---

<sup>601</sup> Forestier et Bourqui, « Sganarelle ou le Cocu imaginaire/Notice », 1234.

<sup>602</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 28.

<sup>603</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>604</sup> *Ibid.*, 22-23.

<sup>605</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>606</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>607</sup> Molière, « Sganarelle ou le cocu imaginaire », 49.

<sup>608</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 33.

donc conter par là ce maître ivrogne » vs. « Ne demek istersin, sarhoş köpek, söylesene ! »<sup>609</sup> (« Ah ! Chien ivrogne ! Que veux-tu me dire ? ») ; « Seni gidi namussuz, utanmaz, rezil, yüz­süz kahpe seni ! »<sup>610</sup> (« Ah coquine ! Tu n'as ni de morale, ni de vergogne ! »)

Par ailleurs, comme l'affirme Kudret, ce style rapproche *İşkilli Memo* des pièces de *karagöz* ou d'*ortaoyunu*. Teodor Kasap fait des emprunts directs au *karagöz* surtout pour les dialogues entre İşkilli Memo et sa femme, Kamer Hanım.<sup>611</sup> İşkilli Memo appelle sa femme « abla » (littéralement « sœur aîné ») à la manière de Karagöz : « Gel, abla ! Birbirimizi temizlesek acaba nasıl olur ? »<sup>612</sup> (« Viens l'abla ! Pardonnons-nous mutuellement. » Ou encore, il l'appelle « bacı » (littéralement « sœur ») : « Oui, oui, me déshonore, / Il adore ma femme, et ma femme l'adore. »<sup>613</sup> vs. « Evet efendim, evet ! İrzımın düşmanı. Düzce, bizim bacıyı seviyor, bacı da onun için deli divane oluyor. »<sup>614</sup> (« Oui, il est l'ennemi de mon honneur ! Il aime notre *bacı* et la *bacı* l'adore. ») Il l'appelle aussi « kaşık düşmanı » (littéralement « ennemie de cuillère ») pour dire qu'elle est une sorte de « parasite » vivant aux dépens de son mari : « Mais j'aperçois ma femme. »<sup>615</sup> vs. « O kim ? Bizim kaşık düşmanı değil mi ? »<sup>616</sup> (« Qui est-ce ? N'est-elle pas notre ennemie de cuillère ? ») Ces trois titres (abla, bacı, kaşık düşmanı) nous renvoient directement ou indirectement au domaine du théâtre populaire ottoman, modèle sur lequel est bâti *İşkilli Memo*.

Par ailleurs, le lieu de l'action fut précisé dans *İşkilli Memo* à travers le récit de voyage de Safer Bey : « O da İzmit'te ne geziyor ? Şimdi İstanbul'u bırakıp da İzmit'e gitmenin mânası var mıydı ? Kim bilir, bir başkasına mı gönül verdi, ne oldu ? »<sup>617</sup> (« Qu'est-ce qu'il fait à İzmit ? Était-il nécessaire de quitter Istanbul pour y aller ? Qui sait s'il est tombé amoureux d'une autre fille ou non. » )

La capitale ottomane et son entourage deviennent comme dans les autres traductions turques de Molière le lieu de l'action. De plus, conformément aux

---

<sup>609</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>610</sup> *Ibid.*, 36.

<sup>611</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>612</sup> *Ibid.*, 50.

<sup>613</sup> Molière, « Sganarelle ou le cocu imaginaire », 64.

<sup>614</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 41.

<sup>615</sup> Molière, « Sganarelle ou le cocu imaginaire », 48.

<sup>616</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 32.

<sup>617</sup> *Ibid.*, 30.

attentes esthétiques du public stambouliote, la traduction turque de *Sganarelle ou le cocu imaginaire* s'efforce de reconstituer une atmosphère de quartier. Elle devient surtout visible dans les moments de crise de jalousie d'İşkilli Memo voulant dénoncer Safer Bey, « amant » de sa femme : « Ah ! je devais du moins lui jeter son chapeau,/Lui ruer quelque pierre, ou crotter son manteau,/Et sur lui hautement pour contenter ma rage/Faire au larron d'honneur crier le voisinage. »<sup>618</sup> vs. « Hiç olmazsa fesini olsun başına geçirmeli, paltosuna bir avuç çamur atmalı idim. Veyahut hiç bir şey yapamazsan, 'ırz düşmanı' diye mahallede olsun rezil edemez mi idin, a köpek ? »<sup>619</sup> (« Je devais au moins lui jeter son fez ou crotter son manteau. Ou bien, le clouer au pilori dans le quartier en disant qu'il est un vrai 'suborneur'. ») ; « Déjà pour commencer dans l'ardeur qui m'enflamme,/Je vais dire partout qu'il couche avec ma femme. »<sup>620</sup> vs. « İşte şimdi gidip bütün mahalleye 'Karımı seviyor' diye ilân edeyim de, o da görsün. »<sup>621</sup> (« Je vais maintenant crier partout dans le quartier qu'il aime ma femme. »). À l'exemple de Karagöz, İşkilli Memo représente le « petit » homme vivant dans son propre monde. Il n'est pas un « grand » héros luttant courageusement contre ses ennemis ou rivaux, mais un homme tout à fait ordinaire, loin des actes héroïques. Il est en plus conscient de son incapacité et regrette désespérément de ne pas avoir fait ce qu'il devait faire en tant qu'honnête homme en cas de « cocuage ».

En effet, la vision « anti-galante » de l'amour (de Sganarelle) dépeinte par Molière dans *Sganarelle ou le cocu imaginaire* gagne une nouvelle signification dans la traduction turque : pour le public ottoman, İşkilli Memo n'est pas le « faux » exemple d'époux ridiculisé, incapable de comprendre les règles de la vie mondaine, mais un personnage familier (que l'on rencontre tous les jours) avec lequel il peut s'identifier. Par conséquent, les sentiments d'İşkilli Memo sont partagés par ce public. De même Safer Bey, adaptation turque du personnage galant « imaginaire » de Molière (Lélie), appartient aussi bien à la vie quotidienne ottomane qu'au théâtre populaire. Plus précisément, il incarne la figure du « dandy » dans le *karagöz* appelé Çelebi. And décrit ce personnage comme le suivant :

D'abord, c'est un *zampara*, un galant et un dandy élégant, il est jeune aussi, riche et dépensier, il montre une grande élégance vestimentaire [...]. C'est un

<sup>618</sup> Molière, « Sganarelle ou le cocu imaginaire », 63.

<sup>619</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 41.

<sup>620</sup> Molière, « Sganarelle ou le cocu imaginaire », 68.

<sup>621</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 44.

coureur de jupons, un être agréable, mais volage, superficiel. Il parle avec un accent distingué d'Istanbul, étalant ses connaissances en arabe [...]. »<sup>622</sup>

L'expression turque *zampara* (coureur de filles) utilisée dans cette description par And est le mot clé pour associer les personnages galants moliéresques et ottomans. Dans la traduction de Teodor Kasap, le mot « galant » est d'ailleurs remplacé par le mot « *zampara* » : (Sganarelle à sa femme) « Et tu trembles de peur qu'on t'ôte ton galant. »<sup>623</sup>/(İşkilli Memo à Kamer Hanım) « 'Zamparamı elimden alır' diye korktun da mı buraya geldin ? »<sup>624</sup> (« Es-tu venue ici de peur qu'on t'ôte ton *zampara* ? »). Dans cette scène, Teodor Kasap fait allusion au personnage de Çelebi en utilisant un des titres attribués généralement à ce dernier (*zampara*).<sup>625</sup> De plus, comme Çelebi, Safer Bey se distingue des autres personnages par son langage recherché dans lequel il étale de temps en temps ses connaissances en arabe : « Brûlant des mêmes feux, »<sup>626</sup> / « Muhabbetim kemâfissâbık bâkidir. »<sup>627</sup> (« Mon amour est toujours le même. »)

Un autre aspect de la question galante traitée par Molière dans *Sganarelle ou le cocu imaginaire* concerne Célie, personnage de jeune fille. Tout au début de la pièce, Gorgibus critique sa fille de consacrer tout son temps à lire des « méchants écrits » : « Voilà, voilà, le fruit de ces empressements/Qu'on vous voit nuit et jour à lire vos romans,/De quolibets d'amour votre tête est remplie,/Et vous parlez de Dieu, bien moins que de Clélie. »<sup>628</sup> Ensuite, il lui donne une liste de ce qu'il faut lire. Par là, il fait allusion à la littérature galante de l'époque qui, pour lui, ne sert qu'à gâter tous les jours tant de jeunes esprits.<sup>629</sup> La traduction turque de ce passage omet cette allusion pour en faire une nouvelle, plus précisément pour dépeindre Sümbül Hanım comme une de ces jeunes filles ottomanes « occidentalisées » et *alafranga* (*alla franca*, à la française) formées culturellement à l'Âge des réformes : « Ama ne

---

<sup>622</sup> And, *Karagöz. Théâtre d'ombres turc*, 87.

<sup>623</sup> Molière, « Sganarelle ou le cocu imaginaire », 75.

<sup>624</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 48.

<sup>625</sup> Concernant le galant homme et son équivalent ottoman, Metin And nous renvoie à un témoin du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Le galant homme est un personnage qui n'est pas étranger aux Turcs. J'ai connu là-bas des jeunes gens et des maîtres intrigants appelés en turc des *zempare çelebi*, qui possédaient une liste de toutes les femmes célèbres par leur beauté et qui s'employaient à longueur de journée, en construisant des projets longuement médités, à essayer de faire leur connaissance. Ils allaient même jusqu'à dilapider toute leur fortune pour s'entretenir une fois au moins avec ces belles et quelquefois certains se vantaient d'y avoir réussi. », M. de Peyssonnel, *Strictures and remarks on the memoirs of Baron de Tott* (Londres : 1786) cité dans And, *Karagöz. Théâtre d'ombres turc*, 87.

<sup>626</sup> Molière, « Sganarelle ou le cocu imaginaire », 79.

<sup>627</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 50.

<sup>628</sup> Molière, « Sganarelle ou le cocu imaginaire », 41.

<sup>629</sup> *Ibid.*

olacak ? Yeni çıkma moda hanımefendiler... Allah'tan korkmazlar ! İnsanlardan utanmazlar ! »<sup>630</sup> (« Que veux-tu ? Ce sont de nouvelles demoiselles à la mode... Elles n'ont pas peur de Dieu, elles sont dénuées de scrupules. »). Leurs manières de penser ou de sentir sont tout à fait différentes de celles de leurs parents, les contraintes religieuses ou sociales font entre elles l'objet de discussions.

#### 4.2.3.9. *İşkilli Memo* sur les scènes ottomanes

Il est à noter qu'aucun programme du Théâtre Ottoman disponible ne cite le titre d'*İşkilli Memo* parmi les pièces à jouer. Cette traduction de Teodor Kasap ne fut probablement jamais montée par la troupe de Güllü Agop. Le conflit théorique (« Comment faire du théâtre ? ») entre ces deux grandes figures du théâtre ottoman dans les années 1870 en était sans doute la raison principale. Teodor Kasap ne donna pas son autorisation pour une représentation d'*İşkilli Memo* à Gedikpaşa.

*İşkilli Memo* fut monté par une troupe de jeunes acteurs/actrices ottomans en 1874 à Thessalonique. Ce fut sans doute l'une des premières représentations de la pièce. Fevziye Abdullah Tansel nous informe clairement sur cette représentation : *Cerîde-i Havâdis* (no.2622, 5 Şevval 1291/3 Teşrin-i sâni 1290/15 novembre 1874) transmet à ses lecteurs un petit article paru dans le journal *Selânik* qui disait qu'un groupe de jeunes Ottomans qui étaient très intéressés par le théâtre avait dernièrement joué sur la scène du Théâtre Italien un drame intitulé *Âkif Bey* (*Monsieur Âkif* de Namık Kemal) et *İşkilli Memo*. D'après le *Selânik*, ces deux spectacles eurent un grand succès au sein du public. Le même journal ajouta que Güllü Agop devait tirer une leçon de l'exemple de ces jeunes qui avaient réussi à plaire à tout le monde avec deux pièces nationales.<sup>631</sup>

Par ailleurs, comme *Pinti Hamid*, *İşkilli Memo* fut joué par Hamdi Efendi sous forme de spectacle de *tuluât*.<sup>632</sup> And nous en fournit la date précise : il affirme qu'il fut monté par « Hayalhâne-i Osmanî Kumpanyası » de Hamdi (Efendi) en 1875.<sup>633</sup> Par la suite, avec *Pinti Hamid*, *İşkilli Memo* fut l'une des premières pièces du répertoire de *tuluât*. Le projet de Teodor Kasap fut ainsi réalisé : il avait composé

<sup>630</sup> Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, 29.

<sup>631</sup> Namık Kemal, *Namık Kemal'in Husûsî Mektupları I*, 256.

<sup>632</sup> Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi III*, 246 ; Türkmen, *Orta Oyunu*, 106.

<sup>633</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat*, 458 ; And, « Türkiye'de Molière », 52.



une nouvelle pièce d'*ortaoyunu* sur le modèle de *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, cet *ortaoyunu* fut « animé » par des membres des troupes populaires.

Pour conclure, *İşkilli Memo* fut l'exemple le plus concret des travaux des traducteurs ottomans qui cherchaient à composer un nouveau répertoire dramatique de caractère « national ». Afin de « rédiger » un nouveau jeu d'*ortaoyunu* plus « raffiné » et plus compatible avec la bienséance dramatique ottomane, Teodor Kasap se livra à un patient travail de reconstruction, s'appropriant les éléments correspondant à l'esthétique comique ottomane et réécrit dans une perspective « créative » la pièce de Molière.

#### **4.2.4. De Chambord à Constantinople : Traduction turque de *Monsieur de Pourceaugnac* (*Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz/Père de vingt enfants ou Comme le destin joue contre nous*)**

La pratique d'écriture et de traduction dramatique de Mehmed Hilmi nous renvoie au domaine des droits d'auteur que nous avons évoqué au début de ce chapitre. Avant de passer à l'analyse de la traduction de *Monsieur de Pourceaugnac* et des spectacles basés sur cette dernière, il nous paraît nécessaire de nous attarder sur le concept de « plagiat » dans le théâtre ottoman à l'Âge des réformes.

##### **4.2.4.1. Différentes formes de plagiat dans le théâtre ottoman**

Il n'est pas toujours facile de définir les limites et les contours du plagiat, et de dire où il commence exactement. Dans le cas ottoman, il est possible de traiter de deux aspects distincts du concept de plagiat : en premier lieu, faire sienne l'œuvre (œuvre originale, pièce de théâtre) d'autrui ; en second lieu, présenter sa traduction comme une œuvre originale ou la traduction d'autrui comme son œuvre.

L'étude des rapports entre Güllü Agop (en tant que directeur du premier théâtre national ottoman) et les premiers dramaturges au sein du Théâtre Ottoman nous montre que Güllü Agop se sentait libre de signer par son nom les œuvres de ces dramaturges. Metin And explique ainsi la situation du directeur face aux dramaturges : lorsque le Théâtre Ottoman commença à jouer en turc à la fin des années 1860, il embaucha des dramaturges « semi-professionnels ». Ces derniers ne s'étaient pas

encore perfectionnés dans leur métier. Probablement, Güllü Agop qui connaissait mieux le théâtre les aidait, leur donnait ses avis et travaillait avec eux sur la structure des pièces. Mais en échange, il faisait de ces pièces sa propriété.<sup>634</sup> Pour illustrer le cas de Güllü Agop, il faut se référer à Teodor Kasap qui, dans son journal *Hayâl*, donne une liste des œuvres « empruntées » par le directeur : *Tahir ile Zühre* (*Tahir et Zühre*) et *Arzu ile Kanber* (*Arzu et Kamber*), deux histoires populaires d'amour revisitées et réarrangées par Dikran Efendi et Bidar Efendi ; une troisième histoire populaire d'amour adaptée à la scène par Mustafa Efendi intitulée *Leyla ile Mecnun* (*Leyla et Mecnun*).<sup>635</sup> Par ailleurs, un autre article (sous forme de dialogue entre Karagöz et Hacivat) paru dans *Hayâl* nous montre que le cas de Güllü Agop n'était pas unique à l'époque. Cet article décrit, les techniques généralement utilisées par les copieurs d'une manière ironique : un copieur voit dans un magasin une pièce de théâtre intitulée *Une Faute horrible*. Il l'achète. Il fait des petits remaniements et le publie sous le titre d'*Une Erreur affreuse*. C'est du vol, oui. Mais on ne le punit pas, parce qu'il ne s'agit pas ici du vol de biens matériels ou de l'argent. C'est du vol de paroles. Il ne nuit à personne.<sup>636</sup> Cette critique des copieurs ottomans des années 1870 nous montre que les œuvres dramatiques faites d'emprunts étaient assez répandues dans la capitale ottomane. Le copieur ne considère pas son produit (reproduction entière ou partielle non avouée d'une œuvre originale) comme un plagiat sans doute ou au cas où il le voyait de cette manière, les lacunes juridiques lui permettaient de faire siens les textes d'autrui.<sup>637</sup>

L'autre aspect du plagiat concerne les traducteurs. À ce niveau, il faut distinguer deux attitudes. En premier lieu, viennent les traducteurs qui présentent leurs traductions comme des œuvres originales. Il faut rappeler l'absence de protection des droits d'auteur sur le plan international pendant une large partie du

<sup>634</sup> And, **Osmanlı Tiyatrosu**, 151.

<sup>635</sup> Teodor Kasap cité dans **ibid.**, 153.

<sup>636</sup> « Biri *Dehşetli Hata* diye bir tiyatro yazmış. Meselâ ondan bir tane alırsın. Adımı değiştirir *Korkulu Yanlışlık* korsun. Ötesini berisini tebdil edersin, olur bir tiyatro. Haydi senin dediğin gibi sirkat imiş, varsın olsun, kanunen cezası yok ya! Çünkü bir adamın evinden yahud cebinden beratı ve para çalmaya benzemez. Lâf hırsızlığıdır, ne zarar var? », **ibid.** ; « Geçen Cuma Gecesi (Hacivat ile Karagöz) Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Bir Locada », **Hayâl**, no 4 (31 Teşrinievvel 1289/12 novembre 1873) : 2-3, cité dans Yaman, « 1869-1876 Yılları Arasında », 104-107.

<sup>637</sup> Ce système est universel à l'époque, notamment en Angleterre où tout le répertoire vient du Boulevard français. Voir, Ignacio Ramos Gay (dir.), **Adaptations, Versions and Perversions in Modern British Drama** (Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholars Publishing, 2013) ; Ignacio Ramos Gay, **Oscar Wilde y el teatro de boulevard fracés** (Valencia : Universidad de Valencia, 2007).

XIX<sup>e</sup> siècle rendait les traductions et autres adaptations possibles, qui, à leur tour, facilitaient la diffusion du répertoire français partout dans le monde. Des lacunes juridiques permettaient aux traducteurs étrangers d'utiliser librement les œuvres des dramaturges français pour créer les textes de base de nouveaux spectacles dans leurs langues natives. De même, rien n'empêchait un traducteur de signer son produit (sa traduction) comme « l'auteur » et de le présenter comme une œuvre originale. Tout comme le copieur, il croyait avoir le droit de signer son produit comme celui du « créateur », (la conception de la traduction comme créativité). Il effaçait exprès le nom du vrai auteur afin de s'approprier son œuvre. Nous allons voir ci-dessous que l'un des parfaits exemples de cette attitude se trouve chez Mehmed Hilmi. En deuxième lieu viennent les hommes de théâtre qui s'attribuent les produits d'autres traducteurs et les présentent comme des œuvres originales. À cet égard, il faut citer l'exemple de *Baba Himmet (Père Himmet)*. *Baba Himmet* devenue une des pièces indispensables du répertoire du Théâtre Ottoman à partir des années 1870 qui était attribuée à Güllü Agop. Le répertoire de la saison théâtrale 1874-1875 la présentait comme « *Baba Himmet : l'œuvre de Maître Güllü* » (« *Baba Himmet : Eser-i Güllü Efendi* »)<sup>638</sup>. Pourtant, cette présentation avait suscité des critiques sévères dans la presse ottomane de l'époque. Un article (rédigé probablement par Teodor Kasap) paru dans le journal *Hayâl* s'était moqué de Güllü Agop sous-entendant qu'il avait plagié *Les Crochets du père Martin* d'Eugène Cormon et Eugène Grangé : « le drame intitulé *Baba Himmet* de Güllü Agop eut un tel succès qu'il fut traduit en français et monté sous le titre *des Crochets du Père Martin*. Un ami à nous qui l'avait vu de ses propres yeux, il y a six ans, vient de nous le dire. »<sup>639</sup> On y précise ensuite que la traduction de *Baba Himmet* avait été faite par Kalemciyan Efendi.<sup>640</sup> Ce dernier exemple nous montre que Güllü Agop gardait la même attitude aussi bien envers les dramaturges qu'envers les traducteurs avec qui il travaillait. Il faisait de leur répertoire (textes écrits ou traduits en turc) sa propriété. Nous allons maintenant voir comment ces principes s'appliquent chez Mehmed Hilmi.

<sup>638</sup> Gerçek, *İstanbul'dan Ben de Geçtim*, 158.

<sup>639</sup> « Güllü Agop'un *Baba Himmet* namıyla telif gerdesi olan dram o kadar revaç bulmuş ki hatta Fransızcaya tercüme olunup *Les Crochets du Père Martin* namıyla Avrupa tiyatrolarında dahi oynanmakta imiş. Bundan altı sene mukaddem gözüyle görmüş olan bir dostumuz hikâye eyledi. », *Hayâl*, no 6 (7 Teşrin-i sâni 1289/19 novembre 1873) : 2-3, cité dans And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 153.

<sup>640</sup> *Ibid.*

#### 4.2.4.2. Vie et œuvres de Mehmed Hilmi

Traducteur ottoman de *Monsieur de Pourceaugnac*, Mehmed Hilmi est une figure contradictoire du théâtre ottoman-turc des années 1870-1880. Le milieu théâtral ottoman le connaît surtout de son poste de directeur de « l'Inspection générale des théâtres » (« Tiyatrolar Umumî Müfettişliği ») liée à la police nationale (« Zaptiye Nezareti ») de l'époque. Chef des fonctionnaires chargés de contrôler les théâtres<sup>641</sup>, il a écrit diverses lettres dans les journaux stambouliotes. Les théâtres qu'il a critiqués lui ont répondu, à leur tour, par des lettres explicatives et ont animé le débat au sein de la presse nationale ottomane.<sup>642</sup> Selon Metin And, l'intérêt que portait Mehmed Hilmi au théâtre venait avant tout de ses pratiques de la vie, plus précisément du poste de directeur de l'Inspection générale des théâtres qu'il remplissait. Il « envoyait » les dramaturges professionnels qui gagnaient leur vie plus ou moins du théâtre<sup>643</sup> et cherchait à se placer au rang des « grands » hommes de théâtre ottomans. Il n'est pas facile de décider de la source d'inspiration ou de motivation de Mehmed Hilmi, mais il est vrai qu'il ne figure pas aujourd'hui parmi les grands dramaturges/traducteurs dramatiques ottomans. Il fut oublié. Pourtant, malgré les défauts (du point de vue de la présentation) de son œuvre<sup>644</sup>, il a apporté une contribution non négligeable à l'élargissement du répertoire scénique en turc à la fin des années 1870.

La liste complète des œuvres de Mehmed Hilmi nous est fournie dans la préface de *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, traduction de *Monsieur de Pourceaugnac*. Après avoir souligné le prestige du théâtre parmi les genres littéraires et l'importance qu'il attribue au genre dramatique, Mehmed Hilmi cite ses œuvres tout en précisant la

---

<sup>641</sup> Metin And nous informe sur le fonctionnement du mécanisme de contrôle des théâtres sous le règne du sultan Abdülhamid II (1876-1908) : chaque pièce devait être présentée (version écrite) à l'Inspection générale des théâtres avant la représentation. Cette dernière prenait la décision finale sur la convenance de la pièce à la scène (contraintes politiques et morales) et déclarait si elle pouvait être montée ou non. And, *Tanzimat ve İstibdat*, 76. Pour plus d'information sur le contrôle et la censure dans le théâtre ottoman voir, Baha Dürder, « Tiyatroda Sansür », *Türk Dili (Aylık Düşün ve Edebiyat Dergisi)*, no 141 (1<sup>er</sup> juin 1963) : 502-504 ; Baha Dürder, « Tiyatroda Sansür (II) », *Türk Dili (Aylık Düşün ve Edebiyat Dergisi)*, no 144 (1<sup>er</sup> septembre 1963) : 795-798 ; Baha Dürder, « Tiyatroda Sansür ve Bürokrasi », *Türk Dili (Aylık Düşün ve Edebiyat Dergisi)*, no 145 (1<sup>er</sup> octobre 1963) : 20-24.

<sup>642</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat*, 252 ; And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 202.

<sup>643</sup> And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 202.

<sup>644</sup> Metin And souligne, d'une manière ironique, qu'il aurait été mieux s'il avait commencé à contrôler par les siens les livres dramatiques publiés à cette époque. And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 152.

place majeure qu'occupent les pièces/articles de théâtre dans ce corpus.<sup>645</sup> Cette liste présente une variété formelle : il y cite, dans un premier temps, *Bahâriyye-i Edebiyat* (*Printemps littéraire*)<sup>646</sup>, revue mensuelle publiée à Constantinople entre 1879-1881 (1295-1296), qui contient « des articles littéraires et scientifiques, et des histoires comiques ».<sup>647</sup> Dans un deuxième temps, il mentionne « un livre de théâtre intitulé *Güruh-u İnsan Nakıstır Her An* »<sup>648</sup> (*L'être humain n'est jamais parfait*) mais ne donne pas d'autre explication (s'il s'agit d'une traduction ou non). C'est Metin And qui nous éclaire sur la catégorie (œuvre originale ou traduction) et le texte de départ de *Güruh-u İnsan Nakıstır Her An* qui est, en effet, une traduction. Selon And, Mehmed Hilmi présente cette comédie comme une œuvre originale et la signe en tant qu'auteur. Il y a même des articles de journaux qui le félicitent de son œuvre. Lui, il les remercie à son tour.<sup>649</sup> Par contre, ceci n'est qu'une traduction de *L'homme n'est pas parfait* de Lambert-Thiboust. Cette comédie dramatique en un acte de Lambert-Thiboust avait été montée précédemment par des troupes arméniennes locales et des troupes étrangères de passage à Constantinople. Le traducteur ne changea même pas les noms des personnages français (Michon, Boirot, Godolphin, Madeleine, Louise) et se contenta de publier sa traduction (« une traduction adéquate » dans la terminologie de Toury) comme sa propre création.<sup>650</sup> Dans un troisième temps, Mehmet Hilmi cite, parmi ses œuvres, « un roman illustré intitulé *Paris Batakhaneleri* [*Les Bouges de Paris*] dont les illustrations furent importées de Paris ».<sup>651</sup> Cette présentation (envisagée isolément du reste des informations fournies dans la page de titre de *Yirmi Çocuklu Bir Adam*) conduit les lecteurs à considérer ce roman comme une création de Mehmed Hilmi. Or, la page de titre précise que

<sup>645</sup> Mehmed Hilmi (tr.), *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud Fattan Zaman İnsana Neler Yapmaz* (İstanbul : Mekteb-i Sanayi-i Şahane Matbaası, 1297/1879-1880), 2.

<sup>646</sup> Les poèmes de Cemil Efendi et Hikmet Bey, et les articles de Tahir Efendi, Fehim Efendi, Kemal Bey et Dâniş Bey accompagnaient ceux de Mehmed Hilmi dans *Bahâriyye-i Edebiyat*. Des traductions littéraires et scientifiques, des biographies, ainsi que des histoires et anecdotes comiques occupaient les pages de *Bahâriyye-i Edebiyat*. Toutefois, c'était le théâtre qui dominait la revue de Mehmed Hilmi : les différents aspects du genre dramatique (histoire du théâtre en Europe, situation du théâtre ottoman, la pantomime...) y avaient été étudiés. Voir Nurcan Şen, « Tanzimat Devri Periyodikleri ve Dergicilik », *Gazi Türkiyat : Türkoloji Araştırmaları Dergisi/Journal of Turkology Research*, no 5 (automne 2009) : 381-393.

<sup>647</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 2.

<sup>648</sup> *Ibid.*

<sup>649</sup> [Dâniş Bey], « Bahariyye-i Edebiyat Sahib-i İmtiyaz ve muharriri Refetli Mehmet Hilmi Efendi'ye Takriz », *Bahariyye-i Edebiyat ve Mütenevvia-i Ulûm ve Hikâyat-ı Mudhikât*, no.18 (1295) cité dans And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 152 et 273.

<sup>650</sup> And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 152.

<sup>651</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 2.

Mehmed Hilmi est le « traducteur » de *Paris Batakhaneleri*.<sup>652</sup> L'incohérence de ces deux présentations (présentation de *Paris Batakhaneleri* par Mehmed Hilmi et présentation de Mehmed Hilmi par la page de garde) nous laisse à penser que le traducteur trouve un aspect créateur dans la traduction et qu'il considère légitime de parler de cette traduction comme si c'était sa propre création. Dans un quatrième temps, il cite *Yirmi Çocuklu Bir Adam* et ajoute qu'il a encore « plus de cinquante œuvres (pièces de théâtre, romans, articles scientifiques) non publiées ».<sup>653</sup> Cette dernière remarque nous montre que Mehmed Hilmi utilise l'expression « œuvre » (« eser/âsar ») au sens large du terme (le fait d'inclure les articles scientifiques dans les œuvres), ce qui provoque, chez le lecteur moderne (de nos jours), une confusion inévitable.

La dernière « œuvre » de Mehmed Hilmi qui ne figure pas sur cette liste (publication postérieure) est *İki Ahabab Çavuşlar* (*Deux sergents, anciens amis*) (1301/1883-1884). Il s'agit en effet de la traduction turque du mélodrame intitulé *Les Deux sergents* de Jean Marie Théodore Baudouin (dit « d'Aubigny ») et Auguste Maillard. Mehmed Hilmi traduit ce mélodrame en turc sous le titre d'*İki Ahabab Çavuşlar* et le présente comme une « sélection » (« muntehabat »). Malgré ce sous-titre, *İki Ahabab Çavuşlar* fut admis dans les années 1880 comme la création/l'œuvre de Mehmed Hilmi.<sup>654</sup> De plus, une traduction anglaise fut préparée à partir de cette version : dans son anthologie de la littérature turque publiée en 1891, Charles Wells a traduit une petite partie de la pièce en anglais afin de donner aux lecteurs une idée sur l'état présent/actuel de la littérature dramatique turque.<sup>655</sup> Wells y décrivait ainsi le cas ottoman :

La littérature dramatique était tout à fait inconnue parmi les Turcs jusqu'à récemment, mais il y a maintenant quelques mélodrames et comédies turcs. Le meilleur drame qu'on a vu est appelé « Yatn » (La Patrie), basé sur la défense héroïque de la Silistrie par les Turcs, ce qui est un très bon sujet pour un dramaturge. İki Chaoush (« Les Deux sergents ») de Mehmed Hilmi est

---

<sup>652</sup> **Ibid.**, 1. *Paris Batakhaneleri* est en effet une traduction de Xavier de Montépin. Mais le texte de départ est inconnu. Voir A. Selin Erkul Yağcı, **Catalogue of Indigenous and Translated Novels Published Between 1840 and 1940**, 2. [http://kisi.deu.edu.tr/selin.erkul/Erkul\\_Catalogue\\_July\\_2011.pdf](http://kisi.deu.edu.tr/selin.erkul/Erkul_Catalogue_July_2011.pdf), consulté le 7 novembre 2013.

<sup>653</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 2.

<sup>654</sup> And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 152.

<sup>655</sup> **Ibid.**

aussi bon. Ces pièces, de lecture agréable, sont destinées à la scène, puisqu'il y a, depuis quelques années, un théâtre turc à Stamboul.<sup>656</sup>

Selon Wells, ces productions dramatiques toutes nouvelles prouvaient que les Turcs n'avaient pas perdu de leur talent littéraire, mais qu'ils étaient entrés, au contraire, dans une période de progrès en ce qui concernait leur littérature.<sup>657</sup> Le point de vue de Wells, il faut dire, nous semble aujourd'hui très limité. Ses observations et son jugement sur le théâtre turc nous montrent qu'il ne connaissait ni la vie théâtrale à Constantinople (l'expérience du Théâtre Ottoman entre 1869-1884) ni les pionniers de la littérature dramatique turque (il cite uniquement Namık Kemal et son drame *La Patrie ou Silistra*). Toutefois, son anthologie nous donne un regard singulier sur la réception des traductions de Mehmed Hilmi, plus précisément sur *İki Ahabab Çavuşlar* dans les années 1880 : la traduction de Mehmed Hilmi avait eu, sans doute, un succès considérable sur la scène, ce qui avait conduit Wells à la considérer comme « un des plus beaux exemples de la littérature dramatique turque » avec l'éminent drame de Namık Kemal, qui figure aujourd'hui parmi les textes fondateurs du théâtre moderne turc.

Les cas de *Güruh-u İnsan Nakıstır Her An* et *İki Ahabab Çavuşlar*, deux traductions non avouées, nous signale que Mehmed Hilmi n'était pas très attentif à la protection des droits d'auteur. Les effets de cette attitude se manifestent également dans *Yirmi Çocuklu Bir Adam*. Nous allons analyser ici les stratégies par lesquelles Mehmed Hilmi a fait de la pièce de Molière sa propriété. Mais avant de passer à l'analyse de la traduction, arrêtons-nous un instant sur le texte de départ.

#### **4.2.4.3. Monsieur de Pourceaugnac ou les disgrâces du prétendant indésirable**

Cette « comédie mêlée » de Molière et Lully faite spécifiquement « pour le divertissement du Roi »<sup>658</sup> avait été jouée, pour la première fois, entre le 17

---

<sup>656</sup> « Dramatic literature was quite unknown amongst the Turks until recently, but now there are several Turkish melodramas and comedies. The best drama we have seen is one called 'Yatn' (The Fatherland), founded on the heroic defense of Silistria by the Turks, a very good subject for a dramatic author. İki Chaoush ('The Two Sergeants'), by Mehemet Hilmi, is also good. These plays, although good reading, are intended for the stage, there having been now for some years a Turkish theatre at Stamboul. », Charles Wells, **The literature of the Turks: a Turkish chrestomathy with translations in English, biographical and grammatical notes, and facsimiles of ms. Letters and documents** ([La Vergne, TN]: General Books, 1891 [2010 printing]), 7.

<sup>657</sup> **Ibid.**

<sup>658</sup> Molière, « Monsieur de Pourceaugnac », **Œuvres complètes II**, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 197.

septembre et le 20 octobre 1669 au château de Chambord « où la Cour s'était retirée pour jouir des plaisirs de la chasse ». <sup>659</sup> Elle succède à *George Dandin* (comédie créée en juillet 1668) dans le sens où les circonstances de création de ces deux pièces sont pareilles : il s'agit, « dans les deux cas, d'un unique spectacle mêlant comédie, musique et ballet » destiné au divertissement de la Cour. <sup>660</sup> Néanmoins, la création de *Monsieur de Pourceaugnac* inaugure une nouvelle ère dans la carrière de Molière, ainsi que dans celle de Lully : comme l'affirment Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui et Anne Piéjus, « 'les deux Baptiste' deviennent les fournisseurs exclusifs des divertissements du roi » <sup>661</sup> à la suite des représentations de *Monsieur de Pourceaugnac* à Chambord.

Quant à la source de *Monsieur de Pourceaugnac*, elle réside dans le théâtre populaire italien: le même thème (« les disgrâces du prétendant indésirable ») apparaît dans plusieurs canevas de la *commedia dell'arte*. Mais, il n'est possible d'identifier le(s) canevas de départ : selon Louvat-Molozay, Bourqui et Piéjus, le cas de *Monsieur de Pourceaugnac* se rapproche, de ce point de vue, de celui du *Médecin volant*, « adaptation incontestable d'un ou de plusieurs canevas italiens, sans que l'on puisse déterminer avec précision le ou les texte(s) dont Molière s'est servi. » <sup>662</sup> Similairement à bon nombre de scénarios de la *commedia dell'arte* et aux ballets de cour français (ballet à entrées), la pièce repose sur la mise en série de divers burles ou mauvais tours (ici, précisément six) joués, à chaque fois, contre Monsieur de Pourceaugnac. <sup>663</sup> Ces derniers se succèdent sans s'enchaîner étroitement les uns aux autres, ce qui élargit la liberté d'action du dramaturge : comme le soulignent les éditeurs scientifiques récents, « [l]a structure sérielle adoptée laisse au dramaturge la possibilité de retrancher ou ajouter burles ou fourberies sans attenter à l'intégrité du sujet. » <sup>664</sup> Le choix d'une structure sérielle en matière de comédies mêlées chez Molière s'explique, en effet, par des raisons pratiques (limite de temps pour la création du spectacle, nécessité d'intégrer à la comédie des parties de ballet et de musique) et par des raisons socio-esthétiques (interprétation et mise au jour par

---

<sup>659</sup> Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui et Anne Piéjus, « Monsieur de Pourceaugnac/Notice », dans Molière, **Œuvres complètes II**, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), 1409.

<sup>660</sup> *Ibid.*, 1410.

<sup>661</sup> *Ibid.*, 1411.

<sup>662</sup> *Ibid.*

<sup>663</sup> *Ibid.*, 1411-1412.

<sup>664</sup> *Ibid.*, 1412.



Molière des critères esthétiques de la Cour).<sup>665</sup> Entre autres, ce trait caractéristique de *Monsieur de Pourceaugnac* que l'on trouve également dans d'autres comédies mêlées telles que *Les Fâcheux*, *Le Mariage forcé* ou *L'Amour médecin*,<sup>666</sup> avait probablement attiré les traducteurs et directeurs de théâtre ottomans qui se formaient, comme nous l'avons souligné dans les chapitres précédents, dans une tradition dramatique basée sur une forme « ouverte » ou « transformable ». Nous allons examiner maintenant les autres points d'intersection entre le théâtre moliéresque et le théâtre populaire ottoman afin d'expliquer les raisons des décisions prises par Mehmed Hilmi en tant que traducteur.

#### **4.2.4.4. Traduction ? Adaptation ? Les ambiguïtés d'une précieuse préface « théorique »**

L'importance du point de vue de l'histoire dramatique en langue turque de *Yirmi Çocuklu Bir Adam* réside, avant tout, dans le fait que cette traduction s'ouvre par une préface qui annonce aux lecteurs l'essentiel du programme de Mehmed Hilmi en tant que traducteur. Cette préface nous fournit des informations précieuses non seulement sur la traduction elle-même, mais aussi sur les divers aspects de l'état du genre dramatique dans l'Empire ottoman dans les années 1880.

Mehmed Hilmi commence par expliquer les effets positifs du théâtre sur les lecteurs et les spectateurs. Selon lui, le théâtre éclaire les pensées (« *tenvîr-i efkâr* ») du public et l'aide à voir clair, le conduit vers une conscience droite (« *tathîr-i vicdân* »), et corrige les mœurs (« *tezhîb-i ahlâk* »).<sup>667</sup> Comme la plupart des dramaturges ottomans de l'Âge des réformes, il expose une vision « classique » (le classicisme français du XVII<sup>e</sup> siècle) du genre comique, qui établit des rapports étroits entre le théâtre et la morale et cherche à corriger les mœurs des hommes en les faisant rire de leurs défauts.<sup>668</sup> Pour renforcer son affirmation, il se réfère aux anciens

---

<sup>665</sup> **Ibid.**

<sup>666</sup> **Ibid.**

<sup>667</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 2.

<sup>668</sup> À cet égard, Georges Forestier et Claude Bourqui mettent l'accent sur la position de Molière parmi les dramaturges classiques : même si Molière avait été considéré, à partir du XVIII<sup>e</sup>, comme le plus haut représentant, si ce n'est le véritable inventeur, de la « comédie de caractère », pour lui, « l'objet de la comédie [était] de représenter les *comportements* ridicules que les hommes sont susceptibles d'adopter en société, et non le caractère universel de l'être humain envisagé sous ses différentes facettes –les *caractères* au sens anthropologique –, », Georges Forestier et Claude Bourqui,

écrivains européens bien connus (« Avrupa meşâir-i üdebâsından bulunan eslâf ») et souligne que ces derniers avaient travaillé surtout sur le genre dramatique afin de polir les mœurs des hommes. Par la suite, partout dans le monde civilisé (« âlem-i medeniyetin hemen her bir cihetine »), le théâtre était appelé « l'école de la morale/des bonnes manières » (« mekteb-i edeb »).<sup>669</sup> Il revient ensuite aux lacunes de la littérature dramatique turque-ottomane : en dépit de sa fonction morale dans la société, le théâtre n'avait pas encore atteint la place qu'il méritait dans la nouvelle littérature ottomane (« matbuât-ı cedîde-i Osmaniye »). Les pièces de théâtre occupaient une petite partie de l'ensemble des œuvres publiées jusqu'aux années 1880. Conscient de l'état présent de la littérature dramatique turque-ottomane, Mehmed Hilmi s'était attribué la mission d'élargir le répertoire de cette dernière par de nouvelles traductions. Outre les traductions citées ci-dessus, *Yirmi Çocuklu Bir Adam* servait à ce but.<sup>670</sup>

Mehmed Hilmi consacrait la seconde partie de la préface à la présentation aux lecteurs de son texte de départ. Il y affirmait que le titre français de la pièce était *Monsieur de Pourceaugnac* et qu'elle était due à Molière, dramaturge français bien connu pour ses comédies. Il ajoutait que grâce à la réputation de Molière, la pièce avait été traduite dans plusieurs langues européennes.<sup>671</sup> Il expliquait ensuite sa stratégie de traduction. À cet égard, il faut dire que la page de titre de *Yirmi Çocuklu Bir Adam* avait présenté Mehmed Hilmi comme « l'auteur » de la pièce : « Müellifi : Paris Batakhaneleri Nam Musavver Romanın Mütercim ve Sâhib-i İmtiyâzı Mehmed Hilmi » (« Auteur : Mehmed Hilmi, traducteur et titulaire des droits d'auteur du roman illustré *les Bouges de Paris* »).<sup>672</sup> Pourtant une note qui figurait juste en dessous du nom de Mehmed Hilmi faisait entendre aux lecteurs qu'il s'agissait d'une traduction. De plus, elle indiquait l'essentiel de la stratégie de traduction de Mehmed Hilmi. D'après cette note, le traducteur avait donné à la pièce de Molière un caractère turc en remplaçant, conformément aux manières ottomanes de vivre (« âdât-ı milliye ») et de penser (« efkâr-ı umûmiye », l'opinion publique), les noms propres étrangers par des noms propres turcs. Il avait strictement

---

« Introduction », dans Molière, **Œuvres complètes I**, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010), xxxiv.

<sup>669</sup> Mehmed Hilmi, **Yirmi Çocuklu Bir Adam**, 2.

<sup>670</sup> **Ibid.**

<sup>671</sup> **Ibid.**, 3.

<sup>672</sup> **Ibid.**, 1.

suivi, en revanche, le plan de Molière et n'avait fait aucun changement structural/formel au cours de la traduction.<sup>673</sup> Mehmed Hilmi reprenait la même remarque dans la seconde partie de la préface et insistait sur le fait qu'il avait gardé l'essentiel de la comédie de Molière même s'il avait appelé les personnages par des noms turcs pour ne pas contrarier les habitudes des lecteurs/spectateurs et satisfaire l'opinion publique.<sup>674</sup>

Pourtant, contrairement à ce qu'il avait expliqué dans la préface, l'intervention de Mehmed Hilmi ne se limitait pas seulement au changement des noms propres, mais s'étendait à plusieurs aspects caractéristiques du théâtre moliéresque, en général, et de *Monsieur de Pourceaugnac*, en particulier. Il avait en effet considérablement transformé la signification du texte du dramaturge français afin d'en obtenir une pièce de théâtre populaire ottoman par excellence.

#### **4.2.4.5. Traduire le théâtre, ou les plaisirs d'une liberté absolue ?**

Pour commencer, il faut dire que *Yirmi Çocuklu Bir Adam* est une réécriture dramatique dans laquelle le traducteur a profité, jusqu'au bout, de la liberté d'action/d'expression qu'il possédait et a fait l'usage de tous les moyens possibles pour réorganiser le texte de départ. Il a tantôt changé l'ordre des scènes, tantôt supprimé une grande partie d'une scène. Il n'a pas non plus hésité à effacer, de sa traduction, les parties de musique et ballet qui occupaient une place majeure dans la pièce de Molière et faisaient de cette dernière une « comédie mêlée » proprement dite. Toutes les parties de musique et ballet (la sérénade et la danse qui ouvrent la pièce ; la chanson des avocats musiciens, la danse des procureurs et sergents à la fin du deuxième acte ; les chansons, danses et jeux des masques qui concluent la pièce), sauf celles qui se trouvent à la fin du premier acte (scènes X et XI), ont été supprimées. Mais ici encore, il n'a pas traduit littéralement (traduction adéquate) les chansons des musiciens italiens (en médecins grotesques) et les danses des matassins. Il s'est contenté de placer, à la suite de la scène de consultation grotesque de *Monsieur de Pourceaugnac* par les deux médecins (scène V dans le texte d'arrivée), une chanson burlesque en turc chantée par des assistants de médecin

---

<sup>673</sup> « Aslı Avrupa lisânlarının hemen ekserisinde bulunduğu gibi âdât-ı milliyemize muvâfık ve efkâr-ı umûmiyemize mutâbık olmak üzere yalnız personaj tabîr edilen eşhâsa Türk isimleri vaz' olunmuş ve bu surette plan ve esâs-ı lu'bdan ayrılmayıp aslından me'hûz bulunmuştur. », **Ibid.**

<sup>674</sup> **Ibid.**, 3.

(« hekim çırakları ») qui tenaient dans les mains des pilules, des bouteilles de médecine, des injecteurs et des verres d'eau. Pendant qu'ils chantent, ces derniers essaient d'attraper « le faux malade » et de lui faire avaler une préparation médicale (« macun ») prescrite par les deux médecins.<sup>675</sup> En ce qui concerne le changement de l'ordre des scènes, Mehmed Hilmi joue avec l'ordre des burles et mauvais tours qui se succèdent d'ailleurs, chez Molière, dans une structure sérielle. Il transpose tout au début de sa traduction (I, 3), par exemple, la quatrième scène du second acte de *Monsieur de Pourceaugnac* dans laquelle Sbrigani cherche à convaincre Monsieur de Pourceaugnac de la galanterie de la fille qu'il veut épouser (Julie).<sup>676</sup> Ce changement de place ne modifie pas le message du texte de départ, mais le public de Mehmed Hilmi entre dans le « parc de loisirs » qui emprisonne le prétendant indésirable (« Monsieur de Pourceaugnac » dans le texte de départ, « İbiş » dans le texte d'arrivée) plus tôt que dans celui de Molière.

Il est à noter que le nombre de personnages a diminué dans *Yirmi Çocuklu Bir Adam* suivant la réorganisation textuelle expliquée ci-dessus. Outre les musiciens, joueurs d'instruments et danseurs, Mehmed Hilmi a complètement supprimé certains personnages secondaires tels que l'apothicaire, les deux paysans, les avocats-musiciens et les archers. Il en est de même pour Nérine, femme d'intrigue que l'on voit dans les deux premières scènes du premier acte. Par contre, il a attribué le rôle de « la deuxième fausse épouse de Monsieur de Pourceaugnac » joué par cette dernière à une « deuxième paysanne » (« ikinci köylü karısı »). De même, Lucette, la première fausse épouse de Monsieur de Pourceaugnac est jouée par une « première paysanne » (« ikinci köylü karısı ») dans la traduction. Contrairement à Molière, Mehmed Hilmi n'a pas cherché à souligner les dialectes distincts de ces deux personnages féminins (Lucette, l'occitan ; Nérine, le picard) et les a faits parler dans la langue standard qui est le turc-ottoman d'Istanbul.<sup>677</sup> Il a adapté au contexte ottoman les autres personnages moliéresques en leur attribuant des noms propres symboliques dans la plupart des cas : Julie-Elmas Hanım (« elmas » signifiant « le diamant » mais aussi « la bien-aimée » en turc-ottoman), Éraste-Fettan Bey

<sup>675</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 16-17.

<sup>676</sup> « De vous dire que cette Fille-là mène une vie déshonnête, cela serait un peu trop fort ; cherchons pour nous expliquer quelques termes plus doux. Le mot de Galante aussi n'est pas assez ; celui de Coquette achevée, me semble propre à ce que nous voulons, et je m'en puis servir, pour vous dire honnêtement ce qu'elle est. », Molière, « Monsieur de Pourceaugnac », 230.

<sup>677</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 24-27.

(« fettan » signifiant « séducteur » ou « intrigant »). Par ailleurs, il a retracé Sbrigani (l'homme d'intrigue napolitain) en turc sous le nom de « Fitne Kumkuması » (littéralement « homme malicieux dangereux ») tout en faisant disparaître de sa traduction la ville d'origine de Sbrigani qui l'annonce dans les premières scènes de la pièce : « Vous regardez mon habit qui n'est pas fait comme les autres ; mais je suis originaire de Naples, à votre service, et j'ai voulu conserver un peu et la manière de s'habiller, et la sincérité de mon Pays. »<sup>678</sup> Pareillement, il a effacé la nationalité suisse de deux hommes qui sont charmés par « la beauté » de Monsieur de Pourceaugnac travesti en femme à la fin de la pièce et il les a traduits justement comme le premier et le second jeune homme : « Birinci Delikanlı », « İkinci Delikanlı ».<sup>679</sup> Il a, par ailleurs, souligné l'avarice de Musa Ağa (« Maître Musa »), Oronte turquisé, dès le début de la pièce (liste des personnages) : « Maître Musa : un citadin très riche mais assez avare en même temps » (« Musa Ağa : Şehirli olup eshâb-ı servet ve sâmândan olduğu gibi gayetle de hasis bir kimse »).<sup>680</sup> Outre ces changements, les deux médecins (« Birinci Hekim », « İkinci Hekim »), l'exempt (« Bir Sekban »), les enfants (« Çocuklar ») et les apothicaires-musiciens (« Eczacılar ») se trouvent aussi bien dans le texte de Molière que dans celui de Mehmed Hilmi.<sup>681</sup>

Cependant, ce qui distingue vraiment ces deux textes c'est le transfert dans le milieu ottoman du personnage principal, Monsieur de Pourceaugnac. Comme nous l'avons affirmé plus haut, la pièce de Molière reprend un thème assez populaire de la *commedia dell'arte* et s'inscrit dans la tradition italienne. Mais les rapports étroits de *Monsieur de Pourceaugnac* avec la source italienne n'empêchent pas Molière de donner un aspect français à la pièce :

[Il] n'a pas intitulé sa pièce « Les Disgrâces de Polichinelle » ni « Les Fourberies de Sbrigani » mais *Monsieur de Pourceaugnac*, ce titre dessinant à lui seul un programme dramatique et thématique authentiquement français et tout à fait dans l'air du temps, qui promettait l'exploitation d'un comique assez grossier fondé sur la satire d'un provincial originaire de Gascogne ou de Guyenne.<sup>682</sup>

<sup>678</sup> Molière, « Monsieur de Pourceaugnac », 208.

<sup>679</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 3.

<sup>680</sup> **Ibid.**

<sup>681</sup> **Ibid.**

<sup>682</sup> Louvat-Molozay, Bourqui et Piéjus, « Monsieur de Pourceaugnac/Notice », 1413.

Le choix du titre présent faisait donc partie de la francisation du sujet qui n'est pas d'autre que la « satire du (faux) noble de province », un sujet « particulièrement à la mode dans les années 1660 ». <sup>683</sup> Toutes les batteries ou machines utilisées par Sbrigani et les autres personnages parisiens d'origine ou d'adoption ne servent qu'à un but : renvoyer Monsieur de Pourceagnac à Limoges (sa région d'origine) le plus rapidement possible. <sup>684</sup> En effet, le personnage principal de Molière n'incarne pas seulement le type du provincial ridicule, mais aussi celui du « bourgeois gentilhomme » :

[Il] cherche par deux fois à cacher son origine roturière, en dissimulant ce que le spectateur sait depuis la première scène, à savoir qu'il est avocat, et en se targuant de craindre non pas la mort, mais la pendaison, car « il est fâcheux à un Gentilhomme d'être pendu ». <sup>685</sup>

Dans ce sens, la profession et l'origine de Monsieur de Pourceagnac sont annoncées, sur un ton de mépris, dès la première scène de l'acte I : « Votre Père se moque-t-il, de vouloir vous enger de son Avocat de Limoges, Monsieur de Pourceagnac, qu'il n'a vu de sa vie, et qui vient par le Coche vous enlever à notre barbe ? » <sup>686</sup> La troisième scène vient compléter ce tableau : le public y voit, pour la première fois, le chasseur (Sbrigani) et sa proie (le provincial ridicule) ensemble. Sbrigani manipule Monsieur de Pourceagnac afin de révéler son identité : « [F]aut-il se moquer ainsi des honnêtes Étrangers qui arrivent ici ? » <sup>687</sup> demande-t-il pour défendre Monsieur de Pourceagnac face aux rires anonymes qui fusent à l'entrée de ce dernier dans la ville. Il le qualifie ensuite de « Personne de condition », ce qui amène Monsieur de Pourceagnac à afficher son identité : « Oui, Gentilhomme Limosin ». <sup>688</sup> Le reste de la scène ne fait que surajouter aux ridicules (la manière de manger, de s'habiller, de penser...) de « cet étranger », « ce faux noble de province ».

À cet égard, il faut se demander s'il était possible ou non pour Mehmed Hilmi de construire une dichotomie pareille (grande ville/province ; noble/roturier ; natif/étranger) dans la traduction turque de *Monsieur de Pourceagnac* et de favoriser le premier composant (grande ville, noble, natif...) au détriment du second

---

<sup>683</sup> *Ibid.*, 1413-1414.

<sup>684</sup> *Ibid.*, 1413.

<sup>685</sup> *Ibid.*, 1415.

<sup>686</sup> Molière, « Monsieur de Pourceagnac », 204.

<sup>687</sup> *Ibid.*, 206.

<sup>688</sup> *Ibid.*, 207.

(province, roturier, étranger...). Était-il conforme aux normes prédominant dans la culture et le théâtre populaire ottomans de suivre le dramaturge français à la lettre ? Pour répondre à cette question il faut d'abord revoir certaines caractéristiques du théâtre populaire ottoman, précisément celles du répertoire du *karagöz* :

La plupart [des pièces de *karagöz*], inspirées de la vie quotidienne de la capitale et des villes d'Anatolie, décrivent les traditions, les mœurs et les coutumes, les costumes, les dialectes, les petits métiers, et expriment les pensées et préoccupations d'une population citadine bigarrée, où aucun personnage n'échappe à la dérision, dans un dévergondage de paroles et de gestes, avec des allusions aux faits réels et aux événements de la vie sociale du moment, et avec des critiques et griefs contre un gouvernement arbitraire.<sup>689</sup>

Comme nous voyons nettement dans l'analyse de Michèle Nicolas, le rideau de *karagöz* présente une grande diversité de personnages, mais aucun d'entre eux n'échappe à la critique ou à la moquerie. Tout d'abord, ce sont les personnages principaux (Karagöz et Hacivat dans le *karagöz*, Kavuklu et Pişekâr dans l'*ortaoyunu*) qui sont ridiculisés, dans chaque pièce, à cause de leurs défauts (les premiers étant paresseux ou grossiers, les seconds étant opportunistes). Ensuite viennent les personnages secondaires (les *taklits*) qui font l'objet des railleries : ils varient d'une pièce à l'autre, pourtant ils ne sont jamais hiérarchisés par rapport aux personnages principaux du point de vue de leurs défauts.<sup>690</sup> Les représentants de diverses communautés ethniques et religieuses de l'empire sont donc égaux (mais sans armes) devant la dérision perpétuelle qui marque le *karagöz* et l'*ortaoyunu*.

Dans ce cadre, il est intéressant de voir que le traducteur ottoman de *Monsieur de Pourceagnac* a décidé de ne pas attribuer une origine ethnique/géographique précise à son personnage principal (qui est trompé et ridiculisé à plusieurs reprises dans la traduction), probablement pour ne pas faire une discrimination parmi la population hétéroclite de l'empire. Il a justement adapté en turc-ottoman « Monsieur de Pourceagnac » comme « İbiş Ağa » (Maître İbiş) qui est d'ailleurs une figure du théâtre populaire ottoman. D'après Metin And, dans l'*ortaoyunu*, on appelait parfois Kavuklu par d'autres noms tels que « Nekre » (nom

---

<sup>689</sup> Michèle Nicolas, « Turquie », dans **Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette**, sous la direction de Henryk Jurkowski et Thierri Foulc (Montpellier : Éditions l'Entretiens, 2009), 722.

<sup>690</sup> Nous pouvons analyser les *taklits* dans deux catégories distinguées : ceux qui sont du quartier (personnages stambouliotes) et ceux qui viennent à la capitale ottomane pour trouver du travail ou pour faire du commerce. Parmi les seconds se trouvent le Turc ayant un langage grossier, le Laz bavard, l'Arabe bête etc. Ils ne sont ni inférieurs ni supérieurs l'un à l'autre. Pour une étude des personnages types du *karagöz* voir, And, **Karagöz : Théâtre d'ombres turc**, 83-94.

ancien) ou « İbiş ». Le personnage d'İbiş a été importé, plus tard, dans le théâtre de marionnettes (« kukla tiyatrosu ») et le *tuluât*.<sup>691</sup> Par ailleurs, Nihal Türkmen apporte une autre explication sur l'origine de ce personnage. Selon elle, İbiş est une création d'Abdürrezzâk Efendi (« Abdi » tout court), un des plus grands Kavuklus de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En s'appuyant sur les mémoires des contemporains d'Abdi, Türkmen affirme que le type d'İbiş a été créé par ce dernier sur la scène de *tuluât* sur le modèle de clown dans la pantomime. Incarnation lointaine du clown dans le théâtre romain antique, İbiş portait un pantalon blanc, une chemise multicolore et un fez. Le personnage d'İbiş était repris, plus tard, par un autre grand comédien d'*ortaoyunu*, Kel Hasan Efendi, qui avait modifié le costume et le maquillage de cette figure : Kel Hasan se maquillait excessivement, entrait en scène en frappant un bidon de kérosène vide, tenait un balai dans la main, portait un fez plus grand que celui d'Abdi et un stambouline (redingote servant d'uniforme de fonctionnaire ottoman à l'époque).<sup>692</sup> L'explication de Türkmen nous paraît tout à fait convaincante. Nous y voyons clairement pourquoi le nom « İbiş » était associé à Kavuklu : İbiş était créé sur la scène de *tuluât* par Abdi qui jouait traditionnellement le rôle de Kavuklu dans l'*ortaoyunu*. Les deux réunissaient ou s'entremêlaient, sans doute, aux yeux du public ottoman, d'où l'identification d'İbiş et de Kavuklu.

İbiş Ağa est dessiné dans la liste des personnages de *Yirmi Çocuklu Bir Adam* comme un « villageois riche mais bête et laid » (« İbiş Ağa: Ehl-i servet bir köylü olup aptal ve gayetle çirkin bir kimse »).<sup>693</sup> De plus, il est décrit par Fitne Kumkuması à Fettan Bey de la même manière : « il est le plus laid et le moins poli des hommes sur la terre » dit-il pour critiquer Musa Ağa de sa décision de marier sa fille avec İbiş.<sup>694</sup> Si l'on compare ce portrait avec celui de Musa Ağa (toujours dans la liste des personnages) évoqué ci-dessus, il est possible de dire que le traducteur a souligné le défaut de l'un et de l'autre (l'avarice de Musa, la sottise et laideur d'İbiş), sans favoriser le citadin aux dépens du villageois. Ces deux portraits n'existent nulle part dans le texte de départ mais ils font partie du remaniement de ce dernier par Mehmed Hilmi. Le traducteur ottoman de *Monsieur de Pourceaugnac* réécrit également le rapport entre Musa, Elmas et İbiş. Dans le texte de départ, Monsieur de

<sup>691</sup> Metin And, *Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu* (Ankara : Forum Yayınları, 1962), 13.

<sup>692</sup> Türkmen, *Orta Oyunu*, 116-117.

<sup>693</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 3.

<sup>694</sup> « Dünyada ne kadar çirkin, ne kadar bed suret adam varsa bu adamdan güzel ve gayet naziktir diyebilirim. », *Ibid.*, 7.



Pourceaugnac est l'avocat d'Oronte, ils ne se sont jamais vus, mais Oronte est décidé à marier Julie à son avocat. Par contre, dans le texte d'arrivée, le public trouve une explication tout à fait différente au sujet de la rencontre de ces trois personnages. Nous la voyons tout au début de *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, dans la première scène de l'acte I, qui n'est qu'une création originale de Mehmed Hilmi. C'est une scène où Fettan Bey s'interroge sur la fidélité de sa bien-aimée et lui demande pourquoi elle a consenti à la demande (en mariage) de son père. À ce moment-là Elmas Hanım raconte au public toute l'histoire : Elmas est malade. Elle a besoin de se reposer. Le père et la fille vont à la campagne, plus précisément au village d'origine d'İbiş. Ils y restent longtemps. Elmas passe son temps avec les paysannes, Musa avec les paysans qui, lors d'une conversation dans le café traditionnel du village (« köy kahvesi »), convainquent ce dernier de fiancer sa fille à İbiş Ağa. Elmas y souligne clairement que son père n'a pas résisté aux promesses des paysans (les noces seront financées par eux, un champ fertile sera donné à la jeune mariée) et c'est par pure avarice qu'il a accepté leur demande.<sup>695</sup>

Cette scène qui n'existe d'ailleurs pas chez Molière est importante de plusieurs points de vue. Tout d'abord, elle fait de Musa Ağa un type d'avare. Ensuite elle ajoute un aspect de comédie sentimentale/romantique à *Yirmi Çocuklu Bir Adam*. Mais plus important encore, elle omet les rapports de subordination entre la grande ville et la campagne, la capitale et la province, le centre et la périphérie puisque les habitants de la grande ville vont à la campagne et le villageois vient, à son tour, à la grande ville, ce qui constitue un déplacement bilatéral que l'on ne trouve pas dans le texte de départ.

Il est vrai qu'İbiş n'est pas un habitant du quartier où se déroule l'action. Il y vient de loin pour régler une affaire, en d'autres termes pour épouser la fille de Musa : « Musa Ağa'nın kızını nişanlamıştım onun cemiyetini yapacağım. » (« Je me suis fiancé à la fille de Maître Musa, je vais conclure ce mariage. »).<sup>696</sup> Mais contrairement au texte de départ, le lieu d'action n'est pas précis dans le texte d'arrivée : « La scène est à Paris »<sup>697</sup> vs. « Quand le rideau s'ouvre, on voit une rue

---

<sup>695</sup> *Ibid.*, 6-7.

<sup>696</sup> *Ibid.*, 9-10.

<sup>697</sup> Molière, « Monsieur de Pourceaugnac », 200.

au fond de la scène. »<sup>698</sup> Une fois encore la dichotomie de grande ville/campagne devient presque invisible puisque le lieu est une rue quelconque. De plus, comme nous l'avons signalé ci-dessus, le village d'origine d'İbiş est inconnu. Dans la quatrième scène de l'acte I de *Monsieur de Pourceaugnac*, Éraste cherche à persuader le provincial qu'il le connaît depuis longtemps et qu'il est « le meilleur Ami de toute la Famille des Pourceaugnac ». <sup>699</sup> Pour atteindre son but, il se réfère en premier lieu à Limoges et en évoque les différents endroits: « [c]omment appelez-vous ce Traiteur de Limoges qui fait si bonne chère ? », « [c]omment est-ce que vous nommez à Limoges ce Lieu où l'on se promène ? ». <sup>700</sup> Ensuite vient la famille des Pourceaugnac. Éraste procède de la même manière : il pose des questions ambiguës sur les différents membres de famille et amène Monsieur de Pourceaugnac à donner les réponses qu'il souhaite. En revanche, dans le texte d'arrivée, outre les membres de famille d'İbiş, Fettan ne se réfère qu'à un événement précis : la dispute entre İbiş et un ami/voisin à lui appelé « Recep » lors des noces de leur ami commun appelé Tataroğlu. <sup>701</sup> À part cette référence bien définie, Fettan se contente d'énumérer les beautés du village d'İbiş pour prouver qu'il connaît bien cette région. Il loue l'air frais, les eaux douces, les fruits délicieux, les habitants accueillants et aimables de ce village <sup>702</sup> sans donner au public les coordonnées géographiques de ce dernier. Par la suite, la traduction de Mehmed Hilmi dessine İbiş comme un villageois/campagnard sans préciser son village d'origine.

Il faut ensuite se concentrer sur l'épisode médical, l'une des batteries ou machines mises en place par Sbrigani, et son équivalent ottoman pour voir comment les deux textes diffèrent l'un de l'autre. L'épisode médical est « un invariant du sujet des 'disgrâces du prétendant indésirable', que les canevas [de *commedia dell'arte*] conservés traitent selon des modalités diverses ». <sup>703</sup> Mais Molière a considérablement développé la séquence médicale qui est devenu, par la suite, la séquence la plus longue de la pièce : « ce qui, chez les Italiens, n'était qu'une burle

---

<sup>698</sup> « Perde açıldıktā tiyatro sahnesi manzaraya bir sokaklık mahal irâ'e eder. », Mehmed Hilmi, **Yirmi Çocuklu Bir Adam**, 4.

<sup>699</sup> Molière, « Monsieur de Pourceaugnac », 209.

<sup>700</sup> **Ibid.**, 210.

<sup>701</sup> « Haniya Tataroğlu'nun düğününde sofrā başında heybecinin Recebiyle ettiğiniz kavgayı unuttunuz mu? », Mehmed Hilmi, **Yirmi Çocuklu Bir Adam**, 11.

<sup>702</sup> « Ah efendim, sizin oraların o güzel havası, o güzel sular, o tatlı meyveler, o muhabbetli insanlar, canım efendim, neler neler, maydanozlu köfteler hiç hatırımdan çıkmaz. », **Ibid.**, 12.

<sup>703</sup> Louvat-Molozay, Bourqui et Piéjus, « Monsieur de Pourceaugnac/Notice », 1416.

parmi d'autres occupe ainsi près d'un tiers de l'adaptation de Molière. »<sup>704</sup> *Monsieur de Pourceaugnac* diffère aussi des autres comédies médicales de Molière en matière d'identité du malade et des médecins : la spécificité de la pièce vient de ce que, contrairement aux amoureuses qui feignaient la maladie (*Le Médecin volant*, *Le Médecin malgré lui*, *L'Amour médecin*), contrairement à Argan qui se croit malade (*Le Malade imaginaire*), le protagoniste est donné pour malade par d'autres que lui-même et ne cesse de clamer qu'il est en parfaite santé.<sup>705</sup> Lorsque le premier médecin assure Monsieur de Pourceaugnac qu'ils vont le guérir, il refuse fermement le traitement en disant qu'il se porte bien. Il souligne de plus qu'il n'a pas besoin d'eux et qu'il se moque de la médecine. La réaction du premier médecin nous montre clairement le jugement des médecins sur le malade : « Hon, hon ; voici un Homme plus fou que nous ne pensons. »<sup>706</sup> À cet égard, il est possible de dire que le mauvais tour médical vise, comme les autres qui suivront, à discréditer le prétendant indésirable aux yeux de son futur beau-père (dans cette scène, le faire passer pour fou) et à le renvoyer à sa ville d'origine.

Mais ce n'est pas tout : la séquence médicale, disent Louvat-Molozay, Bourqui et Piéjus, possède « une autonomie et une signification qui rapprochent la pièce des authentiques comédies médicales » de Molière.<sup>707</sup> Selon eux, la médecine s'impose dans *Monsieur de Pourceaugnac* comme une « religion » ayant ses propres dogmes (ceux que l'on voit au cours du traitement et du diagnostic), ses prêtres (les deux médecins) et un dévot (l'apothicaire). Ces derniers cherchent à faire admettre, dans un langage presque incompréhensible et caricatural, la valeur et les mérites de leur religion (la médecine) à Monsieur de Pourceaugnac. Dans ce contexte, les éditeurs scientifiques de la pièce affirment que « la satire de la médecine ménage des glissements locaux vers un discours antireligieux qui prend essentiellement la forme d'une dénonciation de l'imposture et, dans le cas présent, de la dévotion aveugle qui est son corollaire. »<sup>708</sup> La séquence médicale présente donc Monsieur de Pourceaugnac comme la proie des hommes de l'art qui ne doutent pas une seconde des bienfaits de leur art.

---

<sup>704</sup> **Ibid.**

<sup>705</sup> **Ibid.**, 1417.

<sup>706</sup> Molière, « Monsieur de Pourceaugnac », 221.

<sup>707</sup> Louvat-Molozay, Bourqui et Piéjus, « Monsieur de Pourceaugnac/Notice », 1416.

<sup>708</sup> **Ibid.**, 1419.

Qu'est-il advenu de l'épisode médical de Molière dans la traduction de Mehmed Hilmi ? La première chose à souligner est que le traducteur ottoman a considérablement simplifié la séquence médicale en supprimant plusieurs scènes (scènes 5 et 7 dans le texte de départ) et des personnages tels que les paysans et l'apothicaire qui représente, comme nous l'avons signalé, le dévot aveugle. Contrairement à la pièce de Molière, la traduction de Mehmed Hilmi est dénuée d'enjeux moraux ou religieux. Le mauvais tour médical n'y est qu'une burle parmi d'autres. À cet effet, la scène de consultation grotesque de Monsieur de Pourceaugnac par les deux médecins est complètement adaptée au contexte ottoman. Dans le texte de départ, la maladie du protagoniste est décrite comme suit : « notre Malade ici présent, est malheureusement attaqué, affecté, possédé, travaillé de cette sorte de folie que nous nommons fort bien, mélancolie hypocondriaque, espèce de folie très fâcheuse ». <sup>709</sup> Pour soigner ce « fou », le premier médecin prescrit une série de remèdes (lui faire des saignées et purgations, lui faire prendre un bain d'eau pure et nette, avec force petit-lait clair et le réjouir) auxquels s'ajoutent ceux du second médecin (lui composer un fronteau, faire blanchir les murailles de sa chambre). <sup>710</sup> Dans le texte d'arrivée, la maladie d'İbiş est désignée comme « la maladie d'amour » (« aşk illeti ») qui veut dire, selon les explications du premier médecin, « songer jour et nuit à la même personne et tomber amoureux [à force de réfléchir] de son beau visage ». <sup>711</sup> Cette description d'amour platonique qui exclut les relations charnelles et qui demande à l'amoureux de vivre son amour en l'absence de sa bien-aimée n'était pas d'ailleurs étrangère pour le public ottoman qui, dans la poésie classique ottomane ou dans les contes et légendes, rencontrait une conception identique de l'amour. Mais ce qui est plus intéressant, c'est que les médecins de Mehmed Hilmi, à l'opposé de ceux de Molière, déclarent à plusieurs reprises que les médecins sont « incapables » de soigner cette affreuse maladie. <sup>712</sup> L'image d'une médecine insuffisante face au traitement d'une maladie quelconque dans le texte d'arrivée s'oppose à celle d'une médecine « omnipotente » (mais inefficace bien sûr) dans le texte de départ, ce qui nous montre que Mehmed Hilmi a complètement omis ce côté de la médecine (dans *Monsieur de Pourceaugnac*) qui cherche à faire accepter sa

<sup>709</sup> Molière, « Monsieur de Pourceaugnac », 218.

<sup>710</sup> *Ibid.*, 219-220.

<sup>711</sup> « gece ve gündüz gözünün önüne diğer bir kimsenin hayalini getirerek onun hüsn-ü cemaline üftade olup », Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 15.

<sup>712</sup> « bu illetin hekimler dahi mualecesinden aciz olup yalnız... », « hekim'ül hükemâ bu illete bir vech ile muâlece bulamaz », *ibid.*

valeur et ses mérites aux gens ordinaires et à diriger ces derniers au nom de sa puissance.

Il ne serait donc pas faux de dire que les médecins de Mehmed Hilmi sont plus accommodants et moins autoritaires que ceux de Molière. Tout d'abord, ils ne font pas de grandes tirades. Ensuite leur discours n'est pas alourdi par une fausse érudition. Le premier prescrit une préparation médicale imaginaire<sup>713</sup> afin de guérir İbiş Ağa et au cas où ceci ne marche pas, il conseille un divertissement musical organisé le long d'une rivière et sur l'herbe pour chasser de son esprit l'idée de l'amour et du mariage.<sup>714</sup> Le second ajoute une série de remèdes similaires à ceux du second médecin de Molière (faire blanchir les murailles de sa maison, lui composer un fronteau), sans oublier les saignées des bras et des pieds, et le divertissement.<sup>715</sup> Même si elle se termine par un traitement forcé à l'exemple de celle de Molière, la séquence médicale de Mehmed Hilmi n'est qu'un mauvais tour parmi d'autres.

La traduction de Mehmed Hilmi se rapproche, par ailleurs, du théâtre populaire ottoman dans la scène de la première rencontre entre İbiş et Musa Ağa. Dans le texte de départ, les burles préparés par Sbrigani continuent aussi bien après l'épisode médical : premièrement, le public voit le fourbe, déguisé en marchand flamand, aller dire à Oronte que le but de Monsieur de Pourceaugnac est de recevoir la dot de Julie pour payer ses créanciers. Deuxièmement, il le voit dire à Monsieur de Pourceaugnac que Julie est une coquette achevée.<sup>716</sup> Ainsi, il tâche de « semer tant de soupçons et de division entre le Beau-père et le Gendre, que cela rompe le Mariage prétendu. »<sup>717</sup> La rencontre du beau-père et du gendre se fait à la suite de ces tours. Tous les deux s'écrivent, à leurs tours, qu'ils ne sont pas sots/bêtes à croire de tels mensonges : « Croyez-vous, Monsieur Oronte, que les Limosins soient des sots ? », « Croyez-vous, Monsieur de Pourceaugnac, que les Parisiens soient des bêtes ? »<sup>718</sup>

---

<sup>713</sup> « Evvela bu şahbaz bülede bir dirhem naz, iki dirhem eda, üç dirhem istiğna, dört dirhem cilve, beş dirhem letafet, altı dirhem nezaket, yedi dirhem muhabbet, sekiz dirhem şetaret, dokuz dirhem ünsiyet, on dirhem ülfet olup bunların cümlesini bir araya getirerek vefa havanında dövüp sefa tülbindinden eleyerek kullanılmamış efkâr çömleğine konduktan sonra, hasret ulüvvünden kaynatıp sabah akşam vuslat kaşığıyla istimal ettirmeli. », **Ibid.**

<sup>714</sup> « Bununla da şifa-pezir olmazsa, ekser akarsu kenarlarında ve çimenler üzerinde eğlendirilip âhenk ü çalgı güzel şarkılarla kendisini yani efkârını tahvil ile beraber bir meslek-i diğerk ittihaz etmeli. », **Ibid.**, 15-16.

<sup>715</sup> **Ibid.**, 16.

<sup>716</sup> Molière, « Monsieur de Pourceaugnac », 227-230.

<sup>717</sup> **Ibid.**, 227.

<sup>718</sup> **Ibid.**, 231.

Cette petite scène se développe considérablement dans la version turque et gagne, par là, une nouvelle signification.

Le traducteur ottoman de *Monsieur de Pourceaugnac* réécrit ce dialogue suivant le modèle des dialogues (*muhavere*) entre Karagöz et Hacivat, qui ne sont pas autres que des tournois d'esprit et de jonglerie verbale.<sup>719</sup> À l'opposé de leurs équivalents français, Musa et İbiş s'adressent l'un à l'autre dans un langage courant et même familier ; Musa appelle İbiş « Monsieur le gendre » (« damat bey »), İbiş appelle Musa « Maître le beau-père » (« kayın peder efendi »). Musa affirme qu'il a pitié de sa fille, puisqu'elle est fiancée avec un « fou », un « débiteur sans sou ni maille ». İbiş le conteste et signale que c'est le père qui lui a demandé de prendre sa fille comme épouse.<sup>720</sup> À ce moment-là commence une querelle entre les deux personnages : Musa appelle İbiş « düdük » (littéralement « le sifflet ») pour dire qu'il est sot ; İbiş, choqué et terrifié de cette expression, n'hésite pas à appeler son futur beau-père par le même mot.<sup>721</sup> Il dit ensuite qu'il n'est pas du tout désireux de se marier avec sa fille : « Hem daha doğrusunu istersen senin kızını almağa da pek o kadar iştahım yok ! » (« Au vrai, je n'ai pas envie de prendre ta fille comme épouse »). Musa lui répond immédiatement : « Hah hah hah, güleyim bari! Zahir ben de sana kızımı vereyim diye adaklar adadımdı? » (« Que tu es drôle ! Tu penses que j'avais fait des vœux pour ce mariage, moi ? »).<sup>722</sup>

Le dialogue entre İbiş et Musa nous renvoie dans le domaine du théâtre populaire ottoman où des mots empruntés au langage familier, ainsi que des expressions ou tours de la langue parlée constituent l'essentiel des dialogues surtout entre Karagöz et Hacivat. À l'exemple de ces derniers, İbiş et Musa font preuve d'habileté verbale : les prompts réponses, jeux de mots et acrobaties linguistiques se suivent sans intervalle ce qui est, sans doute, une grande source de plaisir pour le public ottoman qui apprécie, depuis des siècles, les jongleries verbales dans le *karagöz* ou l'*ortaoyunu*.

Le même aspect se trouve également dans le dialogue entre les deux fausses femmes d'İbiş. Dans la pièce de Molière, Lucette (en gasconne) et Nérine (en picarde) se présentent comme les épouses de Monsieur de Pourceaugnac. Ces deux

---

<sup>719</sup> And, *Karagöz. Théâtre d'ombres turc*, 74.

<sup>720</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 20-21.

<sup>721</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>722</sup> *Ibid.*, 21.

femmes trompées l'une par l'autre par le même « séducteur » se querellent devant Oronte scandalisé une fois de plus par la « réalité » pour obtenir leur époux, le père de leurs enfants.<sup>723</sup> Cette séquence prend de l'ampleur dans la version turque et s'adapte aux normes théâtrales locales. Au contraire de Molière, Mehmed Hilmi n'attribue pas une origine ethnique/géographique à ces deux personnages féminins et les nomme juste des paysannes. Ces dernières, dans une succession de vives répliques, cherchent à gagner la bataille dont l'objet (et le trophée) est İbiş. Pour prouver qu'elle est la vraie épouse, chacune d'entre elles appelle ses fils, la première ayant douze fils et la seconde n'en ayant que huit : (« Venez Muhsin, Veli, Dursun, Ramazan, Osman, Recep, Kasım, Cafer, Reşit, Raşit, Hurşit, Memiş, Şuayb. Venez mes fils, venez. »), (« Bayram, Tozsuz, Şaban, Kerem, İsmail, Ahmed, Mehmed, Hüseyin. Venez mes enfants, venez. »).<sup>724</sup> Les enfants crient « papa, papa, papa » et courent tous en même temps vers İbiş afin de l'embrasser.

En effet, comme nous le signale Metin And, le même épisode marital/familial (sauf les enfants) se trouve au centre d'une pièce de *karagöz* bien connu intitulée *Ortaklar (Les Partenaires)* : Karagöz se marie pour la deuxième fois en l'absence de sa première femme. Cette dernière rentre de chez sa tante, constate la situation et se met très en colère pendant que son mari essaie de la calmer et de la faire taire. Mais les deux femmes réclament à corps et à cris leurs droits sur lui. La première recourt à l'ivrogne du quartier qui vient menacer Karagöz. À la fin tout s'arrange pour le mieux.<sup>725</sup> Ce rapport intertextuel qui rapproche le théâtre moliéresque du théâtre populaire ottoman était, sans doute, un des facteurs qui ont favorisé et facilité la traduction turque de *Monsieur de Pourceaugnac* puisqu'il permettait au traducteur de passer d'un code (la langue) à l'autre sans se soucier trop du degré d'acceptation et du succès du texte d'arrivée au sein de son nouveau public.<sup>726</sup>

<sup>723</sup> Molière, « Monsieur de Pourceaugnac », 233-237.

<sup>724</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 27.

<sup>725</sup> And, *Karagöz. Théâtre d'ombres turc*, 103 ; Cevdet Kudret, « Ortaklar », *Karagöz* vol. 2 (Ankara : Bilgi Yayınevi, 1969), 537-566.

<sup>726</sup> En effet, *Ortaklar* est une pièce « nev-îcâd » (littéralement « nouvelle invention ») qui signifie qu'elle ne fait pas partie du répertoire classique de *karagöz*, mais qu'elle fut créée plus ou moins après 1875. Dans ce cas, nous pouvons même dire qu'*Ortaklar*, comme plusieurs autres, peut être une réécriture de la séquence moliéresque de « deux fausses femmes » de Monsieur de Pourceaugnac. D'ailleurs, nous savons que la pièce de Molière avait été représentée plusieurs fois en turc à partir de 1866, ce qui nous confirme son succès sur le public ottoman. Par conséquent, il nous paraît juste d'insister sur un transfert du théâtre moliéresque vers le théâtre populaire ottoman dans le cas d'*Ortaklar*. Voir Cevdet Kudret, *Karagöz* vol. 1 (Ankara : Bilgi Yayınevi, 1969), 24.

De même, l'acte III de *Monsieur de Pourceaugnac* se trouve à la jointure des théâtres moliéresque et populaire ottoman. Dans le texte de départ, la polygamie est conçue comme un cas passible de pendaison. Sbrigani l'exploite à fond pour donner à Monsieur de Pourceaugnac « une frayeur si grande de la sévérité de la Justice de ce Pays, et des apprêts qu'on faisait déjà pour sa mort ». <sup>727</sup> Il lui conseille de quitter la ville et le convainc de se déguiser en femme afin de se dérober avec plus de facilité aux gens qu'on avait mis pour l'arrêter aux portes de la ville. <sup>728</sup> La scène suivante nous montre comment Sbrigani réagit sur sa victime, Monsieur de Pourceaugnac déguisé en femme. Il y sous-entend que sa plus grande faute est de ne pas être un vrai noble de la capitale : « et puis ils ont en cette Ville une haine effroyable pour les Gens de votre Pays, et ils ne sont point plus ravis que de voir pendre un Limosin. » <sup>729</sup> Quand Monsieur de Pourceaugnac lui en demande la cause, il souligne que la faute leur incombe : « [c]e sont des brutaux, ennemis de la gentillesse et du mérite des autres Villes. » <sup>730</sup> Les trois scènes qui suivent ne sont que bouffonnerie. Deux Suisses voient Monsieur de Pourceaugnac seul sur la scène. Ils s'éprennent pour lui et commencent à se quereller puisque tous les deux veulent « coucher avec elle ». Ils le tirent avec violence. Monsieur Pourceaugnac crie au secours. Un exempt vient le libérer des Suisses. Mais il le reconnaît et demande de l'argent pour le laisser libre. Monsieur de Pourceaugnac lui donne cet argent. Ils quittent la ville ensemble, parce que désormais il n'y a point de sécurité dans la ville, ni pour l'un ni pour l'autre. <sup>731</sup> Monsieur Pourceaugnac n'oublie pas de blâmer Paris et ses habitants (« Ah maudite Ville ! ») de tout le mal qui lui est arrivé. <sup>732</sup>

Cet acte s'accroît notablement et s'adapte parfaitement au contexte ottoman dans la traduction de Mehmed Hilmi. Le traducteur omet l'histoire du crime (la polygamie) <sup>733</sup> et de la punition (la pendaison) citée ci-dessus et trouve une autre raison pour la fuite d'İbiş Ağa de la ville. C'est Fitne Kumkuması qui l'annonce au public : il dit à Fettan Bey qu'il a convaincu İbiş de partir immédiatement en insistant sur le fait que tous ces incidents et malentendus vont le discréditer complètement aux

---

<sup>727</sup> Molière, « Monsieur de Pourceaugnac », 241.

<sup>728</sup> **Ibid.**

<sup>729</sup> **Ibid.**, 242.

<sup>730</sup> **Ibid.**

<sup>731</sup> **Ibid.**, 243-246.

<sup>732</sup> **Ibid.**, 245.

<sup>733</sup> Il faut rappeler que la polygamie n'était pas interdite dans la société ottomane. On la permettait aux hommes musulmans sous certaines conditions.



yeux de tous, s'il continue à rester là-bas.<sup>734</sup> İbiş se résout à quitter la ville en habit de femme, sur le conseil de Fitne Kumkuması. Il met une sorte de manteau traditionnellement porté par les femmes ottomanes musulmanes quand elles sortent de la maison (*ferace*) et couvre son visage d'un voile (*yaşmak*). À cet égard, il faut dire que l'image de l'homme déguisé en femme n'était pas du tout nouvelle pour le public ottoman. Dans plusieurs pièces de *karagöz* le public voyait les personnages principaux déguisés en femme, tels que Karagöz dans *Sahte Gelin (La Fausse mariée)* ou Hacivat dans *Salıncak (La Balaçoire)*. Mais plus important encore, tous les rôles de femme (*zenne*) étaient joués dans l'*ortaoyunu* par des hommes à cause des contraintes religieuses. Pourtant cette restriction même était au cœur du comique : certains acteurs de l'*ortaoyunu* se spécialisaient dans les rôles de femmes dont « des épouses, maîtresses ou filles de joie ». <sup>735</sup> Pendant que le contraste entre l'apparence et la réalité faisait rire les spectateurs, la dualité de l'acteur captivait l'attention et l'imagination de ces derniers.

Dans ce sens, la deuxième scène de l'acte III de *Yirmi Çocuklu Bir Adam* nous donne l'impression d'être empruntée au théâtre populaire ottoman. Mehmed Hilmi retravaille surtout sur un petit passage du texte de départ dans lequel Sbrigani teste l'aptitude de Monsieur de Pourceaugnac à imiter les femmes. Dans le texte d'arrivée, Fitne Kumkuması demande à İbiş de travailler sur les manières de parler et de marcher des femmes afin de persuader ceux qu'ils vont croiser dans la rue qu'il est une vraie femme. Tout d'abord, il le fait marcher en trémoussant. İbiş remue des hanches en marchant comme une femme qui se sait regardée. Ensuite, il lui fait apprendre son nouveau nom féminin : « Dilrubâ » (littéralement « celle qui conquiert le cœur »). <sup>736</sup> La manière de marcher et le nom attribués au personnage féminin (İbiş déguisé) nous renvoient au domaine du théâtre populaire ottoman. L'image de la femme créée par Mehmed Hilmi est analogue à celle dans le *karagöz* ou l'*ortaoyunu* : dans les deux cas il s'agit d'une femme soucieuse de plaire aux hommes, une représentation plus « sérieuse » des femmes étant absente de cette tradition dramatique. <sup>737</sup> Outre ces deux exercices, Fitne Kumkuması fait parler İbiş

<sup>734</sup> « Senin halin şimdiden sonra fenalaştı. Burada eğer daha oturursan seni fena halde rezil edecekler. », Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 28

<sup>735</sup> Ahmed Rasim, « Orta Oyununda Kadın », *Muharrir Bu Ya*, publié par Hikmet Dizdaroğlu (Ankara : MEB, 1969), 91.

<sup>736</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 29-30.

<sup>737</sup> Ahmed Rasim, « Orta Oyununda », 91.

comme une femme, ce qui pousse le comique à son comble. İbiş commence ses phrases par un parler féminisé : « Kız halayık, bana baksana seni gidi kahpe seni! Artık hiç sözümü dinlemiyorsun! Alimallah seni bu hafta pazara götürür satarım. Bana kimse karışamaz. Senin paranı ben verdim! » (« Hé ! *Halayık* [fille esclave], regarde-moi coquine ! Tu ne m'écoutes plus ! Mais n'oublie pas que je peux te mettre à la vente cette semaine au marché. Personne ne peut rien dire. C'est moi qui ai payé ton prix. »)<sup>738</sup> Mais oubliant son rôle, il les finit par un parler masculinisé : « Baksana Veli, sana söylüyorum (şaşıarak erkek sesiyle) öküzleri çifte götürdün mü? » (« Holà Veli, c'est à toi que je parle (*en se trompant, avec une voix d'homme*) tu as mis les bœufs à la charrue ? »)<sup>739</sup> L'alternance des voix de femme et d'homme marque la scène et constitue l'essentiel du ridicule pour le public.

La traduction turque de la scène qui se passe entre Monsieur de Pourceaugnac et les deux Suisses garde, de même, le rapport avec le théâtre populaire ottoman. Les deux jeunes hommes (« delikanlı ») entrent en scène en discutant de la beauté et l'infidélité d'une femme que tous les deux connaissent. Le second d'entre eux voit İbiş en *ferace* et *yaşmak*, et le montre à son ami : « Baksana birader. Şurada bir kelepirci var! » (« Frère, regarde. Il y a un *kelepirci* [littéralement « bon marché » ; ici, fille publique] là-bas. »)<sup>740</sup> Tout d'abord, ils s'approchent de lui et louent sa beauté. Ensuite, ils le draguent. Chacun d'entre eux manifeste son désir à sa façon : le premier le pince, le second essaie de l'embrasser. İbiş les menace en disant que son mari va bientôt rentrer et essaie de se sauver. Mais c'est seulement après l'intervention d'un soldat qu'ils s'arrêtent et laissent İbiş libre.<sup>741</sup> En effet, cet épisode peut très bien passer pour un épisode de l'*ortaoyunu*. Comme le souligne Ahmed Rasim, à l'exemple des jeunes hommes, Kavuklu se montre comme un coureur de femmes dans certaines pièces. Pour l'arrêter, les personnages féminins lui pincent le bras ou bien le frappent avec leurs babouches, ce qui contribue au plaisir du public.<sup>742</sup> Par la suite, Mehmed Hilmi remodèle cet épisode des amants indésirables sur le théâtre populaire ottoman, sans doute pour créer un effet comique inévitable et réussi pour son lecteur/spectateur.

<sup>738</sup> Mehmed Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 30.

<sup>739</sup> *Ibid.*

<sup>740</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>741</sup> *Ibid.*, 32-33.

<sup>742</sup> Ahmed Rasim, « Orta Oyunlarında Kadın », *Muharrir Bu Ya*, publié par Hikmet Dizdaroğlu (Ankara : MEB, 1969), 86.

Pour conclure, *Yirmi Çocuklu Bir Adam* possède plusieurs traits caractéristiques des pièces du théâtre populaire ottoman et ressemble à une pièce authentique du répertoire du *karagöz* ou de l'*ortaoyunu*. Avant tout, la structure sérielle de *Monsieur de Pourceaugnac* permet au traducteur ottoman de faire autant de changements qu'il le souhaite sans changer le déroulement de l'action. Conçu comme « un défilé étourdissant de trompeurs et de tromperies qui obéit à un seul impératif »<sup>743</sup> (renvoyer à sa ville d'origine le prétendant indésirable), la pièce de Molière trouve son équivalent en turc : Mehmed Hilmi fait de profonds remaniements au sein du texte de départ pour le rendre conforme au contexte ottoman. Il le recrée dans sa langue natale par une double adaptation (culturelle et esthétique). *Yirmi Çocuklu Bir Adam* s'ajoute ainsi au répertoire du nouveau théâtre ottoman dans lequel l'« ancien » et le « moderne » s'entremêlent afin de captiver un public « conservateur » cherchant à trouver ce à quoi il est habitué, mais « curieux » et profondément intéressé par les nouveautés scéniques.

#### 4.2.4.6. *Monsieur de Pourceaugnac* devant le public ottoman

Romantique français ayant visité la capitale ottomane dans les années 1840, Gérard de Nerval affirme que *Monsieur de Pourceaugnac* fut joué à cette époque dans le palais impérial, devant le sultan Abdülmecid I<sup>er</sup> : « [l]e sultan a eu récemment la curiosité de faire jouer devant lui une comédie de Molière : c'était *M. de Pourceaugnac* ; l'effet en a été immense. »<sup>744</sup> Mais il ne précise pas s'il s'agissait d'une représentation en turc ou en français.

Quant à la première représentation en turc de *Monsieur de Pourceaugnac*, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, elle date de 1866 (Théâtre Oriental). La pièce de Molière fut montée plus tard par le Théâtre Ottoman de Güllü Agop. Comme nous l'indiquent plusieurs sources, elle fut représentée sous le titre de *Pursonyak* (*Pourceaugnac*) en 1869, 1870, 1871, 1874-1875 et 1878.<sup>745</sup> La fréquence du titre *Pursonyak* dans les programmes du Théâtre Ottoman nous montre

<sup>743</sup> Louvat-Molozay, Bourqui et Piéjus, « Monsieur de Pourceaugnac/Notice », 1419. Les éditeurs scientifiques établissent un rapport étroit entre cette théâtralité débordante de la pièce et le fait qu'elle est « délibérément immorale ». Voir *ibid.*, 1419-1423.

<sup>744</sup> Gérard de Nerval, **Œuvres complètes de Gérard de Nerval III: Voyage en Orient II** (Paris : Michel-Lévy frères, 1867), 56-58.

<sup>745</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat**, 163 et 461; And, « Türkiye'de Molière », 52 ; Özön et Dürder, **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**, 317-327.

que cette traduction eut un grand succès au sein du public. Toutefois, le traducteur nous est inconnu.<sup>746</sup>

Le titre de *Yirmi Çocuklu Bir Adam* n'apparaît qu'en 1889, avec une petite modification (*Yirmi Çocuklu Bir Baba*). Cette représentation est due à Küçük İsmail, comique bien connu de l'*ortaoyunu* de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Une deuxième représentation sous le même titre est donnée par Sezai en 1898.<sup>747</sup> Ces deux spectacles basés sur la traduction de Mehmed Hilmi s'inscrivent dans le mouvement de *tuluât* (pour rappeler, fusion de l'*ortaoyunu* et du théâtre à l'occidentale), ce qui nous montre le degré d'acceptation et la réussite du texte d'arrivée au sein du public ottoman. *Yirmi Çocuklu Bir Baba* fut monté dans la Seconde ère constitutionnelle (« II. Meşrutiyet ») par « Milli Osmanlı Tiyatrosu » (« Théâtre National Ottoman ») en 1912 et par la troupe de Neşit en 1913.<sup>748</sup>

#### 4.2.5. Remarques conclusives sur les traductions turques de Molière

*Sahte Hekim*, *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid*, *İşkilli Memo* et *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, cinq traductions de Molière analysées dans les chapitres précédents peuvent être considérées comme les produits concrets de la volonté des traducteurs ottomans de former un nouveau répertoire dramatique « national » conforme aux attentes esthétiques du public populaire ottoman. Ces traductions étaient préparées parallèlement à la naissance et l'épanouissement d'un nouveau mouvement dramatique ottoman-turc à l'occidentale représenté par le Théâtre Ottoman de Güllü Agop. Il s'agissait pour les traducteurs ottomans de « nourrir » le Théâtre Ottoman par de nouveaux textes dramatiques rédigés et/ou traduits en turc.

La traduction devint à cette époque dite « l'Âge des traductions » (1869-1882) un moyen favorable et utile de la production textuelle dans le domaine théâtral. Par la suite, la littérature dramatique ottomane-turque des années 1870-1880 fut largement nourrie par les traductions des pièces classiques et récentes françaises en vogue. Le choix du répertoire dramatique français comme source n'était pas sans

---

<sup>746</sup> À cet égard, il faut se demander si Mehmed Hilmi s'était approprié cette traduction et l'avait publié sous un nouveau titre ou non. Vu les autres cas (*Gürüh-u İnsan Nakıstır Her An* et *İki Ahabab Çavuşlar*), nous avons tendance à douter de l'authenticité de cette traduction. Mais nous n'en avons aucune preuve.

<sup>747</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat**, 462.

<sup>748</sup> And, « Türkiye'de Molière », 56.

raison puisque dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre français réussit sa conversion à la « littérature industrielle ». Grâce à cette industrie théâtrale capable de produire en grande quantité des ouvrages destinés à un très large public, la production scénique française et surtout parisienne fut exportée partout dans le monde. Dans ce cadre, les pièces de Molière furent reprises et montées par plusieurs troupes françaises et furent traduites dans plusieurs langues étrangères dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Comparée avec d'autres grandes capitales théâtrales du XIX<sup>e</sup> siècle, la capitale ottomane accueillit plus de spectacles (français, grecs etc.) basés sur les pièces de Molière. La popularité du dramaturge classique français parmi les Ottomans fut plus grande que celle parmi plusieurs autres peuples et publics. Quant à la vie théâtrale en langue turque, les traductions de Molière dominèrent les scènes ottomanes et soubouliotes dans le domaine de la comédie. En traduisant, adaptant et réécrivant le théâtre de Molière dès la fin des années 1860, les traducteurs ottomans ouvrirent l'Âge des traductions dans l'Empire ottoman.

Ce profond intérêt du public ottoman pour le théâtre de Molière n'était pas sans raison puisque le théâtre populaire ottoman (le *karagöz* et l'*ortaoyunu*) et le théâtre moliéresque avaient, tous les deux, des rapports étroits avec le théâtre populaire italien (la *commedia dell'arte*). Les points de ressemblance entre les scénarios de la *commedia dell'arte*, du théâtre moliéresque et du *karagöz/de l'ortaoyunu* ; les liens de parenté entre les personnages bouffons de ces trois théâtres (Polichinelle pour la *commedia dell'arte* ; entre autres, Scapin pour le théâtre moliéresque ; Karagöz pour le théâtre populaire ottoman) témoignaient de la continuité d'une tradition théâtrale populaire à travers les divisions religieuses et/ou ethniques de la Méditerranée et de l'Europe. C'était sans doute cette parenté étroite qui rapprocha le public ottoman des spectacles en turc basés sur les œuvres de Molière et qui lui donna l'impression d'assister à un spectacle d'une part « nouveau, original et différent », d'autre part « familier ».

Les cinq traductions de Molière analysées dans les chapitres précédents nous montrent que les traducteurs A.F., Âli Bey, Teodor Kasap et Mehmed Hilmi cherchèrent à établir des liens intertextuels entre le théâtre moliéresque et le théâtre populaire ottoman au cours de la traduction. En d'autres termes, ils récrivirent en turc les pièces de Molière en fonction des codes et éléments esthétiques issus du

théâtre populaire ottoman. Par la suite, leurs traductions/réécritures furent formées de la superposition de diverses couches dramatiques telles que la *commedia dell'arte*, le théâtre moliéresque, le théâtre populaire ottoman et parfois même la comédie latine.

Concernant la réécriture des pièces de Molière en fonction des formes dramatiques populaires ottomanes, le premier point à signaler est l'adaptation des personnages moliéresques en turc comme des personnages types du *karagöz* et de l'*ortaoyunu* (Sabine/Nigâr, Sganarelle/Recep, Gros-René/Şaban dans *Sahte Hekim* ; « gens d'épée »/« zeybek », « tosun », « külhanbeyi » dans *Ayyar Hamza* ; « galant »/« zampara », « Çelebi » dans *İşkilli Memo* ; Monsieur de Pourceaugnac/İbiş Ağa dans *Yirmi Çocuklu Bir Adam*). Dans un deuxième temps, comme dans le *karagöz* et l'*ortaoyunu*, les traductions citées ci-dessus (surtout *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid* et *İşkilli Memo*) s'efforcent de reconstituer une atmosphère de « quartier », une zone de vie familière à tous (au public tout entier). De plus, elles s'approchent du théâtre « interactif » et donc du théâtre populaire ottoman dans le sens où elles augmentent et accentuent la place de l'interlocuteur dans certaines scènes (dans la septième et dernière scène de l'acte IV de *Pinti Hamid* qui montre le choc nerveux de Pinti Hamid se rendant compte du vol de sa cassette et dans le dernier acte de la pièce). Dernièrement, elles intègrent dans le théâtre moliéresque tantôt un comique gestuel silencieux et absurde (chandelles allumées et éteintes dans la quatrième scène du dernier acte de *Pinti Hamid*), tantôt un comique gestuel burlesque (déguisement en femme d'İbiş Ağa dans la deuxième scène de l'acte III de *Yirmi Çocuklu Bir Adam* et la scène suivante dans laquelle İbiş Ağa est dragué par les deux jeunes hommes). Tout cela vient s'ajouter aux jeux de mots et quiproquos nés de métaphores, d'exagérations, d'acrobaties linguistiques, de grosses plaisanteries, d'impertinences et d'injures pour compléter cette adaptation esthétique (adaptation aux formes dramatiques populaires) du théâtre moliéresque au contexte ottoman.

Ce premier stade de la transposition des pièces de Molière en turc est accompagné par un deuxième stade, l'adaptation culturelle (adaptation à la vie quotidienne ottomane) du théâtre moliéresque au contexte ottoman. Dans ces cinq traductions, la manière de penser, de parler, de s'habiller et de vivre des personnages moliéresques fut complètement acclimatée au contexte culturel ottoman des années 1870-1880. A.F., Âli Bey, Teodor Kasap et Mehmed Hilmi prirent en considération

les attentes d'un public qui venait en grande partie de la classe moyenne et qui était habitué au théâtre populaire, et adaptèrent les œuvres du dramaturge français au « goût ottoman ». Pour eux, il s'agissait de ne pas choquer le goût et les préjugés du public ottoman, d'où une opération d'adaptation à double sens (esthétique et culturelle) fut indispensable pour transposer le théâtre moliéresque à la scène ottomane.

Qu'est-il advenu donc de la dichotomie de « natif-étranger » dans ces cinq traductions de Molière ? Avant tout, il faut dire qu'A.F., Âli Bey, Teodor Kasap et Mehmed Hilmi choisirent de créer une image toute « familière » du théâtre moliéresque en l'adaptant au « goût ottoman », ce qui facilita l'adoption de ces cinq traductions par le public ottoman. Les traducteurs ottomans trouvèrent dans le théâtre de Molière une source féconde pour produire de nouveaux textes dramatiques susceptibles de nourrir le nouveau théâtre ottoman-turc à l'occidentale qui se formait petit à petit dès les années 1850 (rappelons-nous ici par exemple *Zor[ı]la Hekim* publié en 1849 de B. Kasbar Tüysüz). D'une manière paradoxale, ils retravaillèrent les pièces d'un dramaturge « étranger » et « éloigné dans le temps » afin de créer un répertoire dramatique « national » et « actuel ».

De plus, la présentation au public de ces cinq traductions (« œuvre d'une personne respectable », « œuvre originale rédigée par Teodor Kasap », « pièce d'un acte d'*ortaoyunu* traduite conformément aux mœurs turques de la comédie intitulée *Sganarelle* de Molière, célèbre poète français », « auteur de la pièce : Mehmed Hilmi » etc.) nous indique que les traducteurs ottomans de Molière considéraient leur entreprise comme un moyen de production d'œuvres originales. Ils succédèrent ainsi à leurs confrères d'ancienne génération (avant 1850, représentants de la littérature ancienne ottomane) pour qui la méthode courante était de lire et réécrire par diverses stratégies textuelles les œuvres des écrivains persans et arabes, et de présenter ces réécritures comme des œuvres originales sous de nouveaux titres. Par conséquent, *Sahte Hekim*, *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid*, *İşkilli Memo* et *Yirmi Çocuklu Bir Adam* s'inscrivent dans une ancienne tradition de traduction et de réécriture qui avait dominé la littérature ottomane depuis des siècles.

#### 4.2.6. Molière dans le *tuluât*, l'*ortaoyunu* et le *karagöz*

L'analyse des traductions turques de Molière et des spectacles qui en furent dérivés nous montrent que le répertoire moliéresque en turc fut adopté par plusieurs troupes populaires ottomanes et servit de base pour une nouvelle forme théâtrale populaire qui est le *tuluât*. Ce dernier n'est qu'une invention issue de l'esprit créatif des acteurs de l'*ortaoyunu* confrontés à la popularité croissante du théâtre à l'occidentale dans l'Empire ottoman. Son répertoire fut formé des pièces hybrides dans le sens où elles furent composées d'éléments librement empruntés au théâtre populaire ottoman et au théâtre à l'occidentale. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, les traductions turques de Molière formèrent une source particulièrement féconde pour le théâtre de *tuluât* puisque plusieurs d'entre elles (*Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid*, *İşkilli Memo*, *Yirmi Çocuklu Bir Adam* par exemple) furent adaptées et jouées par de grands comiques de l'*ortaoyunu* comme Kavuklu Hamdi, Küçük İsmail et les autres.

Pourtant les traductions turques de Molière ne facilitèrent pas seulement la transmission du répertoire moliéresque dans le *tuluât*, mais aussi dans le *karagöz*. Afin de répondre à la demande d'un public fasciné de plus en plus par des spectacles à l'occidentale offerts sur la scène de Gedikpaşa, le théâtre d'ombres ottoman fut à son tour transformé sous l'influence du théâtre à l'occidentale. En effet, l'un des traits caractéristiques du théâtre populaire ottoman est qu'il suit de près l'actualité et s'adapte facilement aux demandes esthétiques du public et à la mode littéraire. Il serait inexact de dire qu'en conséquence il est resté le même jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle et qu'il a changé tout d'un coup sous l'effet de la modernisation et de l'occidentalisme. Il vaut mieux parler d'un « changement du changement » dans le théâtre populaire ottoman à l'Âge des réformes. À cette époque, nouvelles pièces de *karagöz* et d'*ortaoyunu* intitulées des *nev-icâds* (nouvelles créations) furent composées en grand nombre. Le répertoire classique de *karagöz* et d'*ortaoyunu* formé principalement des pièces *kâr-i kadims* (productions anciennes) s'élargit : quelques pièces reprennent les thèmes des contes et légendes (*Ferhad et Şirin*, *Arzu et Kamber*, *Kerem et Aslı*, *Tahir et Zühre*, *Leylâ et Mecnun*, *Şapur Çelebi*, *Tayyarzade veya Binbirdirek*, *Hançerli Hanım*), « le côté romantique ou tragique étant traité sous l'aspect d'une farce et ces héros se comportant à peu de choses près comme les autres personnages. »<sup>749</sup> D'autres reprennent les thèmes et personnages des romans devenus très à la mode

---

<sup>749</sup> Nicolas, « Turquie », 723.



dans les années 1870 comme *Hüseyin Fellâh* et *Hasan Mellâh* d'Ahmet Midhat Efendi.<sup>750</sup> Par ailleurs, les traces de Molière y apparaissent petit à petit. Selon Metin And deux *nev-icâds* du XIX<sup>e</sup> siècle sont des adaptations libres de Molière : *Karagöz'ün Hekimliği* (*La Médecine de Karagöz*), adaptation faite par Küçük Ali (célèbre montreur du XIX<sup>e</sup> siècle) du *Médecin malgré lui* de Molière et *Cincilik* (*Les Génies/La Magie*), adaptation et collage de plusieurs comédies de Molière.<sup>751</sup> Mais la présence de Molière dans le *karagöz* au XIX<sup>e</sup> siècle n'était pas limitée avec ces deux pièces. Le témoignage d'Adolphe Thalasso nous en dit plus.

Ses deux articles publiés dans *Le Moliériste* en décembre 1887 et janvier 1888 nous exposent clairement sa thèse sur la transmission du théâtre moliéresque dans le *karagöz* reprise plus tard par plusieurs historiens de théâtre comme Metin And, Niyazi Akı, Michèle Nicolas et les autres. Adolphe Thalasso commence par une question assez simple : « Molière est-il connu en Turquie ? Oui, dans les classes élevées ; non, dans les basses classes, chez les Levantins. Oui, dans les basses classes ; non, dans les classes élevées, chez les Turcs. »<sup>752</sup> Selon lui, les théâtres français à Constantinople n'ont jamais pensé à les jouer. Les directeurs de théâtre préfèrent les drames à effet et les comédies du répertoire contemporain aux œuvres de Molière.<sup>753</sup> Chez les Levantins, la situation est la suivante :

[C]e n'est pas par les théâtres que les Levantins –français, italiens, grecs, arméniens, etc. –ont eu connaissance des œuvres de Molière. C'est par l'étude sur les bancs de classe, et plus tard par la lecture plus ou moins assidue du répertoire, qu'ils sont arrivés à s'en rendre compte. [...] Quant aux basses classes, elles n'ont ni le temps ni les moyens de s'occuper de ces œuvres de génie. Les parents envoient leurs enfants à l'école des Frères et, quand leurs gamins savent convenablement lire et écrire, ils les placent comme apprentis ou commis dans des maisons de commerce.<sup>754</sup>

Dans ce cas, le théâtre de Molière fait partie des œuvres enseignées à l'école. Seuls les privilégiés l'apprennent. D'après Thalasso, la situation est différente chez les Turcs :

<sup>750</sup> And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, 425.

<sup>751</sup> *Ibid.* Dans le cas de *Karagöz'ün Hekimliği*, il faut souligner le rôle médiateur de la traduction turque du *Médecin malgré lui* par Ahmet Vefik Paşa (*Zoraki Tabip*) qui introduisit cette comédie de Molière aux artistes ottomans non francophones.

<sup>752</sup> Adolphe Thalasso, « Molière en Turquie. Étude sur le théâtre de Karagueuz. I », *Le Moliériste*, no 105 (décembre 1887) : 257.

<sup>753</sup> *Ibid.*, 258

<sup>754</sup> *Ibid.*

Leurs théâtres n'ayant jamais joué Molière, il est facile d'énumérer les quelques personnes de la haute société qui connaissent son œuvre. Ce sont des hauts fonctionnaires, ministres, ambassadeurs, sous-secrétaires d'État, attachés d'ambassades ; tous, ou presque tous, personnages ayant fait leurs études en France.<sup>755</sup>

Pour lui, « les basses classes turques sont les seules qui connaissent Molière, les seules pour qui Molière est populaire. [...] [S]i ces classes connaissent des fragments de son œuvre, elles en ignorent complètement la provenance [...]. »<sup>756</sup> Il est à noter que la vision dualiste de Thalasso (Levantins-Turcs, classes élevées-classes basses) est assez catégorique et impérative dans le sens où elle exclut tout contact entre ces deux mondes. De plus, il se trompe sur les faits historiques : premièrement, comme nous l'avons vu plus haut, le répertoire moliéresque fut largement adopté par le Théâtre Ottoman et des troupes de *tuluât*. Deuxièmement, comme nous allons le voir dans les chapitres à venir, plusieurs comédies de Molière furent représentées en français à Péra avant 1887. Malgré cela, le témoignage de Thalasso est précieux pour les chercheurs de théâtre populaire ottoman puisque c'est une tradition théâtrale orale et que les pièces de *karagöz* et d'*ortaoyunu* n'existent pas forcément sous forme écrite. Donc, ce genre d'impressions ou analyses remplacent les textes sur lesquels on pourrait travailler.

Thalasso perçoit progressivement la présence de Molière dans le *karagöz* et en rend compte ainsi : deux gamins jouant aux billes dans la rue récitent en turc la scène trois du premier acte de *L'Avare*. Ils disent qu'ils l'ont retenu d'un spectacle de *karagöz* à Sultanahmed, centre par excellence des représentations théâtrales populaires au XIX<sup>e</sup> siècle. Thalasso y va lui-même et assiste à plusieurs spectacles dans lesquels il entend tantôt des phrases entières, tantôt des fragments de scènes de diverses comédies de Molière. Il en parle avec l'entrepreneur de ce théâtre qui lui dit qu'il les tient de son père qui à son tour les avait retenus de son père, appelé Hassan Karagueuz. Mais ce qui est intéressant pour Thalasso, c'est que ces trois générations de montreurs de *karagöz* ignorent toutes le français. Il ne comprend pas exactement comment cette transmission a été faite. Quelques années plus tard, il rentre à Sultanahmed et assiste à nouveau à une pièce de Molière. Le directeur de ce théâtre dit que son oncle, dont il tenait la pièce, fut autrefois *çırak* (apprenti) d'Hassan Karagueuz. Des spectacles de *karagöz* donnés dans les Îles des Princes donnent la

---

<sup>755</sup> **Ibid.**

<sup>756</sup> **Ibid.**

même impression à Thalasso. Il découvre que plusieurs phrases ou parties de diverses pièces de Molière y sont récitées. Le directeur dit qu'il les tenait du directeur de *karagöz* de Sultan Beyazid, avec lequel il était autrefois associé.<sup>757</sup> Thalasso en conclut : « [i]l ressort de ceci que quelqu'un a traduit en tout ou en partie les comédies de Molière et que cette traduction a été remise à Hassan Karagueuz, qui ne doit certainement sa gloire qu'à la connaissance qu'il avait de ce théâtre. »<sup>758</sup> Selon Thalasso, Hassan Karagueuz fut probablement le premier à transposer le théâtre moliéresque dans le *karagöz* : « [u]ne preuve convaincante et concluante de ce dire, c'est que tous les théâtres du Karagueuz où j'ai entendu des fragments de scènes et des scènes de Molière, donnent invariablement et toujours Hassan Karagueuz comme la source directe ou indirecte. »<sup>759</sup> Il ajoute que ce maître est mort il y a quarante ans, depuis cinquante ans au moins, les classes populaires connaissent Molière, « un peu *enturqué* il est vrai, mais enfin Molière ». <sup>760</sup> Il donne ensuite la traduction française des fragments de scènes de Molière (*L'Avare*, *Tartuffe*, *Les Fourberies de Scapin*) qu'il a reconnus dans divers spectacles de *karagöz*.<sup>761</sup>

Contrairement à Thalasso, il ne nous est pas possible d'affirmer que c'est grâce à une seule figure historique (dans notre cas, Hasan Karagöz) que la transmission du théâtre moliéresque dans les spectacles théâtraux populaires s'est effectuée. Néanmoins, il a raison de dire que les Turcs (la classe moyenne surtout) connaissent Molière depuis au moins une cinquantaine d'années (à peu près depuis 1837) : si l'on pense à *Zor[ı]la Hekim* (1849) de B. Kasbar Tüysüz, nous pouvons dire que le répertoire de Molière fut découvert par les traducteurs ottomans dès les années 1840 ou même plus tôt. La traduction elle-même joua son rôle médiateur entre Molière et les hommes de théâtre ottomans (montreurs de *karagöz*, comiques d'*ortaoyunu*, membres de diverses troupes à l'occidentale comme par exemple le Théâtre Ottoman etc.), et les comédies de Molière furent entièrement ou partiellement transmises dans le théâtre ottoman-turc à la suite d'un travail collectif. Les traductions libres de Molière « amputées de certaines scènes et agrémentées de

---

<sup>757</sup> Adolphe Thalasso, « Molière en Turquie. Étude sur le théâtre de Karagueuz. II », **Le Moliériste**, no 106 (janvier 1888) : 289-293.

<sup>758</sup> **Ibid.**, 293.

<sup>759</sup> **Ibid.**, 294.

<sup>760</sup> **Ibid.**

<sup>761</sup> Comme le souligne And, historien de théâtre populaire ottoman Theodor Menzel est très critique envers Thalasso. Il affirme que ses exemples ne sont pas convaincants car ils ne sont pas extraits de « vraies » pièces de *karagöz*. Voir And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, 425 ; Theodor Menzel, **Meddâh Schattentheater und Orta Ojunu** (Prague : Orientalisches Institut, 1941).

calembours et pitreries »<sup>762</sup> (comme *Le Tartuffe*, *Les Fourberies de Scapin*, *L'Avare* ou *Le Médecin malgré lui* dans le *karagöz*), les réécritures, les traductions adéquates (celles d'Ahmet Vefik Paşa par exemple) ou acceptables comme *Sahte Hekim*, *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamdi*, *İşkilli Memo* et *Yirmi Çocuklu Bir Adam* analysées dans cette étude ont coexisté à partir des années 1870 afin de former un nouveau répertoire dramatique turc-ottoman à l'Âge des réformes.

Nous allons maintenant passer à l'étude des représentations françaises de Molière à Constantinople données au XIX<sup>e</sup> siècle par les Coquelin et voir un aspect très différent du milieu théâtral ottoman.

---

<sup>762</sup> Nicolas, « Turquie », 723.

## **5. REPRÉSENTATIONS FRANÇAISES DE MOLIÈRE COMME « PRODUIT CULTUREL ÉTRANGER »**

Outre les représentations turques, un deuxième vecteur de diffusion du théâtre moliéresque dans l'espace ottoman était constitué par les spectacles en français. Même s'il s'agissait dans les deux cas des publics presque totalement différents, nous savons qu'un très petit nombre du public régulier des représentations en turc données à Gedikpaşa et dans d'autres quartiers « musulmans » avait l'occasion d'aller voir les représentations des troupes étrangères. Mais comment ces dernières étaient-elles perçues par le public régulier du Théâtre Ottoman, des autres troupes à l'occidentale en dehors de la capitale ottomane, ou encore des troupes populaires dans les quartiers traditionnellement habités par les Turcs/musulmans de Constantinople ? Doit-on penser que c'est le même public qui allait voir des représentations de Molière en français, et qui allait les voir en turc ? À qui au juste pouvaient s'adresser des représentations en français dans un Empire turcophone ? Pour répondre à ces questions, nous allons nous référer tout d'abord aux mémoires de Halid Ziya Uşaklıgil (1866-1945) et Hüseyin Cahit Yalçın (1875-1957), deux grandes figures de la littérature ottomane-turque à l'occidentale de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Concernant la vie théâtrale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à Constantinople, la première chose à remarquer dans les mémoires publiés à l'ère républicaine d'Uşaklıgil et de Yalçın, c'est la dichotomie culturelle entre Péra (Grande Rue, Tepebaşı...) et « l'autre côté du pont », c'est-à-dire, le vieux Constantinople où habitaient les Turcs/musulmans. Selon Halit Ziya Uşaklıgil, sous le règne « despotique » d'Abdülhamid II, les Turcs des classes moyennes de la société n'avaient pas d'autre solution que de se contenter des spectacles irréguliers donnés dans l'ancienne ville par des troupes à l'occidentale (par exemple, la troupe de Mardiros Minakyan) ou par des comédiens populaires comme Abdi et Kel Hasan.

Passer à l'autre côté du pont de Galata/Unkapanı pour voir une représentation des troupes étrangères à Péra était « dangereux » et coûtait très cher. Dangereux parce qu'il y avait dans chaque spectacle quelques espions du sultan prêts à épier vos gestes et paroles pour en faire rapport au palais. Étiez-vous décidé, malgré tous les risques politiques, à aller voir un spectacle à Péra, encore vous fallait-il trouver assez d'argent pour louer un fiacre et payer votre place au théâtre.<sup>763</sup> Pour Uşaklıgil, c'était en plus « inconfortable » et « gênant » pour un Turc de la classe moyenne de se trouver dans la salle d'un des grands théâtres à l'occidentale de Péra, car il y serait entouré d'« étrangers » et de membres de différentes communautés, chrétiens et juifs venant des classes aisées de la société.<sup>764</sup>

Quant à Hüseyin Cahit Yalçın, dans ses mémoires, il illustra d'un exemple concret la situation décrite ci-dessus par Uşaklıgil. Yalçın et Ahmed Şuayb (critique littéraire ottoman de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle), jeunes lycéens à l'époque (fin 1880-début 1890), virent les publicités de la prochaine tournée dramatique de Sarah Bernhardt dans la capitale ottomane. Tous les deux souhaitèrent voir la grande actrice sur la scène, mais leur argent ne suffit que pour une place. Ils tirèrent au sort celui qui irait voir Bernhardt dans *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils à Tepebaşı/Péra. Ahmed Şuayb gagna le tirage au sort. Le soir du spectacle, il quitta la maison muni de sa lanterne et marcha de Sultanselim/Fatih (situé dans le vieux Constantinople) jusqu'à Péra parmi les chiens errants de la ville. Le lendemain de la soirée, il raconta tout en détail à son ami, fier d'avoir vu la vedette française dans un rôle (Marguerite Gautier) qui lui avait remporté un succès énorme à l'époque.<sup>765</sup>

Bien que subjectifs, les témoignages d'Uşaklıgil et de Yalçın sont importants pour mieux saisir l'écart culturel entre les deux parties de la ville : Péra, quartier cosmopolite, consacré aux représentations des troupes dramatiques et lyriques étrangères ; le vieux Constantinople/l'ancienne ville, centre de la vie théâtrale en turc et spécialement du théâtre populaire ottoman. Même si le passage entre ces deux centres culturels était toujours possible, les publics réguliers des théâtres situés à Péra et dans l'ancienne ville différaient par leurs traits socioculturels et socioéconomiques : contrairement au public du Théâtre Ottoman et des troupes

---

<sup>763</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl. Anılar*, publié par Şemsettin Kutlu (İstanbul : İnkılâp Kitabevi, 1987), 547.

<sup>764</sup> *Ibid.*, 548.

<sup>765</sup> Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları* (İstanbul : İş Bankası Kültür Yayınları, 2002), 53-54.

populaires, le public à Péra ne venait pas des classes moyennes, mais des couches supérieures de la société ottomane. Il avait l'accès à la langue par l'éducation et le voyage. En plus de ce bagage intellectuel, il disposait des supports économiques nécessaires pour suivre plus ou moins régulièrement les spectacles et concerts donnés par des troupes étrangères à Péra.

L'étude des représentations françaises de Molière nous montrera plus clairement la disparité qui opposait les deux grands centres théâtraux de Constantinople et nous permettra de répondre aux questions suivantes : peut-on reconstituer, même empiriquement, le public auquel pouvait s'adresser une comédie de Molière en français ? Quelle distinction serait à opérer pour l'historien du théâtre entre la capitale – ou la capitale culturelle cosmopolite et plurilingue – et la province ? Y eut-il des représentations de Molière en province et où ? Quelles provinces ? Pourquoi venir jouer dans la capitale ottomane ? Quelle est la signification symbolique de l'Orient pour les artistes français au moment où la France a perdu une grande guerre contre l'Allemagne et perdu deux provinces (l'Alsace et la Lorraine) ? De quelles manières peut-on inscrire la tradition du théâtre français dans l'Empire ottoman dans une analyse du théâtre comme enjeu de « pouvoir symbolique » (rivalités franco-allemandes et franco-autrichiennes ; la France : patrie du théâtre, l'Angleterre : patrie de l'industrie et du commerce, toutes deux en lutte) ? Dans ce contexte, où placer Molière (par rapport au répertoire contemporain lui aussi joué par des troupes françaises) : pourquoi vient-on avec lui ? Pourquoi ne pas y renoncer ? Avant de passer à l'étude des représentations françaises de Molière et de répondre à ces questions, il faut s'attarder sur la structure et le fonctionnement du réseau théâtral international qui rendit possible la transmission du théâtre moliéresque dans l'espace ottoman.

## 5.1. Théâtre français à Constantinople dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : structure et fonctionnement d'un réseau théâtral international

### 5.1.1. Stade français

La circulation de troupes françaises partout dans le monde rendit possible la diffusion à l'étranger du répertoire parisien en vogue. Selon Charle, « cette 'pérégrination dramatique' s'intensifie dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et jette les bases du système de relations littéraires diffusant le répertoire contemporain parisien dans toute l'Europe. »<sup>766</sup> L'augmentation de la mobilité des troupes dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas sans raison : « [elle] tient notamment aux contraintes que la législation napoléonienne a imposées en France et dans les zones annexées à une profession qui avait brièvement connu, sous la Révolution, une complète liberté. »<sup>767</sup> Les hommes de théâtre (acteurs et actrices, directeurs...) ayant peu de chance de « survie » et de succès dans le rigide système napoléonien partaient à l'étranger pour une meilleure carrière et/ou vie. Mais ceci n'était pas la seule raison :

L'absence de théâtres réguliers dans de nombreuses villes, la demande pour un théâtre en français émanant de certaines élites francophiles et francophones, et parfois des conditions matérielles bien supérieures faites aux comédiens français constituaient autant de puissantes raisons de partir, voire de s'établir durablement dans ces villes.<sup>768</sup>

Parallèlement à l'accroissement de l'industrie théâtrale française, le « marché » international de théâtre grandit, la demande pour nouveaux artistes et spectacles augmenta de façon significative au XIX<sup>e</sup> siècle. Les frontières internationales s'ouvrirent aux acteurs et aux actrices ; plusieurs villes européennes, américaines et méditerranéennes commencèrent à accueillir plus régulièrement des troupes françaises. D'habitude, cette expérience internationale donnait au comédien/à la comédienne l'occasion d'accumuler un capital « symbolique » (dans ce cas, la réputation) ou d'accroître le sien :

Le niveau très modeste de compétence des comédiens locaux permettait aussi à des acteurs et à des actrices peu reconnus en France de briller à bon compte

---

<sup>766</sup> Charle, *Théâtres en capitales*, 325.

<sup>767</sup> *Ibid.*

<sup>768</sup> *Ibid.*



et d'acquérir ainsi une réputation et une célébrité inespérées, négociables ensuite pour un retour sur le marché français.<sup>769</sup>

En conséquence, les acteurs/actrices profitaient de plusieurs différentes manières de leurs séjours à l'étranger : dans la plupart des cas, les scènes étrangères leur servaient de « tremplin » pour briller et pour transformer ensuite leur capital symbolique en capital « économique » (dans ce cas, l'argent).

Mais comment les acteurs et les actrices français s'organisaient-ils pour partir à l'étranger? D'après Jean-Claude Yon, ils s'organisaient soit en « troupes sédentaires » (engagées souvent pour une saison théâtrale entière) soit en « tournées » (tournées d'acteurs célèbres). Le premier cas concerne « les établissements situés à l'étranger qui abritent une troupe sédentaire française jouant en langue française un répertoire français. »<sup>770</sup> Ce sont les « Théâtres-Français » que l'on voit dans les capitales et grandes villes du XIX<sup>e</sup> siècle, aussi bien à Saint-Pétersbourg, à Moscou, à La Haye, à Berlin, à La Nouvelle-Orléans qu'au Caire, à Smyrne et bien sûr à Constantinople (tout d'abord le « Théâtre Français » au Palais de Cristal, ensuite le « Nouveau Théâtre Français »).<sup>771</sup> Ces derniers répondaient à la demande d'un public d'élite qui cherchait le contact avec la culture française et la scène parisienne. Mais comme le souligne Yon, « parfois la frontière n'est pas très nette entre 'Théâtres-Français' et 'théâtre de cour', des scènes privées pouvant être construites dans des palais princiers, royaux ou impériaux. »<sup>772</sup> À caractère commercial (Théâtres Français) ou non (théâtres de cour), ces théâtres assuraient la continuité des spectacles en français. De plus, l'installation durable de pareille troupe dans une ville d'accueil, « accéléra l'importation des nouveautés venues de Paris, puisqu'il fallut assurer un fonctionnement régulier (et non plus la seule reprises du répertoire ou des vieux succès) comme dans le cas des troupes de passage. »<sup>773</sup> Quant au second cas, il correspond aux tournées à l'étranger de troupes de comédiens français. Réalisées dans la plupart des cas par de grands impresarios du XIX<sup>e</sup> siècle (comme Schürmann qui organisa, entre autres, des tournées dramatiques à Constantinople, ou encore comme Barnum, Strakosch et Grau), ces tournées servaient à la diffusion du théâtre français et plus spécialement du répertoire parisien

---

<sup>769</sup> **Ibid.**, 326.

<sup>770</sup> Yon, « Introduction », 10.

<sup>771</sup> **Ibid.**

<sup>772</sup> **Ibid.**

<sup>773</sup> Charle, **Théâtres en capitales**, 326.

dans des pays variés.<sup>774</sup> Par conséquent, les succès parisiens furent portés à l'étranger par un circuit de diffusion précis : d'une part les activités des troupes sédentaires et d'autre part, les tournées de troupes françaises (surtout celles qui furent bâties autour d'une vedette) formaient ensemble un réseau favorable à la diffusion à l'étranger des pièces françaises en leur langue originale.

Plusieurs intermédiaires prennent part à l'organisation des séjours à l'étranger des troupes françaises (troupes sédentaires ou de passage/en tournée) au XIX<sup>e</sup> siècle. En premier lieu, il faut parler des agences dramatiques et lyriques qui tiennent un rôle central dans le réseau international de théâtre des années 1870-1900. Dans sa brochure publiée en 1891, Auguste Germain (1862-1915) explique en détail au public et aux artistes le fonctionnement de ces dernières, son principal dessein étant d'« [é]clairer le public et les artistes (ceux qui n'ont pas encore passé par les agences, mais qui peuvent y passer), sur les agissements de correspondants déloyaux, dévoiler des 'dessous' du théâtre encore peu connus ».<sup>775</sup> D'après les explications de Germain, la mission des agences dramatiques et lyriques est de trouver de l'emploi aux artistes en retour d'une commission. Elles deviennent surtout utiles quand un directeur de théâtre à qui on peut demander de l'emploi est indisponible (parce qu'il est très occupé ou parce qu'il est éloigné ou à l'étranger). C'est à ce moment-là qu'intervient l'agence dramatique :

Grâce à cet intermédiaire, l'artiste va pouvoir entrer en relations avec le directeur éloigné. Constamment, en effet, l'agent entretient une correspondance avec certains directeurs ; il sait les sujets qui manquent à leur troupe ; il connaît les appointements qui seront donnés. Il peut faire lui-même les propositions, certain qu'elles seront le plus souvent ratifiées.<sup>776</sup>

Néanmoins, Germain insiste qu'à première vue, ce rôle peut créer des espoirs inconsidérés et sembler merveilleux. Or il ne l'est pas, puisque les intérêts économiques, plutôt qu'artistiques, déterminent essentiellement le métier d'agent dramatique ou lyrique. Auguste Germain nous fournit des chiffres précis concernant le taux de commission que l'agent perçoit :

Pour la province, sauf en certains cas spéciaux, l'agent dramatique perçoit 2 2/1 pour cent sur les appointements des artistes ; pour Paris et l'étranger, il touche 5 pour cent. Mais n'allez pas croire que ce tant pour cent est prélevé sur les appointements des artistes à la fin de chaque mois ou à la fin de la

---

<sup>774</sup> Yon, « Introduction », 12.

<sup>775</sup> Auguste Germain, **Les Agences dramatiques et lyriques** (Paris : Perrin et Cie, 1891), 2.

<sup>776</sup> **Ibid.**, 6-7.

saison. L'agent retient ses honoraires *avant*. Et voici sa façon de procéder. En général, on considère qu'en province et à l'étranger la saison est de sept mois. Supposons qu'un artiste soit engagé en Italie, à raison de 500 francs par mois. L'agent prélève tout de suite son courtage sur les sept mois, c'est-à-dire que l'artiste qui a touché son premier mois d'avance, soit 500 francs, est obligé de verser  $25 \times 7 = 175$  francs.<sup>777</sup>

Ce passage nous montre clairement la dimension économique du théâtre français ayant réussi sa conversion à l'industrie théâtrale au XIX<sup>e</sup> siècle. Comme nous l'indique l'exemple de l'artiste français engagé en Italie, différents agents qui contribuent à la circulation internationale des spectacles français (dans ce cas, les agents dramatiques/lyriques et les artistes) se mettent en contact dans un but lucratif et « profitent » (dans le sens matériel ou symbolique) les uns des autres réciproquement. Pour Auguste Germain, il est clair que ce système favorise les agents dramatiques et lyriques au détriment des artistes. Il propose par la suite de fonder un syndicat (Syndicat des Artistes) pour supprimer les premiers et protéger les droits des derniers.<sup>778</sup>

En second lieu, il faut parler du rôle des impresarios sur le circuit de diffusion des pièces françaises à l'étranger. Les impresarios dont la responsabilité consiste à organiser matériellement un spectacle ou encore la vie professionnelle d'un artiste ou d'un groupe artistique (en retour d'un pourcentage sur les bénéfices réalisés) deviennent surtout visibles dans les tournées (en province ou à l'étranger) des acteurs célèbres français. J. J. Schürmann, impresario des « étoiles » comme La Patti, Sarah Bernhardt et Coquelin, nous fournit les principes et les règles du métier d'impresario dans son livre autobiographique intitulé *Les étoiles en voyage : La Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin*. Né à Rotterdam le 2 avril 1857 des parents commerçants protestants, Schürmann commence à sa carrière d'impresario en 1877 aux Pays-Bas.<sup>779</sup> Au long de sa carrière, il fait « voyager les étoiles » (selon son expression) et promène par le monde plusieurs comédiennes et comédiens célèbres.<sup>780</sup> Pour lui, l'impresario qui veut réussir dans le métier doit prévoir l'avenir et doit être assez courageux et fort pour combattre les difficultés qu'il peut rencontrer. Il doit également être prêt à risquer une somme « variant communément entre 50 et

---

<sup>777</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>778</sup> *Ibid.*

<sup>779</sup> J. J. Schürmann, *Les étoiles en voyage : La Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin* (Paris : Tresse & Stock, 1893), 7.

<sup>780</sup> André Hallays, « Au jour le jour/Schürmann et Coquelin », *Le Journal des débats politiques et littéraires* (12 Juin 1893) : 1.

200,000 francs. »<sup>781</sup> Une fois qu'il remplit ces conditions, il « jette son dévolu sur un sujet quelconque, homme ou femme, chanteur, comédien, musicien, acrobate, susceptible, au jugé, de soulever les masses, en un point indifférent de l'Univers. »<sup>782</sup>

Pour l'impresario, cette décision est comme un jeu de hasard, son déroulement étant partiellement soumis à la chance. Comme le souligne d'ailleurs Christophe Charle, « [d]ans ce système hautement concurrentiel où les suffrages du public ou son rejet peuvent conduire à la fortune ou à la ruine, la survie est aléatoire pour tout le monde, acteurs, auteurs et directeurs. »<sup>783</sup> Afin d'augmenter sa chance, l'impresario doit être muni d'outils et d'assistants divers, comme des secrétaires (une demi-douzaine selon Schürmann) polyglottes chargés de la correspondance et des premières entrevues. L'impresario prend rendez-vous de l'artiste par l'intermédiaire de son secrétaire, il lui rend visite dans son hôtel (il évite surtout de parler affaires lors de cette première rencontre), il l'invite ensuite à un restaurant où il le convainc, par une série de procédés aimables et loyaux, de travailler ensemble.<sup>784</sup>

Ensuite commence un travail publicitaire visant à lancer l'artiste et sa tournée : un homme de confiance est chargé de diffuser dans les villes d'accueil prochaines les photos de la célébrité avant qu'elle y arrive. Il s'assure par ailleurs « la propriété temporaire d'un théâtre, débat le prix des frais de représentation, visite les journalistes, arrête des chambres d'hôtel, lance le placement des premiers billets et surveille l'affichage. »<sup>785</sup> Par ailleurs, les secrétaires logés à Paris de l'impresario contribuent, à leurs tours, à la campagne de publicité de la tournée :

En même temps, du bureau de Paris, sont adressés tous les trois jours, aux notabilités, aux chroniqueurs artistiques des villes que l'on traversera, des biographies, des panégyriques, des anecdotes, quelques-unes fantaisistes, mais toutes en jargon de l'endroit, concernant la remarquable personnalité que les indigènes auront, sous peu, le privilège d'applaudir.<sup>786</sup>

Les moyens utilisés par l'impresario et son équipe pour attirer l'intérêt du public nous renvoient au domaine du « marketing » avant la lettre : une série de moyens (annonces, articles de publicité etc.) est mise en œuvre (pendant un temps limité, c'est-à-dire avant le commencement de la tournée) pour le lancement du « produit » qui est l'artiste, lui-même. Quant aux membres « ordinaires » de la troupe, ils restent

---

<sup>781</sup> Schürmann, *Les étoiles en voyage*, 9.

<sup>782</sup> *Ibid.*, 9-10.

<sup>783</sup> Charle, *Théâtres en capitales*, 311.

<sup>784</sup> Schürmann, *Les étoiles en voyage*, 10-13.

<sup>785</sup> *Ibid.*, 13-14.

<sup>786</sup> *Ibid.*, 14.

au second plan et remplissent plutôt le rôle d'« ouvriers ». Pendant le voyage, la fonction des secrétaires change : ils « font office de courriers et de contrôleurs. »<sup>787</sup> Quant à l'impresario, sa fonction devient plus « délicate » surtout lors du passage dans une capitale impériale ou royale :

[il comble] de prévenances le maréchal de la Cour, qui seul a qualité pour engager les souverains à venir au théâtre, ou à s'offrir, au Palais, une représentation privée. Leurs Majestés daignent-elles se déranger, c'est encore l'impresario qui les recevra sur le pas de la porte, et de maître des cérémonies, saura se transformer en grand chambellan, si quelque haut personnage, quelque critique influent tiennent à saluer l'astre du soir dans sa loge.<sup>788</sup>

Ce passage dévoile les manœuvres habiles pratiquées par l'impresario pour satisfaire son public d'élite composé des rois/reines, des empereurs/impératrices et de leur entourage. « L'habileté » est le mot clé pour la réussite : l'impresario doit être prêt à changer de rôle et d'attitude en fonction de son interlocuteur, et doit savoir par quel moyen il va persuader ce dernier. Par conséquent, d'après ce que nous explique Schürmann, l'impresario est celui qui a une disposition d'esprit et de caractère le rendant particulièrement apte à agir de façon appropriée à ses fins.

Nous pouvons maintenant passer à l'étude du milieu théâtral ottoman dans sa relation avec ce grand réseau international de théâtre afin de voir comment les agents (acteurs, impresarios, chroniqueurs etc.) cités ci-dessus et leurs collaborateurs locaux/ottomans ont contribué à la diffusion des pièces de Molière dans l'Empire.

## **5.1.2. Stade turc**

### **5.1.2.1. Scène française à Constantinople jusqu'en 1870 et premières représentations de Molière dans le Théâtre Français de Séraphin Manasse**

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs agents locaux contribuèrent, à leurs tours, à l'importation dans l'Empire ottoman du répertoire moliéresque en tant que « produit » de la grande industrie théâtrale basée à Paris. Néanmoins, la scène française à Constantinople fut dominée par une seule figure historique jusqu'aux années 1870 : Séraphin Manasse (1837-1888), directeur du « Théâtre Français » dans le Palais de Cristal mentionné dans les chapitres précédents. Considéré par la presse francophone ottomane comme « le premier qui [...] ait porté l'art français en

---

<sup>787</sup> **Ibid.**, 15.

<sup>788</sup> **Ibid.**

Orient »<sup>789</sup>, la carrière de directeur de théâtre et d'impresario de Manasse n'est pas remplie de succès ou d'échecs purement personnels. Elle est, au contraire, profondément marquée par les moments de crise, les tournants historiques et les réussites du théâtre ottoman. Pour cette raison, nous voulons nous attarder sur la vie professionnelle de Manasse<sup>790</sup>, tout en soulignant la place des pièces de Molière dans le répertoire du Théâtre Français de Constantinople.

Figure historique oubliée, Séraphin Manasse vient d'une famille arménienne ottomane bien connue (« Manasse »/« Manas »/« Manase »/« Minas ») dont les membres servirent l'Empire ottoman comme diplomates et drogmans. Il fit ses études à Paris. Il était parfaitement polyglotte (arménien, français, italien et ottoman). Sa vie était partagée entre Paris, Constantinople, Le Caire, Alexandria et Smyrne où il dirigea divers théâtres et/ou organisa des spectacles.<sup>791</sup> *Hayâl*, journal satirique de Teodor Kasap précise dans une note biographique qu'au début, le père de Séraphin Manasse prévit une carrière d'homme d'État pour son fils. Mais Manasse rejoignit le Théâtre Arménien à Constantinople, rédigea quelques pièces, et puis partit à Paris pour organiser une troupe dramatique et construisit le Théâtre Français à Péra.<sup>792</sup> Comme l'affirme Adam Mestyan, il changea la « mode » dramatique de la capitale ottomane : jusqu'aux années 1860, c'étaient surtout des musiciens italiens qui venaient donner des concerts/spectacles à Constantinople. Avec Manasse et son théâtre, des troupes lyriques françaises commencèrent à venir jouer dans la capitale ottomane. Par la suite, il considérait lui-même (et on le considérait) comme l'agent principal de la transmission des habitudes et modes parisiennes dans l'Empire ottoman.<sup>793</sup>

Mestyan distingue trois stades successifs dans la carrière de Manasse, correspondant tous les trois à un nouveau projet de « théâtre français » à Péra. Le premier de ces projets est le « Théâtre Français » (appelé également le « Théâtre Oriental de Péra » dans les premières années) situé dans le Palais de Cristal. Manasse le dirige de 1863 jusqu'à 1868. Pendant cinq ans, tous les étés, il va à Paris pour

---

<sup>789</sup> **Le Moniteur Oriental** (18 juin 1886) : 3, cité dans Mestyan, « 'A Garden with Mellow Fruits of Refinement' », 163.

<sup>790</sup> Pour ceci, nous nous référerons à la remarquable étude d'Adam Mestyan, recréant entièrement la vie de Seraphin Manasse : Mestyan, « 'A Garden with Mellow Fruits of Refinement' ».

<sup>791</sup> **Ibid.**, 162-164.

<sup>792</sup> **Hayâl**, no 67 (15 Mayıs 1290/27 mai 1874) : 1-2, cité dans **ibid.**, 483.

<sup>793</sup> **Ibid.**, 166.

engager des comédiens et musiciens.<sup>794</sup> Comme nous l'avons signalé dans les chapitres précédents, un milieu théâtral considérablement concurrentiel attendait le Théâtre Français de Manasse, puisque son grand rival, le Théâtre Naum s'était déjà placé sous le patronage des sultans, grands vizirs et hommes d'État. En 1864, Manasse demanda un privilège à Fuad Paşa (grand vizir de l'époque) pour les représentations en français pour trois ans. Quant à Nicolas Pezzer, imprésario du Théâtre Naum, il demanda aussi un support financier à Fuad Paşa. Par la suite, une convention fut signée en avril 1865 entre ces deux grands théâtres de Constantinople. D'après ce document, Manasse obtint l'autorisation de monter toute sorte de spectacle en français, sauf des opéras. Le droit de monter des opéras (en français, en italien ou dans une autre langue) était réservé au Théâtre Naum.<sup>795</sup>

Les pièces de Molière furent jouées pour la première fois sur la scène de Théâtre Français en 1864. Manasse engagea une troupe française pour cette saison théâtrale. Le régisseur de la troupe était de l'Odéon (Paris). D'après la liste donnée par Metin And, le répertoire de la troupe (qui était d'ailleurs assez large) comprenait surtout les œuvres récentes des dramaturges français « à la mode » du XIX<sup>e</sup> siècle comme Sardou (*Nos Intimes*), Offenbach (*Les Deux aveugles*), E. Grangé & L. Thiboust (*La Mariée du mardi gras*), George Richard (*Les Avocats du mariage*), Brisebarre & Marc-Michel (*Un tigre de Bengale*), Delavigne (*Les Enfants d'Édouard*) et Alexandre Dumas père (*Mlle de Belle-Isle*).<sup>796</sup> Les nouveautés scéniques parisiennes étaient ainsi importées à Constantinople en même temps que dans les autres capitales européennes, américaines ou méditerranéennes ; la capitale ottomane prit sa place sur le circuit « des succès à l'heure de la première mondialisation culturelle ». <sup>797</sup> Tandis que les œuvres récentes formaient la majorité du répertoire du Théâtre Français de Manasse en 1864, les classiques du théâtre français n'étaient représentés que par quatre pièces de Molière : *Le Dépit amoureux*, *Don Juan ou le festin de pierre*, *Le Malade imaginaire* et *Le Médecin malgré lui*.<sup>798</sup> Il est à noter que le Théâtre Naum accueillit à son tour la troupe de Manasse, ce qui nous paraît comme un signe évident du succès de ces premières représentations françaises régulières dans le Théâtre Français. D'ailleurs, Metin And souligne à son

---

<sup>794</sup> *Ibid.*, 165.

<sup>795</sup> *Ibid.*, 167.

<sup>796</sup> Pour la liste complète voir, And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 79-80.

<sup>797</sup> Charle, **Théâtres en capitales**, 17.

<sup>798</sup> And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 80.

tour que les activités de la troupe française de Manasse inaugurèrent la tradition du théâtre français dans la capitale ottomane et que cette tradition s'établit lentement mais solidement tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle grâce aux représentations d'autres troupes françaises.<sup>799</sup>

De 1864 à 1867, Manasse organisa pour chaque saison théâtrale une nouvelle troupe, souvent du succès au sein du public pérote.<sup>800</sup> La recherche de la nouveauté de Manasse n'était pas sans raison : en 1867, le titre de « théâtre impérial » (ou encore l'« Opéra de Constantinople ») du Théâtre Naum étaient désormais reconnus par la presse nationale et internationale. Quant au Théâtre Français, il n'était qu'au deuxième rang dans le système hiérarchique théâtral ottoman<sup>801</sup> et devait renouveler chaque année son répertoire pour ne pas perdre l'intérêt de son public. La deuxième représentation de Molière sur la scène du Théâtre Français s'inscrit sans doute dans cette volonté d'attirer le plus large public possible à l'aide des meilleurs succès parisiens de l'époque. Dans ce cadre, *Georges Dandin* fut monté en 1867 par la troupe de Manasse. Comme en 1864, Molière fut le seul dramaturge français classique joué dans le Palais de Cristal en 1867. Le reste du répertoire était composé majoritairement des « pièces du jour », œuvres récentes des dramaturges français de grand succès du XIX<sup>e</sup> siècle comme Augier (*La Contagion*), Offenbach (*M. Choufleuri*), Émile Girardin (*Le Supplice d'une femme*), Scribe (*Le Verre d'eau*), Alexandre Dumas fils (*Le Demi-Monde*), Roger de Beauvoir & L. Thiboust (*Les Enfers de Paris*), Théodore Barrière & Ernest Capendu (*L'Héritage de M. Plumet*), et encore Frédéric Soulié (*La Closerie des genêts*) et Xavier de Montépin (*Viveurs de Paris*).<sup>802</sup>

Pour le « Comte de Bragelone », correspondant de *La Comédie* à Constantinople, ce répertoire satisfaisait le public pérote puisqu'il « a[vait] horreur des drames à émotions, et jamais le répertoire de la Gaité et de l'Ambigu ne fera[it] de recettes » dans la capitale ottomane.<sup>803</sup> Quant au public, même commentateur ajoute qu'il était relativement considérable sans parler des étrangers et que les loges

---

<sup>799</sup> **Ibid.**

<sup>800</sup> Le correspondant de *La Comédie* à Constantinople, qui signait « Le Comte de Bragelone » nota à cet effet que les artistes de Manasse se faisaient généralement applaudir et rappeler. Le Comte de Bragelone, « Étranger/Constantinople », **La Comédie** (17 février 1867) : 8.

<sup>801</sup> Mestyan, « 'A Garden with Mellow Fruits of Refinement' », 168-169.

<sup>802</sup> And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 81.

<sup>803</sup> Le Comte de Bragelone, « Étranger/Constantinople », 8.



du théâtre se remplissaient d'un monde multiforme.<sup>804</sup> De même, un autre témoin de l'époque souligne dans la presse française que le théâtre français à Constantinople était devenu tout à fait en faveur et que ce n'était plus seulement la colonie française qui le fréquentait, mais bien aussi la haute société turque.<sup>805</sup> Dans l'intention de conserver et agrandir ce public d'élite, Manasse commença dès le printemps 1867 les préparatifs de l'année suivante :

Le directeur, M. Manasse, a déjà donné des ordres pour la formation de sa troupe de l'année prochaine, et c'est M. Armand de Bongars, agent dramatique, 155. rue Montmartre, qui est chargé de sa composition. M. Manasse ne pouvait mieux s'adresser, M. Armand de Bongars a joué la comédie en province, à Paris et à l'étranger, son expérience doit être d'un précieux secours.<sup>806</sup>

Il collabora avec des agents français (Armand de Bongars), intermédiaires de la diffusion du répertoire parisien à l'étranger, ce qui confirme que le réseau international de théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle s'appuyait principalement sur des liens personnels. Néanmoins, ces préparatifs restèrent inachevés : le premier projet de théâtre français de Manasse termina en 1868, lorsque le directeur partit au Caire (Égypte) à l'invitation du Khédivé Ismail pour prendre la direction de la « Comédie », le Théâtre Français du Caire.<sup>807</sup>

Il est à noter que dans la presse française des années 1860, le premier théâtre français de Manasse n'était pas seulement considéré comme « l'agent principal de la transmission du théâtre parisien dans l'Empire ottoman », mais aussi comme un « outil efficace pour assurer la présence culturelle française en Orient ». En 1867, le « Comte de Bragelone » décrivit en ces termes l'importance culturelle et idéologique du Théâtre Français pour la France :

Le théâtre Français en Orient doit de plus en plus intéresser le public Français. C'est surtout au moyen du théâtre que l'esprit français établit sa suprématie dans le monde. Aussi l'existence des théâtres français en Orient est un fait important auquel notre patriotisme et notre politique doivent s'intéresser aussi vivement que notre amour de l'art. [...] La langue Française a déjà détrôné la langue Italienne dans ces régions, on la parle maintenant partout, on l'apprend dans toutes les écoles.<sup>808</sup>

---

<sup>804</sup> **Ibid.**

<sup>805</sup> « Chronique », **La Comédie** (24 mars 1867), 8.

<sup>806</sup> **Ibid.**

<sup>807</sup> Mestyan, « 'A Garden with Mellow Fruits of Refinement' », 170.

<sup>808</sup> Le Comte de Bragelone, « Étranger/Constantinople », 8.

Ce passage nous indique que pour le « Comte de Bragelone » (et sans doute pour plusieurs autres journalistes ou critiques de théâtre de l'époque), le Théâtre Français de Manasse était un moyen d'accélérer la pénétration linguistique et culturelle française dans l'Empire ottoman. À l'âge de la compétition coloniale en Europe (1870-1914), ce théâtre offrait plusieurs avantages à la France aux dépens de ses rivaux (l'Italie, l'Angleterre, l'Allemagne etc.) : tout d'abord, grâce aux spectacles des troupes françaises, le public ottoman devint de plus en plus familier avec la langue française. L'usage du français se répandait exclusivement « parmi les classes cultivées de toutes races et de toutes religions »<sup>809</sup>, ce qui détrôna en Orient l'italien, langue « universelle » des opéras.

De même, le rôle central joué par le théâtre dans l'expansion de la langue et culture françaises dans l'Empire ottoman au XIX<sup>e</sup> siècle est souligné d'un regard rétrospectif dans la presse française des années 1920. Dans son article intitulé « le Théâtre et l'influence française en Turquie », Jean Norill aborde la question de la présence culturelle française en Turquie après la Première Guerre mondiale (1914-1918) et compare « le hier et le aujourd'hui » (l'état ancien et l'état actuel) du théâtre français à Constantinople. Selon lui, « [i]l fut un temps où l'influence française dominait en Turquie sans concurrence sérieuse »<sup>810</sup>, mais la situation a complètement changé après la Grande Guerre :

Le français était jusqu'ici la seule langue que se piquait de bien connaître et d'employer constamment quiconque avait quelque culture ou simplement quelque éducation. Les modes, les livres, le théâtre français bénéficiaient de cette réputation de bon ton, [...]. Bien entendu, le commerce français tirait avantage de cette prépondérance, qui facilitait aussi bien les relations commerciales que la connaissance de nos produits et de notre pays.<sup>811</sup>

Selon Norill, deux outils particuliers furent utilisés par les rivaux de la France pour établir leur suprématie culturelle en Turquie : les écoles et les spectacles. Les Autrichiens, les Allemands, les Anglo-saxons et les Italiens introduisirent en Turquie leurs propres théâtres, musiques et cinémas, ce qui les rendit plus puissants que les Français dans la compétition coloniale. Quant au théâtre français en Orient, il fut bien déchu de son ancienne splendeur.<sup>812</sup> À cet effet, Norill éprouve de la nostalgie

---

<sup>809</sup> Jean Norill, « À travers l'Orient/Le Théâtre et l'influence française en Turquie », **La Correspondance d'Orient. Revue économique, politique et littéraire** (03/1923) : 150.

<sup>810</sup> **Ibid.**, 149.

<sup>811</sup> **Ibid.**, 150.

<sup>812</sup> **Ibid.**, 151.

pour ce passé « glorieux » du théâtre français en Turquie et décrit ainsi les représentations données par des célébrités des scènes françaises auxquelles toute la haute société se donnait rendez-vous :

Impatiemment attendues, c'étaient de merveilleuses occasions pour les femmes élégantes de rivaliser de luxe dans les toilettes et de respirer un peu d'air de Paris tout en prenant contact avec les dernières modes pour s'en inspirer ensuite. On ne manquait pas de se renseigner sur la provenance des parfums ou des bijoux de Mlle X..., des robes ou des chapeaux de Mme Y... C'était le triomphe du goût français, et notre commerce était le premier à bénéficier du mouvement d'affaires qui suivait chaque passage d'actrices célèbres.<sup>813</sup>

Les représentations données par des troupes françaises sédentaires ou de passage à Constantinople ne servaient pas seulement à l'expansion de la langue française, mais aussi à l'essor du commerce français dans l'Empire ottoman. Autrement dit, la dimension économique de ces représentations concernait aussi bien les dramaturges, comédiens, directeurs, impresarios, agents dramatiques/lyriques que les commerçants (de parfums, bijoux etc.) ou couturiers. Ils bénéficiaient tous économiquement du succès et de la continuité de ces spectacles, et contribuaient à leurs tours au « triomphe du goût français » dans l'espace ottoman. Par conséquent, il ne serait pas faux de dire qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la scène française à Constantinople fit partie du dispositif de la conquête linguistique, culturelle et économique française en Turquie. Le Théâtre Français de Séraphin Manasse en était l'un des premiers exemples.

Il est clair qu'à la fin des années 1860, Manasse se voyait comme l'agent principal de la transmission des habitudes et modes parisiens dans l'Empire ottoman. Il se présentait au public sous l'étiquette d'« importateur du goût français à Constantinople ». Dans ce cadre, une lettre rédigée et envoyée à *Levant Herald* (journal ottoman bilingue) par Manasse nous montre de près quel genre de discours le directeur du Théâtre Français utilisa pour évaluer la performance de son théâtre dans les cinq premières années et pour annoncer au public l'ouverture très prochaine de la salle ainsi que le programme de la saison théâtrale à venir. La première question qu'aborde Manasse dans cette lettre est celle du mécontentement du public pérote à l'égard des troupes invitées dans la capitale ottomane. Selon Manasse, le public se plaint de son côté de voir chaque année les mêmes artistes sur la scène et demande régulièrement de nouvelles troupes. Mais il ne se rend pas compte de la

---

<sup>813</sup> *Ibid.*, 152

difficulté du travail dans lequel il faut s'engager pour satisfaire la demande du public : en France, dit-il, c'est plus facile de remplacer un artiste par un autre. Mais, « à Péra, au contraire, il faut toujours changer de troupe ; bientôt nous ne trouverons plus de comédien ! »<sup>814</sup>

Une deuxième question d'après Manasse relève des critiques du répertoire du Théâtre Français qui est jugé « trop fixe » par le public pérote : en France, « une pièce se joue au moins 15 jours de suite ; ici, il faut tous les jours des affiches nouvelles ? Chaque année nous offrons une moyenne de 130 actes, ce qui, signifie pour les artistes un travail impossible ? »<sup>815</sup> Il ajoute que malgré tous les efforts qu'il fit pour répondre au désir du public, « depuis cinq ans, non seulement le nombre des abonnés a diminué, mais aussi celui des recettes ».<sup>816</sup> Mais tout cela ne l'a pas empêché d'augmenter le budget du théâtre et de faire pour la saison théâtrale à venir une troupe « hors ligne » (avec deux artistes comme Roziès et Puget)<sup>817</sup> que le public ne doit absolument pas rater.

Cette même lettre nous indique que Manasse chercha au début de la saison théâtrale 1868-1869 à attirer l'intérêt et l'attention d'un public plus large qu'auparavant. Son public cible comprenait non seulement les adultes, mais aussi la jeunesse et surtout les jeunes filles des familles aisées de Constantinople : « Aussi, cette année, comptons-nous sur une clientèle nombreuse. Ici, je veux aussi parler des demoiselles dont la présence nous a fait toujours défaut. En effet, n'est-ce pas une chose à remarquer dans notre salle que l'absence de la jeunesse ? »<sup>818</sup> D'après les explications de Manasse, les contraintes socioculturelles et morales des mères entraient en jeu lorsqu'il s'agissait d'envoyer ou de ne pas envoyer les membres de famille au Théâtre Français qui fut toujours accompagné, selon son directeur, d'une « réputation malheureuse »<sup>819</sup> : « Je me suis souvent demandé pourquoi cette haine exercée par les mères de la famille contre le théâtre français ? De là, empêchement même aux maris de le fréquenter souvent. »<sup>820</sup> Néanmoins, selon Manasse, le

---

<sup>814</sup> Manasse, « Le Théâtre Français », *The Levant Herald* (14 septembre 1868) : 3.

<sup>815</sup> *Ibid.*

<sup>816</sup> *Ibid.*

<sup>817</sup> *Ibid.*

<sup>818</sup> *Ibid.*

<sup>819</sup> « En parlant de notre théâtre, c'est immoral, crie-t-on, en maints endroits. Et en quoi donc, et comment ?

L'immoralité se trouve là où on la cherche. J'ai suivi un soir un tout jeune homme à qui la fréquentation de notre salle était interdite par ses parents ; cet adolescent a passé la nuit... dans un tripot. », *Ibid.*

<sup>820</sup> *Ibid.*

répertoire du Théâtre Français était parfaitement adapté à tous les âges et sexes. Il proposa aux parents (particulièrement aux mères) de choisir parmi les spectacles offerts par son théâtre ceux qui étaient plus compatibles avec leurs enfants :

Je ne prétends point les engager à y mener leurs demoiselles lorsqu'il s'agit de pièces burlesques ou légères, mais notre répertoire ne se borne pas seulement aux vaudevilles du Palais Royal et aux pochades des Menus-Plaisirs. Je puis compter plus de cents pièces qui ont été jouées depuis 5 ans, pièces tirées du meilleur répertoire de l'Odéon, du Gymnase et des Français auxquelles, à Paris, les parents les plus scrupuleux se font un agréable devoir de conduire leurs jeunes filles.<sup>821</sup>

Ce passage nous indique clairement que Manasse était conscient des attentes du public pérote qui était peut-être plus « conservateur » dans ses valeurs esthétiques que le public parisien. Il fallait le « conquérir » par des œuvres plutôt classiques que récentes. Autrement dit, à Péra, il fallait équilibrer, par des pièces classiques ou « sérieuses », le répertoire parisien en vogue des années 1860 qui fut composé en grande partie par des pièces légères (« les vaudevilles du Palais Royal, les pochades des Menus-Plaisirs... »). Le répertoire moliéresque était donc très utile pour Manasse pour donner à son théâtre un air plus « sérieux » et pour convaincre par la suite les familles pérotes d'y conduire leurs jeunes filles. Les pièces de Molière représentées entre 1864-1868 au Théâtre Français à Péra permirent au public stambouliote d'entrer en contact avec cette « culture classique française », ayant gagné depuis longtemps (dès les années 1840 où commence l'Âge des réformes dans l'Empire ottoman) un caractère « mythique » avec une idéalisation de tous ses composants (institutions, idées, personnages...).

D'ailleurs, la fonction médiatrice du Théâtre Français entre le public pérote et la culture française était soulignée par Manasse dans la même lettre. Le directeur énuméra ainsi les avantages de son théâtre pour le public pérote :

[L]e théâtre français est la seule école où l'on trouve ce vernis sans lequel un tableau ne paraît qu'ébauché, sans lequel une éducation n'est qu'à demie achevée.

Où peut-on entendre un meilleur français ? Où peut-on s'initier aux belles manières ? Où peut-on puiser toutes les raffineries essentiellement parisiennes ? Où doit-on aller pour *copier* les modes et les toilettes ?

Pour Manasse, le Théâtre Français n'amenait pas uniquement des spectacles parisiens au public ottoman, mais avec ceux-ci, une « manière de vivre » proprement

---

<sup>821</sup> **Ibid.**

française représentée tout d'abord par des artistes français. Comme l'affirme Christophe Charle, la migration de ces derniers assura la diffusion du répertoire parisien au sein d'un public captif qui recherchait « moins des 'vedettes' que le contact avec la culture dont ils étaient les porteurs, malgré, souvent, la modestie du talent réel de nombre d'entre eux. »<sup>822</sup> Dans sa lettre adressée au public pérote, Manasse soulignait similairement le rôle d'intermédiaire de sa troupe dans la transmission des habitudes et modes parisiens dans l'Empire ottoman. De plus, il promettait à son public cible (de sexe féminin) un « répertoire de choix » compatible avec leurs mœurs :

[T]outes les fois que la troupe jouera une comédie de *bon ton*, l'affiche l'indiquera par sa couleur blanche (emblème de candeur). À ces représentations je promets encore qu'il n'y aura ni danses échevelées, ni situations équivoques. [...] Que ces dames commencent donc par nous fréquenter et je serai à leurs ordres pour renouveler souvent les *affiches blanches* ayant eu toujours pour devise : Utile et agréable.<sup>823</sup>

En effet, dès le début de sa carrière en tant que directeur du Théâtre Français, Manasse avait présenté son théâtre au public comme le lieu de rencontre avec la langue et la culture françaises, et chercha constamment à élargir sa « clientèle », comme en 1868, avec la participation des jeunes filles. Pour plaire à ce nouveau public cible, il inclut dans le répertoire du Théâtre Français des comédies « de bon ton » récentes ou parfois classiques comme celles de Molière (représentations en 1864 et 1867).

Pauline Potel<sup>824</sup> et Nestor Noci succédèrent à Séraphin Manasse dans la direction du Théâtre Français. Comme le souligne Adam Mestyan, dans les premières années de leur direction, le Théâtre Français n'eut pas de très grand succès car le Théâtre Naum dominait la vie théâtrale à Péra.<sup>825</sup> Mais son destin changea de manière inattendue en juin 1870, après que le Théâtre Naum fut entièrement brûlé pendant le grand incendie de Péra (le 5 juin 1870). Le Théâtre Français était

---

<sup>822</sup> Charle, **Théâtres en capitales**, 326.

<sup>823</sup> Manasse, « Le Théâtre Français », 3.

<sup>824</sup> « Mlle Potel, Pauline, Piau dite, Variétés 1850-56, Barcelone 1857, Lisbonne 1858, Rouen 1859-65, Alger 1867-68, Constantinople 1869-1873, Paris 1881 et années suivantes. En 1888, 60 ans, 35 ans de théâtre, 500 fr. de pension à Paris. », Henry Lyonnet, **Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier)** vol. 2/E à Z (Genève : Slatkine Reprints, 1969), 543.

<sup>825</sup> Mestyan, « 'A Garden with Mellow Fruits of Refinement' », 176. Néanmoins, le Théâtre Français de Potel et Noci organisa des tournées en province et à l'étranger : « La troupe va dit-on, passer un mois à Smyrne et se rendra ensuite à Athènes où l'attire les succès constantinopolitains. », X., « Etranger/Constantinople », **La Comédie** (27 mars 1870) : 7.

désormais le plus grand théâtre de Péra. Les directeurs commencèrent tout de suite les préparatifs de la saison théâtrale suivante. Une nouvelle troupe fut organisée avec la participation de nouveaux comédiens français.<sup>826</sup> Elle joua entre autres *Le Tartuffe* de Molière en 1870.<sup>827</sup>

Il est à signaler que la Guerre franco-allemande de 1870 eut un effet négatif sur la scène française à Constantinople dans le sens où il devint très difficile voire impossible pour les impresarios et directeurs de théâtre d'engager des artistes français. La presse ottomane de l'époque notait que certains membres de la troupe française engagée par Potel et Noci pour la saison théâtrale 1870-1871 étaient arrêtés à Marseille juste avant de quitter la ville par un bateau se rendant à Constantinople et enrôlés par l'État français.<sup>828</sup>

Pour les Ottomans, la défaite historique des forces françaises en 1870 face aux Allemands constitua un tournant décisif dans les relations franco-turques du XIX<sup>e</sup> siècle. D'après Paul Dumont, « à Sedan, avec la victoire des forces prussiennes, ce n'était pas seulement le Second Empire qui s'était écroulé. C'était aussi une bonne partie de la crédibilité du savoir-faire français, notamment en matière d'art militaire, qui était parti en fumée.<sup>829</sup> Sur le plan militaire, l'Empire ottoman tourna le dos à la France, son ancien allié et fournisseur et fit le choix de se fournir en Allemagne. Mais ce n'était pas seulement l'armée qui se germanisait à cette époque : dès les années 1880, « [d]ans les grandes villes ottomanes, les théâtres mettent à leur programme des opérettes viennoises, les brasseries proposent de la bière de Munich, les traductions de classiques allemands commencent à apparaître à la devanture des librairies. »<sup>830</sup> Dans ce contexte géopolitique, la France commença à chercher à « compenser » par la diffusion des valeurs culturelles (spectacles, écoles, langue...) ce qu'elle avait perdu sur le terrain politique et militaire (perte de l'Alsace-Lorraine, armée discréditée, doutes sur la puissance). Par conséquent, il faut expliquer l'effort culturel de la France de diffuser son théâtre dans l'espace ottoman par cette volonté de compensation. Les spectacles lyriques et dramatiques de diverses troupes françaises que nous allons étudier ci-dessous s'inscrivent également dans

---

<sup>826</sup> Aracı, **Naum Tiyatrosu**, 372-373.

<sup>827</sup> And, « Eski İstanbul'da Fransız », 81-82.

<sup>828</sup> Aracı, **Naum Tiyatrosu**, 372-373.

<sup>829</sup> Dumont, « La présence culturelle française dans l'Empire ottoman », 2.

<sup>830</sup> **Ibid.**

l'histoire de la pénétration linguistique et culturelle françaises dans l'Empire ottoman à l'âge de la compétition coloniale en Europe.

### **5.1.2.2. Panorama des scènes françaises et représentations de Molière par divers comédiens à Constantinople après 1870**

Le Théâtre Français de Constantinople perdit vite son avantage d'être le plus grand théâtre de Péra. Dès les années 1870, d'autres établissements (situés toujours à Péra et ses environs) commencèrent à remplir une fonction pareille à celle du Palais de Cristal. Surtout deux théâtres situés dans le Jardin Municipal des Petits-Champs (Péra) abritèrent des troupes sédentaires françaises et accueillirent des troupes françaises de passage à Constantinople : le Théâtre d'hiver des Petits-Champs/Tepebaşı Dram Tiyatrosu (construit fin 1870/début 1880-entièrement brûlé en 1971) dit simplement « le Théâtre des Petits-Champs » et l'Amphithéâtre Municipal des Petits-Champs/Tepebaşı Komedi Tiyatrosu (théâtre d'été construit en 1889-démoli en 1958) dit simplement « l'Amphi ». Said Naum Duhani, grand neveu de Michel Naum Duhani, précise ainsi les noms des grands artistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui avaient joués sur la scène du Théâtre des Petits-Champs :

Sarah Bernhardt ; Réjane, avec Charlotte Lysès, (première femme de Sacha Guitry) ; Jane Hading ; Charlotte Wiéhé ; Suzanne Despres ; Marthe Brandès ; Mademoiselle Delvair, Jeanne Saulier et d'autres célébrités parisiennes ; Messieurs Coquelin Aîné et Cadet ; Leloir ; de Feraudy ; H. Roussel ; Saillard ; Lambert Père et Fils, les Mounet-Sully, Pierre Magnier et Félix Galipeaux, voyaient affluer au Théâtre des Petits-Champs, les Istanbulitains avertis et « dessalés ».<sup>831</sup>

Parmi eux se trouvaient des vedettes du XIX<sup>e</sup> siècle (Sarah Bernhardt), des sociétaires de la Comédie-Française ayant tenu de nombreux rôles aussi bien dans le répertoire classique que moderne (les Coquelin, Jean-Sully Mounet, Marthe Brandès), des comédiennes au théâtre puis au cinéma (Charlotte Lysès, Suzanne Desprès), des comédiennes/chanteuses (Jane Hading, Jeanne Saulier), des acteurs/réalisateurs de films (Pierre Magnier) et des comédiens du Palais-Royal (Félix Galipeaux).<sup>832</sup> Quant à l'Amphi, Duhani précise que ce théâtre abritait une troupe lyrique française :

---

<sup>831</sup> Said N. Duhani, **Quand Beyoğlu s'appelait Péra : les temps qui ne reviendront plus** (Istanbul : La Turquie Moderne, 1956), 44.

<sup>832</sup> Pour plus d'information voir <http://www.lesarchivesduspectacle.net>, consulté le 26 février 2015.



À part les tournées de passage qui nous fournissaient l'occasion d'applaudir les étoiles de première grandeur du firmament théâtral étranger, nous avions, à demeure, deux Troupes d'Opéras, d'Opéras-Comiques et d'Opérettes, une française à « l'Amphi de Tepe-Başı » et une autre, italienne, à la « Concordia » (actuellement église Saint-Antoine de Padoue). Les artistes français étaient engagés par MM. Tambouridès et les Italiens par le tenancier de la Concordia, Malia Andréas, qui signait ses contrats avec le manager M. Labruna.<sup>833</sup>

La Concordia (construit en 1871; Grande Rue de Péra, 331) dont il est question dans le passage ci-dessus figurait parmi les grands théâtres pérotés du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle fut transformée en café-concert en 1886 et resta ouverte jusqu'à 1906. À côté du Théâtre des Petits-Champs, l'Amphi et la Concordia, il faut parler d'un quatrième théâtre : « [i]l y avait aussi une Troupe Mixte de Drames et de Comédies Vaudevilles au 'Théâtre de l'Odéon' ; mais celle-ci était hellène et jouait en langue grecque. »<sup>834</sup> Le Théâtre de l'Odéon (Grande Rue de Péra, 134 ; connu également sous les noms de « Théâtre de Verdi », « Théâtre des Variétés » et « Théâtre de l'Eldorado ») fut construit en 1875 et resta ouvert jusqu'à 1914 où il fut transformé en cinéma. Un guide touristique publié en anglais en 1895 (et qui est très critique envers le milieu théâtral à Constantinople) nous montre comment était organisée la « division du travail » entre ces quatre théâtres pérotés et les théâtres « turcs » situés à l'autre bout du pont de Galata, dans le vieux Constantinople :

Il n'y a pas de théâtre digne de ce nom à Constantinople. De novembre jusqu'à février, il y a des spectacles occasionnels en français, italien et grec au *Pavilion* du Jardin Municipal des Petits Champs, au *Théâtre Concordia* sur la Grande Rue et au *Théâtre Verdi*, et des spectacles turcs au Théâtre Turc à Şehzadebaşı, Istanbul ; ce dernier ne doit pas être visité par les dames.

De juillet jusqu'à octobre, il y a des spectacles d'opéra italien ou d'opérette française en plein air au Jardin Municipal des Petits Champs et à la Concordia.<sup>835</sup>

Même s'il est assez subjectif dans ses arguments, Demetrius Coufopoulos, auteur du guide touristique dont il est question, confirme la dualité de la vie théâtrale dans la capitale ottomane : l'une des deux parties de la ville (Péra) étant consacrée en grande partie aux spectacles en français, italien et grec ; l'autre partie (Şehzadebaşı) aux spectacles en turc, le passage entre les deux étant toutefois possible.

Pour compléter ce panorama, il faut parler de deux autres grands théâtres : le Théâtre de Variétés (construit en 1885 ; Grande Rue de Péra, 158), aujourd'hui

---

<sup>833</sup> Duhani, *Quand Beyoğlu s'appelait Péra*, 44.

<sup>834</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>835</sup> Demetrius Coufopoulos, *A Guide to Constantinople* (Londres : A. & C. Black, 1895), 36.

Ses/Dormen Tiyatrosu<sup>836</sup> et le Nouveau Théâtre Français (Grande Rue de Péra, 186) qui fut construit en 1884 au même endroit que l'Alcazar de Byzance/Şark Tiyatrosu démoli la même année lors des travaux de construction de la nouvelle voie de tram sur la Grande Rue. Le Nouveau Théâtre Français resta ouvert jusqu'à 1892 où un incendie le détruisit entièrement.<sup>837</sup>

Ce panorama nous permet de voir de près la transformation du quartier de Péra, centre de la vie théâtrale en langues française, italienne et grecque, dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, le nombre des théâtres et spectacles augmente, l'industrie théâtrale ottomane grandit et s'épanouit dans la capitale malgré des obstacles extérieurs. Dans ce sens, les années 1877-1882 furent particulièrement difficiles pour les directeurs et comédiens puisque c'était une longue période de guerres et crises politiques pour l'Empire ottoman (la guerre russo-turque de 1877-1878, la crise des Balkans, la crise d'Égypte de 1879, l'occupation de l'Égypte par le Royaume-Uni en 1882).<sup>838</sup> Même s'ils furent troublés par ces crises politiques, les théâtres de Péra se maintinrent ouverts pour satisfaire la demande du public.

Il est à signaler qu'au milieu des années 1880, le théâtre ottoman était à un tournant de son existence : dans l'ancien Istanbul, le mécanisme de contrôle sur les troupes nationales devint de plus en plus strict, la censure défavorisa l'activité théâtrale en langue turque, le Théâtre Ottoman fut démoli (pour des raisons politiques) en 1884 sur l'ordre du sultan Abdülhamid II ; quant à Péra, même si le mécanisme de contrôle se faisait sentir, les théâtres pérotés jouissaient d'une liberté relative. À cette époque, le Théâtre des Petits-Champs devint le nouveau centre de la vie théâtrale à Péra. De nouveaux imprésarios tels que Claudius, Billorian, Castagna, Clara Monti, Lauri Byron vinrent travailler dans les théâtres pérotés. Nouvelles troupes dramatiques françaises, italiennes et grecques vinrent donner des

---

<sup>836</sup> Un autre guide touristique publié au début de la seconde ère constitutionnelle (1909) nous fournit la liste des grands théâtres situés à Péra (noms, locations, directeurs, prix des places, images) : « Amphithéâtre Municipal des Petits-Champs, dans le Jardin Municipal des Petits-Champs, Péra. Directeur, Stavro Pappadopoulo./Théâtre d'hiver des Petits-Champs, dans le Jardin Municipal des Petits-Champs, Péra. Directeur, Stavro Pappadopoulo./Théâtre Odéon, Grande Rue de Péra, 134. Directeur, Pierre Raftopoulos./Théâtre de Variétés, Grande Rue de Péra, 158 (Cité d'Alep). Directeurs, Jean Lehmann et Cie. », **Guide horaire général illustré pour le voyageur en Orient, description de Constantinople et des plus importantes villes de la Turquie, de l'Égypte et de la Grèce...** (Constantinople : Cervati et Cie, 1909), 5-8.

<sup>837</sup> Pour plus d'information sur les théâtres pérotés cités dans ce chapitre, voir And, **Tanzimat ve İstibdat**, 199-228 ; Pekman, **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II**, 53-123.

<sup>838</sup> Mestyan, « 'A Garden with Mellow Fruits of Refinement' », 181.

représentations à Constantinople.<sup>839</sup> Les troupes grecques jouèrent dans leur langue natale le répertoire français classique et récent pour un public grécophone composé en grande partie des citoyens grecs de l'Empire ottoman. Dans ce cadre, *Le Tartuffe* fut monté en 1880 par la troupe d'Arniotakis, acteur grec bien connu parmi le public stambouliote de l'époque. Albert Renouard en précisa le programme dans ces notes de voyage : « Théâtre grec d'Apollon./Troupe grecque dramatique administré par D. Alexiados et M. Arniôtaké./6<sup>e</sup> Représentation/Pendant la soirée du samedi 13 novembre 1880/*Tartufe*/Comédie de l'illustre Molière en 5 actes./(Suit le nom des personnages) ». <sup>840</sup> *Le Tartuffe* fut monté encore une fois en 1891, mais cette fois-ci par une nouvelle troupe française, celle de Mme Theo de Bolsheim en compétition avec la troupe de l'imprésario Claudius.<sup>841</sup>

Mais *Le Tartuffe* ne fut pas la seule pièce de Molière jouée à Péra vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les pièces du dramaturge classique figurèrent dans le répertoire de plusieurs troupes françaises de passage ou installées pour des périodes données à Constantinople. Dans ce sens, *Le Dépit amoureux* fut monté en 1896 par une nouvelle troupe organisée par J. Tambouridis et l'imprésario Dorval, organisateurs de la tournée en 1895 de Coquelin cadet dans la capitale ottomane. La troupe de Dorval comprenait des artistes de marque comme Mlle Reichemberg/Reichenberg<sup>842</sup> de la Comédie-Française et M. Rebeh de l'Odéon.<sup>843</sup> D'après ce que nous lisons dans *Le Monde artiste*, les dernières nouvelles sur la visite prochaine de la troupe de Dorval suscitèrent l'intérêt du public pérote :

M. Tambouridis nous ménage, paraît-il, une nouvelle surprise avec Mlle Reichemberg ; nous ne pouvons que l'encourager à nous continuer ces visites

<sup>839</sup> *Ibid.*, 183-184.

<sup>840</sup> Albert Renouard, « Chez les Turcs », *Le Figaro* (8 octobre 1881) : 163. Selon Renouard, c'était une adaptation du *Tartuffe* au milieu social grec : « [...] le texte de Molière n'a pas été tout à fait traduit littéralement ; mais la colonie grecque de Péra n'est pas difficile et n'est pas chiche d'applaudissements. », *Ibid.* Pour les représentations grecques de Molière à Constantinople dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, voir And, « Eski İstanbul'da Yunan Sahnesi ».

<sup>841</sup> And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 88.

<sup>842</sup> « Reichenberg (Suzanne-Angélique-Charlotte), filleule de Suzanne Brohan./Née à Paris, rue Pagevin, 9, le 7 septembre 1853./Lauréat du Conservatoire (classe de Régnier)/Engagée le 1<sup>er</sup> août 1867./Débute le 14 décembre 1868./Sociétaire le 1<sup>er</sup> janvier 1872./Retirée le 31 janvier 1898. », Note biographique, Dossier de presse « Reichenberg (Suzanne) », Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. Les personnages moliéresques interprétés par Reichenberg sont les suivants : Marianne (*L'Avare*), Agnès (*L'École des femmes*), Marianne (*Tartuffe*), Angélique (*Le Malade imaginaire*), Lucinde (*Le Médecin malgré lui*), Lucile (*Le Dépit amoureux*), Lucile (*Le Bourgeois gentilhomme*). « Répertoire de Reichenberg, Suzanne (Sociétaire) », Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. Pour plus d'information sur l'actrice voir, Félix Jahyer, « Suzette Reichenberg de la Comédie Française », *Camées artistiques*, no 44 (5 mars 1881) : 1-2.

<sup>843</sup> And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 91.

d'artistes dont nous sommes malheureusement si privés. C'est M. Dorval, administrateur de la dernière tournée Coquelin, qui amènera ici Mlle Reichemberg.<sup>844</sup>

Les représentations qu'ils donnèrent eurent un grand succès au sein du public.<sup>845</sup> En 1898, *Le Bourgeois gentilhomme* fut joué par la troupe de Léon Christian, Flore Robet (de l'Odéon) et Marie Fournier<sup>846</sup> (de la Comédie-Française).<sup>847</sup> En 1906, une nouvelle troupe française de passage à Constantinople joua *Les Précieuses ridicules*. Elle comprenait entre autres Marguerite Moreno et Jean Daragon de la Comédie-Française et Henri Monteux de l'Odéon.<sup>848</sup>

## 5.2. Les grandes tournées dramatiques des Coquelin dans l'Empire ottoman

Comme nous l'avons vu ci-dessus, le répertoire moliéresque fut représenté entre 1864-1906 à Péra par diverses troupes françaises composées dans la plupart des cas d'artistes de grands théâtres parisiens comme la Comédie-Française ou l'Odéon. Engagées pour une période déterminée (souvent pour une saison entière quand il s'agit d'une troupe sédentaire et pour quelques jours quand il s'agit d'une troupe en tournée), ces troupes françaises amenèrent dans la capitale ottomane les nouvelles créations du théâtre parisien ainsi que les comédies de Molière et satisfirent la demande du public d'élite de Péra. Néanmoins, les frères Coquelin (Coquelin aîné et cadet) de la Comédie-Française ont une place particulière parmi les comédiens français interprétant dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle les personnages moliéresques : ils étaient connus comme les « grands interprètes » de Molière à un tel point que le public les identifiait avec les personnages moliéresques. Le nom du dramaturge classique voyagea dès les années 1880 dans le monde entier avec ces deux « étoiles » françaises. C'est pourquoi, nous ferons dans ce chapitre une analyse

---

<sup>844</sup> F., « Etranger/Constantinople », **Le Monde artiste** (1 mars 1896) : 137-138.

<sup>845</sup> And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 91.

<sup>846</sup> « Mme Fournier, Marie, Francis Cornu, commença sa carrière sous le nom de Cornu. (V. ce nom). Sous le nom de *Fournier* : Ambigu 1885, pensionnaire à la Comédie-Franç. 1886-1887, Paris 1888-1900, Tunis 1901, Paris 1902, Bruxelles 1903-04, Liège 1905, Paris 1906. En 1903, âgée de 55 ans, avec 37 ans de th., Mme Fournier obtint la pension de 500 fr. de la Société des artistes. », Lyonnet, **Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier)**, 76.

<sup>847</sup> And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 92.

<sup>848</sup> **Ibid.**, 97.

approfondie des tournées dramatiques qu'ils ont organisées dans la capitale ottomane.

Ces tournées s'inscrivent dans la liste des grandes tournées dramatiques bâties autour d'une vedette. Comme le souligne Jean-Claude Yon, la multiplication des tournées de ce type est liée au développement du « star-system » et à l'apparition de grands impresarios comme Barnum, Strakosch, Grau ou Schürmann durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>849</sup> Dans le star-system, l'artiste dont le nom figure en tête d'affiche est « mis en vente » comme un « produit commercial ». Le public va au théâtre spécifiquement pour le voir, l'applaudir. Les noms des autres membres de la troupe ne figurent qu'en deuxième ou troisième place par ordre d'importance sur la même affiche. L'imprésario de la tournée qui compte sur un grand succès (avant tout, succès financier) mène à l'aide de son équipe une campagne de publicité pour informer le public local de l'arrivée prochaine du « grand artiste » dans leur ville et de son répertoire. Le nom de l'artiste rayonne ainsi dans les rues de la ville d'accueil pendant des jours et des semaines.

Coquelin aîné (Benoît Constant Coquelin, 1841-1909) et cadet (Alexandre Honoré Ernest Coquelin, 1848-1909) figurèrent parmi les premiers représentants des étoiles universellement connues du XIX<sup>e</sup> siècle. Coquelin aîné précéda son cadet dans la carrière. Comédien, directeur de théâtre, organisateur de tournées, la vie de Coquelin aîné fut caractérisée par une boulimie de travail et une popularité hors du commun. Partout dans le monde, il fut reçu avec enthousiasme. Les rois et les reines le recevaient et couvraient de cadeaux. On s'empressait autour de lui.<sup>850</sup> Pourtant la popularité grandissante des comédiens était contestée dans la presse française en 1882. Octave Mirbeau, alors chroniqueur au *Figaro*, dans son illustre article intitulé « Le Comédien » attaquait directement le métier et indirectement Coquelin aîné : « On accuse les journaux de ce grandissement démesuré du comédien. 'C'est vous qui les faites', nous dit-on. C'est une erreur. C'est le public qui les fait ; c'est le public qui veut être renseigné, non seulement sur la manière dont ils jouent leurs rôles, mais sur leurs intimités [...]. »<sup>851</sup> L'article provoqua un énorme émoi. La

---

<sup>849</sup> Yon, « Introduction », 12.

<sup>850</sup> Thomas Sertillanges, « Coquelin, le 1<sup>er</sup> Cyrano/Constant Coquelin (1841-1909) », [http://www.cyranodebergerac.fr/coquelin\\_contenu.php?contenu\\_id=1](http://www.cyranodebergerac.fr/coquelin_contenu.php?contenu_id=1), consulté le 9 octobre 2014.

<sup>851</sup> Octave Mirbeau, « Le Comédien », *Le Figaro* (26 octobre 1882) : 1.

plupart des journalistes prirent la défense des comédiens qui se mobilisèrent.<sup>852</sup> Bien que le rédacteur en chef du *Figaro* ait présenté ses excuses à la une de son journal, Coquelin aîné, de son côté, prit la plume, écrivit une réponse qui parut dans *Le Temps* du 1<sup>er</sup> novembre :

Aucun [art] n'exige autant de sacrifices, que le comédien fait, soit simplement pour amuser les honnêtes gens, soit aussi pour faire passer dans leur âme le frisson du sublime ou les voluptés du bien ; ces sacrifices, le comédien ne s'en plaint pas ; mais on n'a pas le droit, le but en étant honorable, d'en tirer argument pour décréter sa déchéance...<sup>853</sup>

C'est dans cette atmosphère de débats passionnés que se cristallisa la notion d'« étoile » dans le domaine théâtral au XIX<sup>e</sup> siècle. Les tournées en province ou à l'étranger de plusieurs troupes françaises s'organisèrent désormais autour des étoiles.

Selon Nicole Bernard-Duquet, ce genre de tournées dramatiques gagna en ampleur au sein de la Comédie-Française dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tout particulièrement pendant les périodes où les recettes du Français faiblirent :

[À cette époque], seuls ou à plusieurs, en province ou à l'étranger, les « grands sociétaires », qualificatif que les plus jeunes artistes donnent à leurs aînés, profitent de leur renommée pour se procurer ainsi des compléments de revenus. Cette pratique s'amplifie tellement, gagnant tous les comédiens, qu'elle accroît les difficultés de la programmation.<sup>854</sup>

Néanmoins, cette pratique fut vite reconnue. Dès que leur célébrité fut établie, les comédiens parcouraient la province ou l'étranger. De plus, d'après Jean Norill, les célébrités des scènes françaises venues à Constantinople pour donner des représentations se réjouissaient des appuis matériels et moraux qui ne dépendaient guère que du gouvernement et des services de propagande : « congés accordés aux pensionnaires de la Comédie-Française, facilités de transport, subventions même s'il en [était] besoin pour remédier aux effets de la crise qui sévit à Constantinople. »<sup>855</sup> Par la suite, la capitale ottomane devint dès les années 1880 une étape indispensable, une halte de grand prestige pour les étoiles de la Comédie-Française en tournée.

Dans ce sens, la première tournée des Coquelin, plus précisément celle de Coquelin aîné dans la capitale ottomane fut organisée en 1882 par l'impresario J. J. Schürmann. Même si le répertoire de la troupe était composé en grande partie des

---

<sup>852</sup> « Coquelin, le 1<sup>er</sup> Cyrano/La défense des comédiens », [http://www.cyranodebergerac.fr/coquelin\\_contenu.php?contenu\\_id=8](http://www.cyranodebergerac.fr/coquelin_contenu.php?contenu_id=8), consulté le 9 octobre 2014.

<sup>853</sup> **Ibid.**

<sup>854</sup> Bernard-Duquet, **La Comédie-Française en tournée**, 23.

<sup>855</sup> Norill, « À travers l'Orient », 152.

œuvres récentes (*Gringoire*, *L'Aventurière*, *Mlle de la Seiglière*, *Les Jurons de Cadillac*) et très récentes (*Les Rantzau*, 1882 ; *Le Luthier de Crémone*, 1877), les comédies de Molière n'étaient pas oubliées. La troupe en monta trois : *Le Mariage forcé*, *Les Précieuses ridicules* et *Le Tartuffe*.<sup>856</sup>

### 5.2.1. « Tournée en Orient » de Coquelin aîné : *Le Tartuffe* et *Les Précieuses ridicules* à Constantinople (1887)

#### 5.2.1.1. Composition et itinéraire de la troupe

La première tournée dramatique de Coquelin aîné dans l'Empire ottoman que nous pouvons suivre dans la presse nationale et internationale de l'époque est celle de 1887 (12 décembre : arrivée à Constantinople ; 18 décembre : départ pour Athènes). Elle fut montée par Théodore Glaser/de Glaser<sup>857</sup>, célèbre impresario du fin XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>858</sup> La troupe de Coquelin aîné composée de Jean Coquelin (fils de l'aîné), Mme Patry, Mme France, Mme Raynard et M. D. Duquesne<sup>859</sup> joua tout d'abord à Genève (17 octobre : *L'Aîné* ; 18 octobre : *Le Député de Bombignac* ; 19 octobre :

---

<sup>856</sup> And, « Eski İstanbul'da Fransız », 84. C'est Metin And qui nous informe sur le séjour à Constantinople en 1882 de Coquelin aîné. Pourtant nous n'en avons aucun indice ni dans la presse ottomane, ni dans la presse étrangère de l'époque. En effet, nous savons qu'en 1882, Coquelin aîné et sa troupe partirent à l'étranger sous la direction de Schürmann. Mais d'après ce que nous lisons dans la presse française (*Le Matin*, *La Presse*...) et dans l'ouvrage intitulé *Les étoiles en voyage : La Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin* de Schürmann, la capitale ottomane ne figurait pas parmi les villes d'accueil de la troupe qui étaient Strasbourg, Vienne, Odessa, Kiew, Moscou, Saint-Petersbourg et Varsovie. Cette tournée dura deux mois (14 novembre 1882: départ de Paris à Strasbourg ; 18 janvier 1883 : retour à Paris). La troupe était composée des artistes suivants : Mmes Marie Favart, Alice Lody, Suzanne Dezoder, Daynes Grassot, Louise Joliet ; MM. Coquelin aîné, Dieudonné, Albert Lambert, Barral, Vialdy, Mangin, Charles Joliet. Le répertoire comprenait les œuvres suivantes : *Les Rantzau*, *Tartuffe*, *Gabrielle*, *Les Précieuses ridicules*, *L'Aventurière*, *Le Dépit amoureux*, *Gringoire*, *Les Vivacités du Capitaine Tic*, *Monologues*. À la fin de la tournée, Coquelin aîné toucha 120,000 fr. comme appointements et cachets. Voir à ce sujet, Schürmann, **Les étoiles en voyage**, 198-199 ; « Les Théâtres », **La Presse** (18 janvier 1883) : 4 ; « Courrier des théâtres », **Le Matin : journal républicain indépendant** (4 octobre 1882) : 2 ; « Courrier des théâtres », **Le Matin : journal républicain indépendant** (25 janvier 1883) : 3.

<sup>857</sup> J. J. Schürmann commentait en ces termes ce changement de nom : « Ce Glaser, aujourd'hui de Glaser, mais guère plus noble que ma cuisinière, après s'être, mourant de faim, pendu à mes crochets pendant un mois, et m'avoir ... emprunté religieusement cent sous par jour, qu'il ne m'a jamais rendus, est actuellement l'un des impresari de Coquelin, qu'il exhibe dans des bourgades de quinzisième ordre. », Schürmann, **Les Étoiles en voyage**, 100-101.

<sup>858</sup> De Glaser est mort le 21 février 1903 : « Hier, au cimetière de Pantin, et après une cérémonie à l'église Saint-Laurent, a été inhumé le corps de M. Théodore de Glaser qui dirigea un instant les tournées de Mmes Sarah Bernhardt et Judic et de Coquelin aîné à travers l'Europe. M. de Glaser est mort à l'âge de quarante-six ans. », Serge Basset, « Courrier des théâtres », **Le Figaro** (22 février 1903) : 5.

<sup>859</sup> Pour les membres de la troupe voir And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 86.

*Tartufe, Les Précieuses ridicules*)<sup>860</sup> et à Londres (25 octobre : *Un Parisien* ; 26-27 octobre : *L'Aîné*,<sup>861</sup> *Mlle de la Seiglière, Les Précieuses ridicules, Gringoire, Don César de Bazan*, les monologues : *la Robe et la Vie*).<sup>862</sup> Ensuite commence « le voyage en Orient »<sup>863</sup> : elle joue en Serbie et en Bulgarie, à Bucarest, avant d'arriver à Constantinople. Athènes est le prochain arrêt de la troupe après la capitale ottomane. De là, la troupe française part à Alexandrie.<sup>864</sup> Au début du janvier 1888, Coquelin aîné se rend dans certaines provinces françaises, en Belgique et en Hollande.<sup>865</sup> En mai 1888, il part en Amérique.<sup>866</sup>

S'il faut faire un bilan tout court du voyage en Orient de Coquelin aîné, nous pouvons dire qu'il eut un grand succès au sein du public à un tel point qu'il fut décrit dans la presse française comme une « pompe triomphale » : « Les Serbes l'applaudissent, les Bulgares le comprennent, les Roumains l'admirent ; il fait rire les Turcs. Pour lui, le Balkan rayonne, le Danube sourit et la Corne-d'Or justifie son nom. »<sup>867</sup> Partout il alla, l'illustre comédien français fut salué comme un « conquérant » attendu impatiemment par le public local.

### 5.2.1.2. Programme de la tournée à Constantinople

Quant à l'étape turque de ce voyage, la première chose à noter est que pour deux facteurs majeurs (nombreuses demandes de places du public pérote et invitation personnelle du sultan), Coquelin aîné et sa troupe modifièrent le programme initial

---

<sup>860</sup> Pour le programme de ces trois soirées au Grand Théâtre de Genève voir **Le Journal de Genève** (15, 18 et 19 octobre 1887) : 3.

<sup>861</sup> Cette pièce n'eut pas de grand succès en province ou à l'étranger : « M. Coquelin vient de faire, à Londres, avec l'Aîné, la même tentative qu'il a faite, sans succès, à Lyon. Chez les Anglais, même fiasco. [...] [M]ais elle ne plaît pas : elle a été écoutée très froidement du commencement à la fin. M. Coquelin a bien tort de vouloir imposer à ses différents publics un ouvrage que les Parisiens, bons enfants pourtant, n'ont jamais voulu adopter. », Jules Prével, « Courrier des théâtres », **Le Figaro** (28 octobre 1887) : 3.

<sup>862</sup> Pour le programme au Royalty voir T. Johnson, « Correspondance anglaise », **Le Figaro** (9 novembre 1887) : 3.

<sup>863</sup> « Lettres de Grèce/Athènes », **Le Journal des débats politiques et littéraires** (27 décembre 1887) : 1.

<sup>864</sup> « Théâtres et concerts », **Le Journal des débats politiques et littéraires** (22 décembre 1887) : 3.

<sup>865</sup> Jules Prével, « Courrier des théâtres », **Le Figaro** (2 novembre 1887) : 6.

<sup>866</sup> Pour le trajet de Coquelin aîné voir aussi « Faits divers/Une Tournée de M. Coquelin », **Le Journal de Genève** (13 janvier 1888) : 3.

<sup>867</sup> « Lettres de Grèce/Athènes », **Le Journal des débats politiques et littéraires** (27 décembre 1887) : 1.



(annoncé premièrement le 7 décembre)<sup>868</sup> plusieurs fois avant et durant leur séjour à Constantinople. Les artistes français de Glaser donnent par la suite cinq représentations au Nouveau Théâtre Français (directeur : Claudius, directeur associé : Manasse)<sup>869</sup> et une représentation au palais impérial de Yildiz, devant le sultan Abdülhamid II. Le programme complet de la tournée est le suivant : lundi 12 décembre, au NTF : *Le Tartuffe, les Précieuses ridicules* ; Mardi 13 décembre, au NTF : *Un Parisien* (comédie en trois actes d'Edmond Gondinet représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre Français le 23 janvier 1886)<sup>870</sup> ; Mercredi 14 décembre, à Yildiz : *Les Précieuses ridicules, Deux monologues (Barbasson, Jolie histoire anglaise), Le Député de Bombignac* (d'Alexandre Bisson) ; Jeudi 15 décembre, au NTF : *Gringoire, L'Indécis* ; Vendredi 16 décembre, au NTF : *L'Aventurière* (comédie en 4 actes en vers d'Émile Augier créée à Paris par la Comédie-Française le 10 avril 1860) ; Samedi 17 décembre, au NTF : *Don César de Bazan* (opéra comique de Jules Massenet créé en 1872).

### 5.2.1.3. Profil du public du Nouveau Théâtre Français

Comme nous l'indique la presse francophone ottomane de l'époque, la tournée de Coquelin aîné à Constantinople fut un grand évènement pour le milieu théâtral ottoman et plus particulièrement pour le public pérote qui suivait de près les spectacles des troupes étrangères :

L'arrivée de M. Coquelin et les quatre représentations que le grand acteur français doit donner sur la scène pérote font l'objet de toutes les conversations ; c'est la préoccupation à l'ordre du jour. L'empressement au guichet ne s'est pas amoindri ; aujourd'hui, comme aux premiers jours, on se dispute les places.<sup>871</sup>

Le public pérote ne voulait absolument pas manquer les spectacles du grand comédien français. Les billets de la tournée étaient vendus avant même l'arrivée de

<sup>868</sup> « Lundi 12 décembre, *Tartuffe, les Précieuses ridicules*./Mardi 13 décembre, *Le Parisien*./Mercredi 14 décembre, *Le député de Bombignac*./Jeudi 15 décembre, *l'Aventurière*. », « Tournée Coquelin », *La Turquie* (7 décembre 1887) : 2. *La Turquie* confirma à ses lecteurs le même programme le 10 décembre 1887. Dans *Les Archives théâtrales* (samedi le 17 décembre 1887) le programme fut également affiché : « On écrit de Constantinople que M. Coquelin aîné vient de donner sa première représentation au nouveau théâtre de cette ville ; il a joué *Tartuffe* et *les Précieuses ridicules*. *Un Parisien, le Député de Bombignac* et *l'Aventurière* formeront le programme des trois représentations suivantes. », Paul Meyan, *Les Archives théâtrales* (Paris : Tresse & Stock, décembre 1887), 358.

<sup>869</sup> Mestyan, « 'A Garden with Mellow Fruits of Refinement' », 186.

<sup>870</sup> Émile Mermet, *Annuaire de la presse française 1887* (Paris : Imprimerie Chaix, sd), 706.

<sup>871</sup> E.D., « Théâtres », *Le Moniteur oriental* (9 décembre 1887) : 3.

sa troupe à Constantinople. La campagne de publicité qui précéda l'arrivée retardée de la troupe dans la capitale ottomane<sup>872</sup> contribua à attirer et garder l'intérêt du public « fatigué » d'attendre le grand artiste français :

Coquelin n'a pas oublié de se faire précéder de nombreuses réclames qui, sous forme de télégrammes affichés aux coins des rues, apprenaient à la population, anxieuse et inquiète du retard qu'apportait le célèbre comédien à venir, que ce dernier était retenu à déjeuner par la reine de Roumanie, etc.<sup>873</sup>

L'ironie de ce passage ne nous empêche pas de voir que les organisateurs étrangers et locaux de la tournée dramatique en Orient de Coquelin aîné se servaient des outils professionnels de publicité pour assurer le succès des spectacles au Nouveau Théâtre Français. L'intérêt public péroré fut ainsi gardé éveillé par des annonces et articles de publicité mis en œuvre pour le lancement du « produit » qui est l'artiste, lui-même.

Une question se pose presque automatiquement à ce point : qui formait ce public ? Une annonce signée par le « Contrôleur » que l'on trouve dans plusieurs journaux nous en donne une idée : « Le coupon de la loge Bel-Etage No 11 (soirée du mardi 13 décembre) a été égaré : Le coupon appartient à M. Smythe, Contrôleur de la B. I. Ottomane et n'a de valeur que pour lui. Toute personne qui se présenterait au Contrôle munie du dit coupon serait refusée. »<sup>874</sup> Parmi les spectateurs qui avaient réservé leurs places en avance se trouvait donc, entre autres, M. Smythe, haut fonctionnaire de la Banque Impériale Ottomane<sup>875</sup>, ce qui était un poste assez prestigieux à l'époque. Les habitants (citoyens ou non de l'Empire ottoman) d'un niveau social et économique élevé occupaient une grande place parmi les spectateurs. Déjà à la première représentation au Nouveau Théâtre Français (12/12), un public d'élite remplit la salle : « [l]a salle était comble et depuis bien des années on n'avait pas vu une réunion aussi nombreuse et aussi brillante de l'élite de la société de Constantinople. »<sup>876</sup>

---

<sup>872</sup> Voir à ce sujet **La Turquie** (11-12 décembre 1887) : 2 ; **Le Moniteur oriental** (12 décembre 1887) : 2-3 ; **Le Journal des débats politiques et littéraires** (20 décembre 1887) : 1.

<sup>873</sup> « Lettres de Turquie, Constantinople, le 13 décembre », **Le Journal des débats politiques et littéraires** (20 décembre 1887) : 1.

<sup>874</sup> « Tournée Coquelin », **La Turquie** (9 décembre 1887) : 2. Voir également **Le Moniteur Oriental** (9 décembre 1887) : 3.

<sup>875</sup> Créée en 1856 à Constantinople, la Banque impériale ottomane accomplit durant de longues années les rôles de Banque d'État et de Trésorier public. « Historique de la banque », <http://www.obarsiv.com/francais/historique.html>, consulté le 23 septembre 2014.

<sup>876</sup> « 1<sup>ère</sup> représentation de M. Coquelin/Tartufe-Les Précieuses ridicules », **La Turquie** (13 décembre 1887) : 2.

#### 5.2.1.4. Premières représentations au Nouveau Théâtre Français : *Le Tartuffe* et *Les Précieuses ridicules*

L'étape turque de la tournée « en Orient » de Coquelin aîné débuta avec les représentations du *Tartuffe* et des *Précieuses ridicules*. *Le Moliériste*, revue française des années 1880 collectant tous les événements qui se passaient autour du nom de Molière, donna à ses lecteurs une courte série d'informations sur ces premières représentations : « Nouveau Théâtre-Français de Péra. Lundi 12 décembre, *Tartuffe* et les *Précieuses ridicules* (M. Coquelin aîné dans *Tartuffe* et *Mascarille*). Salle comble, succès complet, plusieurs rappels. Les places à 25, 20 et 15 fr. ; les baignoires et loges du 'bel étage' à 100 fr. »<sup>877</sup> *Le Journal des débats politiques et littéraires* confirma également que ces deux pièces de Molière furent jouées « devant une salle comble, malgré les prix élevés de location. »<sup>878</sup> Deux jours plus tard, le même journal fournit à ses lecteurs un bilan plus détaillé des spectacles donnés par la troupe de Coquelin aîné, tout en mettant l'accent sur la fascination « naïve » du public pérote devant même le nom de cet illustre acteur français. Après avoir affirmé que le talent de Coquelin aîné avait excité le plus vif enthousiasme parmi les Pérotés, il décrit en ces termes la réaction des spectateurs face aux acteurs qui entraient en scène :

Ces derniers, prévenus et convaincus de la grande valeur artistique du sociétaire de la Comédie française, n'ont même pas attendu son arrivée sur la scène pour le saluer de leurs applaudissements. Ainsi, à la première représentation, où l'on jouait *Tartuffe*, tous les acteurs qui entraient en scène étaient salués, de bravos frénétiques : le bon public les prenait à tour de rôle pour le célèbre comédien et applaudissait de confiance.<sup>879</sup>

Dans ce passage, l'auteur fit l'usage d'un langage ironique et représenta la première soirée du *Tartuffe* d'une façon assez caricaturale. Avant tout, il attaqua le public pérote de leurs réactions exagérées et de leurs manières peu raffinées en sous-entendant que ces derniers, connaissant à peine la scène française, étaient venus au théâtre juste pour applaudir « une star » étrangère et même peut-être, pour raconter fièrement le lendemain, à ceux qui avaient raté ces représentations, les détails de la soirée. Mais en tout cas, le passage cité ci-dessus nous montre que le public avait

---

<sup>877</sup> Mondorge, « Bulletin Théâtral », *Le Moliériste*, no 106 (janvier 1888) : 320.

<sup>878</sup> « Lettres de Turquie, Constantinople, le 13 décembre », *Le Journal des débats politiques et littéraires* (20 décembre 1887) : 1.

<sup>879</sup> « Théâtres et concerts », *Le Journal des débats politiques et littéraires* (22 décembre 1887) : 3.

porté un intérêt énorme pour la première soirée où l'on avait joué les deux grandes pièces de Molière.

Quant à la presse francophone et/ou anglophone de Constantinople, elle décrit cet intérêt d'une manière proprement documentaire. À commencer avec *La Turquie*, après avoir présenté la première soirée comme « un véritable enchantement », ce journal affirma que le public apprécia fortement « l'admirable souplesse de talent du grand comédien dans les deux rôles si différents de *Tartufe* et de *Mascarille* » et que Coquelin aîné « a été applaudi chaleureusement et rappelé à maintes reprises avec des explosions d'enthousiasme. »<sup>880</sup> Comparé avec *Le Journal des débats politiques et littéraires*, *La Turquie* dessina une image plus « consciente » du public, sans mentionner, par exemple, que ce dernier n'avait acheté sa place que pour applaudir naïvement « une star étrangère ». Au contraire, elle souligna que le public n'avait pas seulement « admiré » le talent de Coquelin aîné, mais qu'il l'avait également « apprécié ». Autrement dit, d'après *La Turquie*, ce public était assez conscient pour reconnaître la valeur/la qualité de l'art de Coquelin aîné.

En revanche, le journal bilingue de Constantinople *Le Moniteur oriental* publia le lendemain des représentations du *Tartuffe* et des *Précieuses ridicules* un long article traitant, entre autres, de l'insuffisance du bagage linguistique et culturel du public pérote pour apprécier l'art de Coquelin aîné. Cet article commença par admettre que les ovations qui marquèrent les étapes précédentes de la tournée artistique de l'illustre comédien trouvèrent un écho enthousiaste dans l'enceinte du théâtre de Péra.<sup>881</sup> Ensuite, il mit l'accent sur le paradoxe entre la qualité de l'art de Coquelin aîné et la capacité du public pérote d'évaluer cet art :

Les rôles de *Tartufe* et de *Mascarille* ont été rendus comme le grand comédien français sait seul les rendre et nous croyons que c'est tout dire. Maintenant, cette finesse de touche, cette pureté de diction, cette correction, si merveilleuse du jeu ont-elles été comprises ? Certainement oui par la grande majorité du public, certainement non par le public tout entier.<sup>882</sup>

D'après E.D., le public qui était assez hétérogène ne se composait pas purement des spectateurs « francophones », mais aussi des spectateurs simplement

---

<sup>880</sup> « 1<sup>ère</sup> représentation de M. Coquelin/*Tartufe*-*Les Précieuses ridicules* », **La Turquie** (13 décembre 1887) : 2.

<sup>881</sup> E.D., « Théâtres/Nouveau Théâtre Français/Première représentation de M. Coquelin/*Tartufe*, *Les Précieuses ridicules* », **Le Moniteur oriental** (13 décembre 1887) : 3.

<sup>882</sup> **Ibid.**

« francophiles » qui ne connaissaient pas la langue et la culture françaises à la profondeur :

Il y avait hier dans la salle du Nouveau Théâtre de braves gens qui ignoraient parfaitement et Molière et Tartufe, mais ils savaient qu'ils allaient voir et ouïr une célébrité de la scène française et ils étaient venus pour l'applaudir avec une conviction préconçue. [...] Ils étaient si pressés de manifester leur admiration qu'ils saluaient par des applaudissements l'entrée de chaque acteur le prenant pour M. Coquelin ; la question même du costume n'avait aucune influence sur leur entraînement.<sup>883</sup>

Ce passage confirme donc les impressions (à propos du public et son enthousiasme excité par la grande réputation de Coquelin aîné) recueillies par *Le Journal des débats politiques et littéraires* cité ci-dessus. Mais contrairement à ce dernier, *Le Moniteur oriental* ne fit pas l'usage d'un langage ironique pour souligner la sympathie ou l'enthousiasme « aveugle » des spectateurs pour le célèbre artiste français. Il se contenta de dire que ces derniers étaient attirés au Nouveau Théâtre Français simplement par le nom de « Coquelin aîné » et qu'ils étaient prêts à tout apprécier.

Dans le même article, E.D. souligna également deux points critiques concernant la salle et l'éclairage du Nouveau Théâtre Français à Péra. En premier lieu, il affirma que la salle était splendide et comble « au point de n'y pouvoir plus loger le moindre siège supplémentaire » et ajouta que c'était « sans doute la seule considération qui [avait] empêché de pousser plus loin l'entassement infligé au public. »<sup>884</sup> Il est donc clair que l'administration du Nouveau Théâtre Français eut l'intention de maximiser la recette totale de la première soirée en vendant toute place disponible dans la salle. En deuxième lieu, l'article critiqua l'insuffisance du système d'éclairage du théâtre : « [p]ourquoi dans une soirée de gala comme celle d'hier soir, l'administration a-t-elle fait des économies de becs de gaz ? C'est assez mesquin, il nous semble. Le public n'a pas marchandé le prix des places, il aurait été convenable de ne pas lui marchander l'éclairage. »<sup>885</sup> Ainsi, l'auteur fit entendre à ses lecteurs que le cadre administratif du Nouveau Théâtre-Français s'était attaché aux intérêts économiques et avait essayé, en limitant le nombre de becs de gaz, de diminuer ses dépenses. Ces deux remarques mettent l'accent sur le côté économique des tournées

---

<sup>883</sup> **Ibid.**

<sup>884</sup> **Ibid.**

<sup>885</sup> **Ibid.**

à l'étranger des troupes françaises et nous montrent que ces dernières faisaient, comme aujourd'hui, l'objet des calculs commerciaux.

Le succès de la première soirée de la troupe de Coquelin aîné fut pareillement confirmé par des chroniques et articles en anglais. Dans ce sens, *Le Moniteur oriental* nota, le lendemain des représentations du *Tartuffe* et des *Précieuses ridicules*, que le public de Péra avait apprécié un plaisir rare dans le témoignage d'une telle performance comme celle de Coquelin aîné et que le célèbre comédien français devait absolument donner une deuxième représentation du *Tartuffe* avant de quitter la capitale ottomane.<sup>886</sup> Mais cette satire de la dévotion de Molière ne fut jouée qu'une seule fois à Constantinople dans le cadre de la tournée de 1887. Néanmoins, le public pérote put apprécier « le talent » de Coquelin aîné dans les spectacles suivants. Dans ce cadre, la deuxième soirée fut consacrée à la représentation d'*Un Parisien* d'Edmond Gondinet. À ce propos, *La Turquie* informa ses lecteurs, à la veille de la représentation, qu'il restait très peu de places disponibles, s'il en restait<sup>887</sup>, ce qui nous montre que l'intérêt du public pérote pour l'illustre comédien était loin de s'éteindre et que ce dernier avait inspiré une admiration très vive chez les spectateurs.

La tournée de Coquelin aîné suivit son ordre prévu jusqu'à la troisième soirée. Les journaux stambouliotes annoncèrent un spectacle tout à fait différent de celui qui était prévu pour cette soirée (*Le Député de Bombignac*) : « Ce soir, a lieu la troisième soirée de la série, trop courte assurément, des représentations de M. Coquelin, on donnera : *Gringoire* [et] *L'indécis*. »<sup>888</sup> L'origine de cette modification significative dans le programme nous est inconnue. Mais comme l'indique cette annonce, la troupe de Coquelin aîné renonça à porter à la scène *Le Député de Bombignac* et le remplaça par une combinaison de deux courtes comédies. Néanmoins ces deux pièces nouvellement entrées dans le répertoire ne furent jouées qu'avec un jour de retard (le 15 décembre)<sup>889</sup>, car le sultan Abdülhamid II invita le

---

<sup>886</sup> « The French Theater », **Le Moniteur oriental** (13 décembre 1887) : 2.

<sup>887</sup> « 1<sup>ère</sup> représentation de M. Coquelin/Tartuffe-Les Précieuses ridicules », **La Turquie** (13 décembre 1887) : 2. Pour la réception de ce spectacle voir « 2<sup>e</sup> Représentation de M. Coquelin/Un Parisien », **La Turquie** (14 décembre 1887) : 2.

<sup>888</sup> « 2<sup>me</sup> Représentation de M. Coquelin/Un Parisien », **La Turquie** (14 décembre 1887) : 2. Voir également **Le Moniteur oriental** (13 décembre 1887) : 3.

<sup>889</sup> Pour la réception de ce spectacle voir « 3<sup>e</sup> Représentation de M. Coquelin », **La Turquie** (16 décembre 1887) : 2.

14 décembre la troupe de Coquelin aîné au Palais impérial de Yildiz pour donner une représentation spéciale en son honneur.

#### 5.2.1.5. *Les Précieuses ridicules* devant le Grand Seigneur

En effet, la volonté du sultan Abdülhamid II interrompit les spectacles au Nouveau Théâtre Français et conduisit Coquelin aîné à réviser son programme. L'invitation imprévue au Palais de Yildiz eut un écho considérable dans la presse ottomane de l'époque. *Le Moniteur oriental* signala ce changement de programme inattendu comme le suivant :

Hier, dans l'après-midi, des bandes ont été posées, sur les affiches du Nouveau-Théâtre-Français, pour annoncer que la représentation de *Gringoire* était remise à ce soir jeudi. Ainsi que le bruit en courait depuis la veille, M. Coquelin a été mandé, hier soir, au palais de Yildiz, où il a eu l'honneur de jouer devant S.M. le Sultan.<sup>890</sup>

D'après ce passage l'invitation du sultan Abdülhamid II fut faite au dernier moment et le public n'en fut pas averti plus tôt. De même, la version anglaise du même article souligna que le Nouveau Théâtre Français était fermé ce jour-là, à la grande déception de tous ceux qui avaient pris la décision de voir *Gringoire*.<sup>891</sup> Il est clair que le succès des deux premières soirées n'avait pas seulement enthousiasmé le public d'élite de Péra, mais il avait aussi attiré l'attention du Grand Seigneur qui était sans doute curieux de voir sur la scène du Palais de Yildiz une vedette française comme Coquelin aîné.

Quant aux détails de la soirée au Palais de Yildiz, ils nous sont transmis par *La Turquie*. Ce journal publia le lendemain de la soirée une série de notes traitant de plusieurs aspects des représentations devant le sultan Abdülhamid II. Ces dernières nous révèlent que Coquelin aîné et sa troupe furent appelés dans l'après-midi au Palais et ils dînèrent là-bas. À cinq heures et demie la représentation commença par *Les Précieuses ridicules* et continua par deux monologues, *Barbasson* et *La Jolie histoire anglaise*. La troupe joua enfin *Le Député de Bombignac*, pièce destinée d'ailleurs à être jouée le même jour au Nouveau Théâtre Français. Le spectacle

---

<sup>890</sup> « M. Coquelin à la cour », *Le Moniteur oriental* (15 décembre 1887) : 3.

<sup>891</sup> « M. Coquelin at the Palace », *Le Moniteur oriental* (15 décembre 1887) : 2.

auquel avaient assisté les princes, les ministres et les dignitaires de la cour, dura jusqu'à neuf heures.<sup>892</sup>

L'absence du *Tartuffe* dans ce programme est significative dans le sens où elle reflète les enjeux et contraintes politiques de l'époque d'Abdülhamid II. Amateur des arts, Abdülhamid II contribua de plusieurs manières à l'épanouissement du théâtre dans l'Empire ottoman, mais il n'a jamais cessé de contrôler l'activité dramatique des troupes nationales et étrangères. C'est sous son règne que fut fondé « l'Inspection générale des théâtres » dont le rôle était de « contrôler » les théâtres, d'autoriser telle troupe à monter telle pièce. Le mécanisme de contrôle s'appliquait aussi bien aux spectacles montés sur des scènes professionnelles que sur la scène de Yildiz. Le sultan donnait son avis positif ou négatif sur une pièce avant la représentation, ensuite on décidait du programme final. Pour en donner un exemple, il n'aimait pas la tragédie et détestait les histoires sanglantes.<sup>893</sup> Il refusa de recevoir en 1888 Sarah Bernhardt, cette grande actrice française qui imitait « trop bien » la mort ; les représentations d'*Hamlet*, d'*Œdipe roi* et de *Ruy Blas* dans le palais impérial furent annulées sur sa demande ; la troupe de Le Febvre dut renoncer à monter *Le Tartuffe* parce que l'Inspection générale des théâtres ne donna pas son consentement pour la représentation de cette pièce problématique de Molière.<sup>894</sup> Nous pouvons aller un peu plus loin et nous demander ce qui pouvait déplaire, ou risquer de déplaire dans *Le Tartuffe*. Une histoire de pouvoir ? Le rôle du roi (acte final) chargé de démasquer les hypocrites ? Ou encore, la question de la religion ? Il nous semble que la dernière question comptait plus que les autres. Mais en tout cas, l'absence du *Tartuffe* dans le programme de 14 décembre 1887 nous indique que la troupe de Coquelin aîné prépara un programme au « goût » du sultan en évitant de jouer toute pièce qui ait pu gêner le Grand Seigneur.

La soirée au Palais de Yildiz eut un effet notable dans la presse française de l'époque. À cet égard, *Le Journal des débats politiques et littéraires* communiqua à ses lecteurs des observations et impressions personnelles de cette troisième soirée de

---

<sup>892</sup> « M. Coquelin au palais de Yildiz », **La Turquie** (15 décembre 1887) : 2. *Le Moliériste* n'avait pas omis la représentation des *Précieuses ridicules* devant le sultan Abdülhamid II : « M. Coquelin a joué les *Précieuses ridicules* au Palais, devant le sultan Abd-ul-Hamid, qui a décerné à l'artiste l'Osmanî de 3<sup>e</sup> classe. », Mondorge, « Bulletin Théâtral », **Le Moliériste**, no 106 (janvier 1888) : 320.

<sup>893</sup> Dans l'historiographie turque moderne, le dégoût d'Abdülhamid II pour les scènes sanglantes (sur la scène ou dans la littérature) est généralement associé à sa personnalité « paranoïaque » et à sa peur d'être assassiné par un ennemi.

<sup>894</sup> And, **Tanzimat ve İstibdat**, 247-248.



l'étape turque de la tournée de Coquelin aîné. Suivant un modèle analogue à celui de *La Turquie* et utilisant probablement les données fournies par cette dernière, il partagea le programme de la soirée avec ses lecteurs et souligna que la comédie de Molière fut « vivement applaudie par le souverain qui compren[ait] très bien la langue française » et que les deux monologues récités par Coquelin aîné amusèrent « au dernier degré le Sultan et les princes impériaux. »<sup>895</sup> D'après les deux journaux cités ci-dessus, le sultan Abdülhamid II n'avait pas oublié de féliciter, par l'intermédiaire des hauts dignitaires de la cour, l'illustre comédien : « Sa Majesté, qui a pris le plus grand intérêt à la représentation, a envoyé après chaque acte Ses chambellans à M. Coquelin pour lui transmettre Ses félicitations. »<sup>896</sup> Le sultan qui apprécia profondément la performance de Coquelin aîné ne se contenta pas de lui transmettre oralement ses compliments. Il alla jusqu'à conférer à ce dernier, à son fils et à l'impresario de la tournée des ordres honorifiques qui récompensaient généralement des services civils et militaires, rendus tant par des citoyens de l'Empire ottoman que par des étrangers : « M. Coquelin aîné a été décoré de la 3<sup>me</sup> classe de l'Osmanié. La décoration de la 4<sup>me</sup> classe du Medjidié a été conférée à l'impresario M. de Gla[s]er et celle de la 5<sup>me</sup> classe au fils de M. Coquelin. »<sup>897</sup> Une somme de deux cents livres turque furent en outre remise à la troupe.<sup>898</sup>

À la suite de cette soirée, les journaux francophones de Constantinople notèrent que Coquelin aîné donnerait une seconde représentation au Palais de Yildiz le 16 décembre à laquelle le sultan Abdülhamid II invita le corps diplomatique.<sup>899</sup> Mais d'après ce que nous lisons dans les mêmes journaux les jours suivants, cette seconde représentation ne fut jamais réalisée.

---

<sup>895</sup> « Théâtres et concerts », **Le Journal des débats politiques et littéraires** (22 décembre 1887) : 3.

<sup>896</sup> « M. Coquelin au palais de Yildiz », **La Turquie** (15 décembre 1887) : 2. Voir aussi « Théâtres et concerts », **Le Journal des débats politiques et littéraires** (22 décembre 1887) : 3.

<sup>897</sup> « Chronique », **Le Moniteur oriental** (16 décembre 1887) : 3. À ce sujet, voir également « M. Coquelin au palais de Yildiz », **La Turquie** (15 décembre 1887) : 2 ; « Théâtres et concerts », **Le Journal des débats politiques et littéraires** (22 décembre 1887) : 3.

<sup>898</sup> « M. Coquelin au palais de Yildiz », **La Turquie** (15 décembre 1887) : 2.

<sup>899</sup> « M. Coquelin à la cour », **Le Moniteur oriental** (15 décembre 1887) : 3 ; « M. Coquelin au palais de Yildiz », **La Turquie** (15 décembre 1887) : 2.

### 5.2.1.6. Dernières représentations au Nouveau Théâtre Français

La représentation de *L'Aventurière* succéda à celle de *Gringoire* et de *L'indécis*. Elle eut lieu, avec un jour de retard, le 16 décembre au Nouveau Théâtre Français.<sup>900</sup> Ce spectacle est important dans le sens qu'il réunit les membres de l'élite diplomatique ottomane et étrangère. *Le Moniteur oriental* nous informe clairement sur le statut socioculturel du public qui n'avait pas voulu manquer l'avant dernière représentation de la troupe française :

La représentation de *L'Aventurière*, hier soir, a été exceptionnellement brillante ; salle comble ; aucun membre du *high life* n'avait fait défaut. Bornons-nous à citer : tous les ambassadeurs, LL. EE. Youssouf Riza pacha, Munir pacha, ministre de l'intérieur, et Mavroyéni pacha avec Mme Mavroyéni, M. et Mme Rikaki, etc.<sup>901</sup>

D'après cette petite liste, outre les ambassadeurs des pays étrangers, étaient présents lors de la représentation de *L'Aventurière* les officiels ottomans de haut rang comme le ministre de l'intérieur de l'époque Ahmed Münir Pacha ou l'homme d'État et intellectuel ottoman Yusuf Rıza Pacha, ou encore les membres des grandes familles phanariotes qui avaient servi l'Empire ottoman pendant des siècles en tant que drogman et diplomates (les Mavroyénis). Les spectateurs venaient des couches supérieures (« high life ») de la société ottomane, y compris le corps diplomatique et les membres du cabinet du sultan Abdülhamid II. Ces spectateurs de marque connaissaient tout à fait la langue française, ainsi que la scène parisienne de l'époque (les spectacles, les comédiens etc.) et venaient assister à un spectacle « au goût français » donné par une star française.

Quant à la dernière représentation (*Don César de Bazan*, le 17 décembre), elle expose un cas particulièrement intéressant pour déterminer la place des femmes dans le public pérote/stambouliote. Cette cinquième soirée au Nouveau Théâtre Français s'adressait spécifiquement aux spectateurs de sexe féminin : « On assure enfin qu'en dehors des quatre représentations annoncées au Nouveau-Théâtre, M. Coquelin en donnera une cinquième spécialement pour demoiselles. »<sup>902</sup> Le jour du spectacle, la presse francophone ottomane annonça à ses lecteurs le programme de la soirée, sans oublier de préciser le public cible : « M. Coquelin donnera ce soir une représentation d'adieu et à son bénéfice. Le spectacle a été choisi pour que les

---

<sup>900</sup> « 3<sup>e</sup> Représentation de M. Coquelin », *La Turquie* (16 décembre 1887) : 2.

<sup>901</sup> E.D., « Théâtres/Départ de M. Coquelin », *Le Moniteur oriental* (17 décembre 1887) : 3.

<sup>902</sup> « M. Coquelin à la cour », *Le Moniteur oriental* (15 décembre 1887) : 3.

familles avec leurs demoiselles puissent y assister. On jouera *Don César de Bazan*, une comédie de cape et d'épée. »<sup>903</sup> Comme l'indique ce passage, les valeurs socioculturelles et morales du public ottoman furent prises en considération par la troupe de Coquelin aîné qui décida de jouer cet opéra comique de Jules Massenet pour la principale raison que ce dernier ne présentait aucun « danger » moral pour le jeune public pérote. Il était loin de contrarier les mœurs ottomanes ou la bienséance en général. Par conséquent, il permettait les familles pérotes d'emmener, sans hésitation ou gêne, leurs filles au Nouveau Théâtre Français.

#### 5.2.1.7. « L'Argent fait la loi » : observations critiques sur le tableau financier

Il est clair que l'intention d'attirer un large public au Nouveau Théâtre Français marqua cette dernière soirée de la tournée. Non seulement le choix de *Don César de Bazan*, mais aussi la réduction exceptionnelle des prix des places pour cette dernière représentation<sup>904</sup> nous permet de dire que Coquelin aîné, l'impresario Glaser et le cadre administratif du Nouveau Théâtre Français voulurent augmenter au maximum les recettes de la représentation au bénéfice du grand comédien français. D'ailleurs « la majoration exagérée du prix des places »<sup>905</sup> pour les représentations au Nouveau Théâtre Français commença à être publiquement discutée juste après la tournée. Une lettre anonyme envoyée au *Moniteur oriental* accusant à ce propos M. Claudius, directeur du Nouveau Théâtre Français, et ses associés décrivit en ces termes la situation :

M. Coquelin, intéressé pour les trois quarts dans les recettes, voulait, je le sais pertinemment, mettre les places à des prix raisonnables. Ainsi, il proposait 3 fr. pour les entrées, mais M. Claudius, cédant aux exigences de ses associés, les porta à 4 fr. 50. Il en fut dans les mêmes proportions pour toutes les places.<sup>906</sup>

Mais d'après la même lettre, la seule faute des associés ne consistait pas à insister sur l'augmentation des prix des places : « Cela ne suffisait pas encore aux susdits associés qui, de concert avec des employés du théâtre, ont trafiqué sans aucun scrupule, sans la moindre retenue, des loges et des fauteuils. »<sup>907</sup> Ces deux

---

<sup>903</sup> « Représentation d'adieu de M. Coquelin », *La Turquie* (17 décembre 1887) : 2. Pour la réception de ce spectacle voir « Départ de M. Coquelin », *La Turquie* (18 & 19 décembre 1887) : 2.

<sup>904</sup> « Théâtres/Départ de M. Coquelin », *Le Moniteur oriental* (17 décembre 1887) : 3.

<sup>905</sup> X., « Théâtres/A propos de M. Coquelin », *Le Moniteur oriental* (19 décembre 1887) : 3.

<sup>906</sup> *Ibid.*

<sup>907</sup> *Ibid.*

inconvenients conduisirent les représentations au Nouveau Théâtre Français à l'insuccès financier. Même s'il était tout à fait capable d'apprécier le « grand talent » de Coquelin aîné comme le « public de tant d'autres villes de l'étranger »<sup>908</sup>, le public pérote n'alla pas à toutes les représentations au Nouveau Théâtre Français à cause du prix exagéré des places. Les places vides dans la salle concrétisèrent parfaitement la situation :

Pour la première représentation, salle non pas comble, mais bien garnie, à la seconde, le vide commence, à la troisième, il est beaucoup plus sensible bien qu'on cherche à le dissimuler par la distribution de billets de faveur, notamment pour les loges. À la quatrième représentation, rien de changé. Enfin, pour la cinquième et dernière, on constate le même vide malgré la diminution du prix de certaines places [...].<sup>909</sup>

Cette observation critique nous aide à comprendre pourquoi le cadre administratif du Nouveau Théâtre Français décida de diminuer les prix des places pour la dernière soirée. Il est clair que cette réduction partielle et occasionnelle avait motivé le public pérote pour assister à la dernière représentation de la tournée. Pourtant, la même lettre signala que ceci ne suffit pas à combler le vide de la salle du Nouveau Théâtre Français depuis la première soirée.

De même, il est possible de trouver dans la presse étrangère de l'époque des critiques de la dimension économique (succès ou échec financier) de l'étape turque de la tournée de Coquelin aîné et sa troupe. Pour en donner un exemple, le correspondant particulier à Constantinople du *Journal de Genève* souligna le manque d'intérêt de la part du public pérote pour la tournée de Coquelin aîné et la déception financière inattendue qui en résulta :

M. Coquelin, qui nous est arrivé ici encore tout enivré des applaudissements de la société de Bucharest, a trouvé ici un public beaucoup moins préparé à apprécier son beau talent. Bref, M. Coquelin n'a eu qu'un succès relatif et limité. Il a joué une fois au palais *Les Précieuses ridicules* et, d'après ce que j'ai appris, la façon dont on a rétribué sa troupe se ressentait un peu de la gêne financière dont souffre la Turquie.<sup>910</sup>

Comparé à celui à Bucarest, le succès de Coquelin aîné et sa troupe était donc limité. D'après *Le Journal de Genève*, l'accueil du comédien français par la famille royale roumaine fut plus brillant que son accueil par le sultan Abdülhamid II. Pour la presse étrangère de l'époque, le fait qu'il joua une seule fois au palais impérial de Yildiz en

---

<sup>908</sup> **Ibid.**

<sup>909</sup> **Ibid.**

<sup>910</sup> **Le Journal de Genève** (23 décembre 1887) : 2.

fut un signe évident. Quant aux recettes faites par la troupe française à Constantinople, un chiffre exact nous est fourni par *Le Journal des débats politiques et littéraires* : « On peut estimer à 50,000 fr. les recettes que Coquelin et sa troupe auront faites à Constantinople pendant les huit jours qu'ils y sont restés. »<sup>911</sup> Si l'on compare, du point de vue financier, le stade turc de la tournée en Orient de Coquelin aîné en 1887 avec les stades autrichiens et russes (Vienne, Moscou, Saint-Pétersbourg) de la tournée européenne du comédien français en 1882-1883, nous pouvons dire que le premier fut moins lucratif que les derniers.<sup>912</sup> La capitale ottomane rapporta à Coquelin aîné moins que ses voisins, grandes villes/capitales autrichiennes/russes. Néanmoins, le total des recettes que sa troupe a fait à Constantinople fut considérable.

Outre la scène du Nouveau Théâtre Français et celle du palais impérial de Yildiz, Coquelin aîné transforma son talent en « or » sur une troisième scène à Constantinople, cette fois-ci assez particulière : à bord du yacht du richissime américain Vanderbilt<sup>913</sup> qui faisait une croisière en Méditerranée. La capitale ottomane fut visitée au moment de la tournée de Coquelin aîné par Vanderbilt et sa femme.<sup>914</sup> Vanderbilt invita le grand comédien français sur son yacht pour une représentation spéciale à laquelle assista uniquement le riche couple américain :

M. Coquelin, qui nous revient de Constantinople, où il a été criblé de décorations, a donné une représentation à bord du yacht du richissime Américain Vanderbilt. Il n'y avait, comme spectateurs, que M. et Mme Vanderbilt. Cette représentation a été payée à l'artiste la modique somme de 3,000 dollars, soit 15,000 francs.<sup>915</sup>

Considéré comme « modique » par Jules Prével, chroniqueur du *Figaro*, cette somme était en effet assez grande en comparaison avec les recettes que Coquelin aîné et sa troupe avaient faites (50,000 francs) pendant leur séjour stambouliote. En plus, Coquelin aîné était seul à la recevoir. Partout il allait, l'artiste français pouvait transformer son capital culturel (son art, son talent, sa réputation...) en capital économique. Quant à Vanderbilt, il se réjouit de regarder ce grand artiste du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>911</sup> « Théâtres et concerts », *Le Journal des débats politiques et littéraires* (22 décembre 1887) : 3.

<sup>912</sup> Impresario de la tournée européenne de Coquelin l'aîné en 1882-1883, J. J. Schürmann nous fournit le bilan financier de la tournée en chiffres exacts : « Du 17 au 26 novembre. Vienne (Autriche). 72.994 75 [...] Du 12 au 19 décembre. Moscou. 68.203 50 [...] Du 20 au 31 déc. 1, 2, 3 janvier. Saint-Pétersbourg. 91.350 10 », Schürmann, *Les étoiles en voyage*, 198-199.

<sup>913</sup> Sans doute Cornelius Vanderbilt II (1843-1899), membre de la famille Vanderbilt, une des plus riches familles dans l'histoire américaine.

<sup>914</sup> *Le Journal des débats politiques et littéraires* (20 décembre 1887) : 1

<sup>915</sup> Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro* (28 décembre 1887) : 6.

siècle sur sa scène privée et le paya généreusement pour ce divertissement exceptionnel.<sup>916</sup>

#### 5.2.1.8. De Constantinople à Athènes : le naufrage grec

La presse étrangère de l'époque nous fournit une documentation précise sur le stade suivant, c'est-à-dire l'étape grecque de la tournée en Orient de Coquelin aîné. Ceci nous permet de comparer les stades turc et grec du point de vue du statut socioculturel du public et du succès financier obtenu par la troupe française dans les deux pays.

Pour commencer, il faut dire que le stade grec de la tournée en Orient de Coquelin aîné fut une déception totale pour le grand comédien français. Coquelin aîné et sa troupe quittèrent la capitale ottomane le 18 décembre le matin « par bateau spécial, se rendant à Athènes. »<sup>917</sup> D'après *Le Journal de Genève*, « [a]près avoir joué à Constantinople devant le sultan, M.Coquelin, dédaignant de prendre passage pour Athènes sur un vulgaire steamer, fréta un petit navire pour lui et sa troupe. »<sup>918</sup> Mais ce petit navire était bien sûr moins solide que le steamer et ne put pas résister la tempête qui éclata dans la mer de Marmara :

Le navire fut assailli par une tempête dans la mer de Marmara et fut jeté à la côte. Un remorqueur, paraît-il, le tira de sa position périlleuse, mais le navire fut forcé de relâcher dans un misérable port de l'île d'Imbros. Après bien des difficultés, il finit par atteindre le Pirée, mais le lendemain du jour annoncé pour la représentation, M.Coquelin trouva le théâtre fermé, le propriétaire étant parti en colère, emportant la clef dans sa poche. On força la porte et la représentation fut donnée mais devant des banquettes à peu près vides.<sup>919</sup>

Ce voyage coûta très cher à Coquelin aîné, non seulement parce qu'il y avait risqué sa vie, mais aussi à cause de son absence le jour de la première. La malchance le

---

<sup>916</sup> Il est possible de trouver dans la presse française des années 1900 une autre version de cette anecdote dans laquelle le nom de Coquelin aîné est remplacé par Coquelin cadet. Mais, c'est probablement une erreur de la part de l'écrivain : « Il y a quelques années, Cornélius Vanderbilt faisait une croisière en Méditerranée et se trouvait à Constantinople, au moment de la tournée Cadet. Il pria notre compatriote de venir un jour à son bord, et Coquelin y vint dire quelques monologues. Après l'intermède, Vanderbilt félicita l'artiste et lui dit :

-Vous m'avez fait pleurer six fois et rire douze fois. J'estime chacun de mes pleurs à cent dollars et chacun de mes rires à deux cents dollars. C'est donc trois mille dollars que je vous dois !

Et il remit quinze mille francs à Cadet, -qui dut trouver que l'Américain ne manquait vraiment pas de 'cachet' ! », Sergines, « Les Échos de Paris », *Les Annales politiques et littéraires* (12 février 1905) : 102.

<sup>917</sup> « Représentation d'adieu de M. Coquelin », *La Turquie* (17 décembre 1887) : 2.

<sup>918</sup> « Faits divers/Une Tournée de M. Coquelin », *Le Journal de Genève* (13 janvier 1888) : 3.

<sup>919</sup> *Ibid.*

suivit tout au long de son séjour à Athènes. Car s'il avait compté sur un grand succès au sein du public grec, il ne l'obtint jamais :

À Constantinople et à Bucharest, la troupe avait joué devant des assemblées enthousiastes et la reine de Roumanie faisait chercher tous les matins M. Coquelin et s'entretenait avec lui pendant deux heures. À Athènes, le roi de Grèce ne fit aucune attention à lui [...]. La seconde représentation fut encore plus froidement reçue que la première [...]. En rentrant à son hôtel, M. Coquelin reçut notification d'une action entamée contre lui par le propriétaire du théâtre pour violation de contrat, et ne trouva aucune invitation pour venir jouer au palais. M. Coquelin profondément dégoûté quitta Athènes.<sup>920</sup>

Après avoir remporté un « vrai triomphe à Constantinople », <sup>921</sup> le grand comédien français eut une mauvaise expérience en Grèce. Dans une interview parue dans *L'Ephiméris*, il disait qu'il était mécontent du peuple grec, du roi, de la famille royale : « À Constantinople, j'avais un public bien supérieur. Je ne vous parle pas de Bucharest : j'avais là-bas un public parisien. Ensuite, à Bucharest, la famille royale me portait un si vif intérêt ! La reine me faisait appeler chaque matin, et causait avec moi deux heures durant. » <sup>922</sup> Même s'il fut moins brillamment accueilli à Constantinople qu'à Bucarest, l'intérêt du public pérote et du sultan Abdülhamid II satisfait Coquelin aîné qui continua de venir jouer dans les années suivantes dans la capitale ottomane.

En conséquence, la tournée du célèbre comédien français à Constantinople fut un grand évènement pour le public stambouliote. Elle réunit plusieurs spectateurs de marque connaissant et la langue française et la scène parisienne de l'époque, et venant assister à un spectacle « au goût français » donné par un grand comédien français. Par ailleurs, cette tournée permit à Coquelin aîné d'augmenter sa popularité parmi les Ottomans et de profiter économiquement de la « générosité orientale ».

---

<sup>920</sup> **Ibid.** *The New York Times* utilisa la version anglaise du même article. Voir, « Coquelin's Troubles in Athens. », **The New York Times** (22 janvier 1888), <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=950CE3DE173AE033A25751C2A9679C94699FD7CF>, consulté le 26 février 2015.

<sup>921</sup> Les Nouvelles/Coquelin à Athènes », **La Gazette de Lausanne** (6 janvier 1888) : 1.

<sup>922</sup> Interview citée dans **ibid.**, 2.

### 5.2.2. À la recherche du succès dans la capitale ottomane : première tournée de Coquelin cadet à Constantinople avec *Le Malade imaginaire* et *Les Précieuses ridicules* (1895)

Sociétaire de la Comédie-Française, Coquelin cadet fit partie de la tournée en 1893 à Londres de la « Maison de Molière ». Comme l'affirme Nicole Bernard-Duquet, cette tournée anglaise fut marquée par l'absence des pièces classiques du répertoire. Les pièces classiques ne furent plus jouées. Dès la deuxième semaine et à la demande des impresarios anglais, les classiques furent déprogrammés. Pour en donner un exemple, *Le Misanthrope* fut remplacé par *Les Effrontés*, *Tartuffe* par *Denise*. *Le Médecin malgré lui* fut supprimé. Cependant *Les Femmes savantes* obtinrent un succès tardif (le 4 juillet) et *Le Dépit amoureux* resta dans le répertoire pendant les trois dernières semaines. Avec un programme recentré sur les pièces modernes, le bilan artistique devint plus satisfaisant.<sup>923</sup> Environ deux ans plus tard, Coquelin cadet prit congé de la Comédie-Française et partit en tournée à l'étranger.

#### 5.2.2.1. Programme de la tournée

Le grand comique effectua son premier séjour dans l'Empire ottoman (Smyrne et Constantinople) en novembre 1895, dans le cadre de cette grande tournée dramatique parcourant plusieurs grandes villes européennes, méditerranéennes, russes et scandinaves. Il rentra en France fin décembre (1895)-début janvier (1896) :

Cadet, dont le congé expire bientôt, est sur le point de rentrer en France. Il a parcouru l'Europe et même un peu l'Asie (un peu plus, il allait pacifier, par le rire, le Tigre et l'Arménie !...) et il revient par Kiew, Karkow et Moscou, brûlant la Finlande et la Scandinavie qui se l'arrachent.<sup>924</sup>

La tournée fut organisée par l'impresario Dorval, la troupe fut composée de Coquelin cadet, Depas, Mondollot, Barbier, Prevet, Reigers, Dorny, Demay (acteurs) ; Frederick et Hervey<sup>925</sup> du Gymnase et Laurent Ruault (actrices).<sup>926</sup> À Smyrne, la

---

<sup>923</sup> Bernard-Duquet, **La Comédie-Française en tournée**, 65.

<sup>924</sup> « Courrier de la semaine/La tournée Coquelin cadet », **Le Monde artiste** (22 décembre 1895) : 713. Coquelin cadet fit sa rentrée à la Comédie-Française avec *Le Malade imaginaire* : « *Le Malade* a servi de rentrée à M. Coquelin cadet qui nous revient de Constantinople, d'où il rapporte une moisson de couronnes. Ce voyage ne l'a pas transformé. Il est toujours et plus que jamais Cadet, c'est-à-dire l'esprit, la drôlerie pittoresque. [...] ». Adolphe Brisson, « Causerie théâtrale », **Les Annales politiques et littéraires : revue populaire paraissant le dimanche** (19 janvier 1896) : 40.

<sup>925</sup> E.D., chroniqueur du *Moniteur oriental* décrit Hervey en ces termes : « Mlle Hervey – déjà connue à Péra où elle est venue, il y a quelques années avec la tournée de Théo », E.D., « Théâtres &



troupe joua au « Sporting Club » ; à Constantinople, dans le théâtre municipal des Petits-Champs, le plus grand théâtre pérote de l'époque. Le programme complet des spectacles donnés par la troupe de Coquelin cadet était le suivant : 13 novembre, Sporting Club/Smyrne : *Le Malade imaginaire*, *Les Précieuses ridicules* ; 14 novembre, Sporting Club : non précisé ; 16 novembre, Théâtre des Petits-Champs/Constantinople : *Le Testament de César Girodot*, *Les Précieuses Ridicules*, monologues ; 17 novembre, TPC (en matinée) : *Le Testament de César Girodot*, *Les Précieuses Ridicules*, monologues ; 17 novembre, TPC (en soirée) : *Les Petits-Oiseaux*, *L'Anglais, ou Le Fou raisonnable*, monologues ; 18 novembre, TPC : *L'Aventurière*, une scène de *Démocrite*, *Le Baiser* ; 19 novembre, TPC : *Le Malade imaginaire*, *Les Précieuses ridicules*, monologues ; 20 novembre, TPC : *Mlle de la Seiglière*. Dans toutes ces pièces, Coquelin cadet remplit les rôles qu'il jouait à la Comédie-Française.<sup>927</sup>

#### 5.2.2.2. Molière à Smyrne

Coquelin cadet et sa troupe partirent de Marseille le 7 novembre par le bateau des Messageries Maritimes se rendant à Constantinople où ils étaient attendus le 13 novembre le matin.<sup>928</sup> Cependant rien ne passa comme prévu : tout d'abord, des bruits coururent sur un retard dans l'arrivée de Coquelin cadet dans la capitale ottomane. La direction du Théâtre des Petits-Champs envoya une petite note aux journaux francophones ottomans afin de soulager le public impatient :

La direction des Petits-Champs nous écrit :

Depuis quelques jours on fait courir de faux bruits concernant l'arrivée de M.Coquelin. Ces rumeurs sont absolument erronées. Nous avons l'honneur d'annoncer à l'honorable public que la 1<sup>re</sup> représentation de Coquelin et de sa troupe est fixée, comme auparavant, au mercredi 13 courant. Une grande réduction est faite sur les prix des places.<sup>929</sup>

---

Concerts », **Le Moniteur oriental** (18 novembre 1895) : 3. Il s'agissait sans doute de la troupe de « Theo de Bolsheim » qui joua *Le Tartuffe* en 1891.

<sup>926</sup> Pour la composition de la troupe voir And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 91 ; « Chronique des théâtres/Tournée Coquelin cadet », **Stamboul** (16 novembre 1895) : 3.

<sup>927</sup> « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (12 novembre 1895) : 3.

<sup>928</sup> « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (8 novembre 1895) : 3 ; « Coquelin cadet », **Stamboul** (8 novembre 1895) : 3.

<sup>929</sup> « Tournée Coquelin », **Stamboul** (9 novembre 1895) : 3 ; « Théâtres et concerts », **Le Moniteur oriental** (11 novembre 1895) : 3.

Néanmoins, les bruits n'étaient pas sans fondement puisqu'à Pirée, une députation de notables d'Athènes alla à bord du bateau des Messageries Maritimes pour demander à Coquelin cadet de donner quelques représentations en leur ville. Mais vu son engagement pour Constantinople, Coquelin cadet déclina cette offre :

Suivant un télégramme arrivé hier du Pirée, M. Coquelin aurait reçu à bord la visite de plusieurs notables d'Athènes qui l'ont prié de donner quelques représentations dans cette ville. À son grand regret, son engagement à Constantinople l'a obligé de décliner cette demande.<sup>930</sup>

Pourtant, il y eut d'autres offres en provenance cette fois-ci des notables de Smyrne, ce qui retint pour deux soirées (les 13 et 14 novembre) l'illustre comédien dans cette grande ville cosmopolite ottomane de la mer d'Égée :

Une dépêche reçue ce matin par la direction des Petits-Champs annonce que M. Coquelin cadet, qui a donné une soirée à Smyrne, s'est vu dans l'obligation d'y organiser encore deux représentations. Il a cédé aux instances de notables de l'endroit qui sont allés à bord, au moment du départ, et ont supplié le célèbre comédien de prolonger son séjour à Smyrne.<sup>931</sup>

Le lendemain de la première soirée (le 13 novembre), les journaux francophones ottomans partagèrent avec leurs lecteurs une dépêche de la part de l'impresario Dorval : « Malgré hâtive improvisation salle archicomble, enthousiasme indescriptible, seize rappels, Coquelin ému. Ce soir places prises assaut. »<sup>932</sup> Cette première soirée de grand succès fut composée de deux comédies de Molière (*Le Malade imaginaire* et *Les Précieuses ridicules*) et eut lieu dans la salle du Sporting Club. Après la représentation de ces deux pièces, Coquelin cadet connu dans le monde entier et dans tous les salons du *high-life* parisien comme le « roi des monologuistes »<sup>933</sup> récita quelques monologues.<sup>934</sup> D'après ce que nous lisons dans le *Stamboul*, « [l]e tout-Smyrne, peu habitué à de tels régals artistiques a goûté celui-ci d'autant mieux qu'il était digne de satisfaire les plus éclectiques en matière d'art théâtral. »<sup>935</sup> Le public d'élite du Sporting Club qui était sans doute moins accoutumé aux célébrités et vedettes de la scène parisienne que celui des grands théâtres pérotés

---

<sup>930</sup> « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (12 novembre 1895) : 3 ; « Chronique des théâtres/Théâtre des Petits-Champs », **Stamboul** (12 novembre 1895) : 3.

<sup>931</sup> « Chronique des théâtres/Tournée Coquelin », **Stamboul** (13 novembre 1895) : 3 ; « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (13 novembre 1895) : 3.

<sup>932</sup> « Chronique des théâtres/Tournée Coquelin », **Stamboul** (14 novembre 1895) : 3 ; « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (14 novembre 1895) : 3.

<sup>933</sup> « Chronique des théâtres/Tournée Coquelin », **Stamboul** (14 novembre 1895) : 3.

<sup>934</sup> L., « Coquelin à Smyrne », **Stamboul** (16 novembre 1895) : 3.

<sup>935</sup> **Ibid.**

n'apprécia pas seulement la performance de Coquelin cadet (dans les rôles d'Argan et de Mascarille) mais aussi celle des autres membres de la troupe :

Coquelin est, dans sa troupe, parfaitement encadré. Il a choisi lui-même avec une rigoureuse sélection parmi les jeunes acteurs des théâtres de Paris, ceux que son goût si sûr et sa grande expérience de la scène jugeaient les plus dignes d'interpréter les chefs-d'œuvre de l'art français. Le succès a couronné ses efforts et rarement il nous a été donné d'applaudir en Orient une troupe en si complète harmonie de talent.<sup>936</sup>

La soirée fut donc un vrai triomphe pour toute la troupe. De pressantes sollicitations faites auprès de Coquelin cadet le décidèrent à retarder d'un jour son départ pour la capitale ottomane et à donner une nouvelle représentation le jour suivant (le 14 novembre).<sup>937</sup> Néanmoins, cette boulimie de travail ne l'empêcha pas d'écrire une petite note à son frère aîné qu'il aimait et respectait et qui était son correspondant privilégié, ainsi qu'en témoigne le dossier de lettres, conservé à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. Sur une carte postale (« Vue de la montagne Caratach ») envoyée de Smyrne à Coquelin aîné, il écrivit cette petite phrase : « Cher Coq, embrasse fort – allons bien, amitiés autour de toi. ton Cadet ». <sup>938</sup> Ce petit document est attachant, et il est émouvant de le retrouver dans les archives de la Comédie-Française. De passage à Smyrne, le cadet n'avait pas manqué de se rappeler au souvenir de son aîné, et de célébrer par une petite carte postale cet Empire ottoman où celui-ci avait, avant lui, « remporté tant de triomphes ». <sup>939</sup>

---

<sup>936</sup> **Ibid.**

<sup>937</sup> Il y eut un tremblement de terre à Smyrne au moment où Coquelin cadet et sa troupe étaient sur la scène. Cet incident fut décrit d'une manière ironique dans la presse anglaise et française de l'époque : « La *Westminster Gazette* conte l'histoire suivante : M. Coquelin cadet fait actuellement une tournée dramatique dans l'Empire ottoman. Il jouait à Smyrne voici peu de jours ; l'assistance était nombreuse, le théâtre était plein et les acteurs étaient en scène. Tout à coup, on ressent des secousses assez vives, des craquements sinistres se font entendre et l'édifice se met à osciller. C'était un tremblement de terre. Les Orientaux sont assurément plus accoutumés à ce genre d'incident que M. Coquelin. Cependant, le public montra un médiocre sang-froid, et une panique épouvantable eut lieu ; l'acteur, au contraire, gardant sa présence d'esprit et, peut-être, n'apercevant pas tout le danger, donna aux spectateurs le conseil traditionnel de ne point quitter leurs places. Comme les premières secousses n'avaient pas été suivies par d'autres, on se calma peu à peu, on écouta les avis de M. Coquelin et la soirée s'acheva paisiblement... Il survient assez souvent en nos théâtres des incendies ou, tout au moins, des commencements d'incendie, pour que nos artistes soient familiarisés avec cette sorte d'émotion ; le tremblement de terre constitue une sensation nouvelle. Si jamais on représente en France quelque pièce où se produise un cataclysme sismique, le premier rôle y est de droit dévolu à M. Coquelin cadet. », « Au Jour le jour », **Le Journal des débats politiques et littéraires**, numéro matin (25 novembre 1895) : 1.

<sup>938</sup> Carte postale non numérotée, Dossier « Coquelin cadet », Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

<sup>939</sup> « Coquelin cadet », **Stamboul** (16 novembre 1895) : 4.

### 5.2.2.3. Représentations de Coquelin cadet au Théâtre des Petits-Champs

La troupe de Coquelin aîné quitta Smyrne le 15 novembre par un bateau se rendant à Constantinople. Le voyage dura plus longtemps que prévu, la première représentation de la troupe annoncée pour vendredi 15 novembre<sup>940</sup> fut remise au jour d'après. L'impresario Dorval n'oublia pas d'en prévenir par télégraphe le public stambouliote :

Une nouvelle dépêche reçus ce matin des Dardanelles dit que M. Coquelin et sa troupe se trouvent à bord du vapeur de la Cie Daoud-Farkouh mais que n'ayant pu passer le détroit ils ne seront ici que demain matin. La 1<sup>re</sup> représentation aura lieu irrévocablement le soir.<sup>941</sup>

Le 16 novembre, Coquelin cadet descendit avec les principaux artistes de sa troupe à l'hôtel Péra-Palace.<sup>942</sup> Ils donnèrent leur première représentation au Théâtre des Petits-Champs le soir de leur arrivée. Le programme fut composé du *Testament de César Girodot*, des *Précieuses Ridicules* et des monologues. Le même spectacle fut donné le lendemain (17 novembre) en matinée à prix réduits.<sup>943</sup> Le soir du 17 novembre, on donna *Les Petits-Oiseaux* (de Labiche), *L'Anglais, ou Le Fou raisonnable* (de Joseph Patrat) et des monologues.<sup>944</sup>

D'après ce que nous lisons dans les divers journaux francophones de Constantinople, les deux premières soirées eurent un très grand succès au sein du public. En premier lieu, Coquelin cadet, « vedette » de la troupe, réussit à fasciner les Ottomans par son art :

*Les Précieuses Ridicules*, les monologues, *Les Petits-Oiseaux* et *L'Anglais* ont achevé le triomphe de M. Coquelin, porté à son apogée l'enthousiasme du public. [...] [L]es applaudissements et les rappels n'avaient pas de fin, aussi bien samedi et dimanche soir.<sup>945</sup>

Le public admira « le talent 'ondoyant et divers' »<sup>946</sup> du grand comique dans les rôles qu'il remplissait dans *Le Testament de César Girodot* (« l'Isidore ») et dans *Les Précieuses Ridicules* (« le Marquis de Mascarille »). Pourtant, même si la

---

<sup>940</sup> « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (13 novembre 1895) : 3.

<sup>941</sup> « Coquelin cadet », **Stamboul** (15 novembre 1895) : 3 ; « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (15 novembre 1895) : 3.

<sup>942</sup> « Coquelin cadet », **Stamboul** (15 novembre 1895) : 3. L'hôtel Péra-Palace fut construit en 1892 pour des voyageurs de marque. Il figure aujourd'hui parmi les endroits légendaires de l'hôtellerie de luxe.

<sup>943</sup> « Tournée Coquelin cadet », **Stamboul** (16 novembre 1895) : 3 ; « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (16 novembre 1895) : 3.

<sup>944</sup> « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (16 novembre 1895) : 3.

<sup>945</sup> E.D., « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (18 novembre 1895) : 3.

<sup>946</sup> Djinn-Plick, « Tournée Coquelin cadet », **Stamboul** (17-18 novembre 1895) : 3.

performance de Coquelin cadet dans *Le Testament de César Girodot* fut brillante, cette comédie de Belot et Villetard ne plut pas au public pérote : « On aurait préféré qu'une autre pièce, moins creuse, fût substituée au *Testament de César Girodot*, mais *Les Précieuses Ridicules* venant à la rescousse le terrain perdu fut reconquis et la victoire complète. »<sup>947</sup> Il est intéressant de voir que cette petite comédie classique de Molière satisfait le public pérote plus qu'une œuvre récente. Contrairement au public anglais (tourné à Londres de la Comédie-Française en 1893), le public ottoman garda un grand intérêt pour le répertoire classique français et demanda de la troupe de Coquelin cadet les comédies de Molière.

En plus de Coquelin cadet, l'impresario Dorval et les autres membres de la troupe (les actrices – Mlle Hervey, Mlle Frederick, Mlle Laurent Ruault - spécialement) furent félicités de leur succès dans la presse francophone de l'époque.<sup>948</sup> Un public d'élite cosmopolite fut présent dans la salle pour la première soirée, les femmes en constituaient une bonne partie : « Salle entièrement remplie. D'élégantes toilettes dans les loges. Dessus du panier pérote. »<sup>949</sup> Parmi les spectateurs féminins de marque de Coquelin cadet se trouvait par exemple Mme Nina Barnum, richissime Américaine, « veuve du célèbre personnage, nouvellement mariée à M. D. Calias bey. »<sup>950</sup> D'après ce que les journaux francophones ottomanes notaient, sa présence aux deux soirées du théâtre des Petits-Champs fut sensation. Son « élégance suprême », ses « belles pierreries », ses « chapeaux, d'une coupe foncièrement originale, tout à l'américaine » appelèrent vite la curiosité publique.<sup>951</sup> Comme dans la tournée dramatique à Constantinople en 1887 de son aîné, dans la tournée de Coquelin cadet, les habitants d'un niveau socioéconomique élevé occupaient une grande place parmi les spectateurs.

Dans la troisième soirée (18 novembre), la troupe de Dorval joua *L'Aventurière* (Augier), une scène de *Démocrate* (de Regnard, arrangée par Coquelin aîné), *Le Baiser* (Théodore de Banville).<sup>952</sup> « En somme brillante séance »<sup>953</sup>, cette soirée permit au public de comparer les performances des frères Coquelin dans

---

<sup>947</sup> **Ibid.**

<sup>948</sup> E.D., « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (18 novembre 1895) : 3 ; Djinn-Plick, « Tournée Coquelin cadet », **Stamboul** (17-18 novembre 1895) : 3.

<sup>949</sup> Djinn-Plick, « Tournée Coquelin cadet », **Stamboul** (17-18 novembre 1895) : 3.

<sup>950</sup> **Ibid.**

<sup>951</sup> **Ibid.**

<sup>952</sup> **Ibid.** ; E.D., « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (19 novembre 1895) : 3.

<sup>953</sup> E.D., « Théâtres & Concerts », **Le Moniteur oriental** (19 novembre 1895) : 3.

*L'Aventurière* et *Les Précieuses ridicules* puisque ces deux pièces figuraient également dans le répertoire de Coquelin cadet (1895) et Coquelin aîné (1887). À cet effet, Djinn-Plick, chroniqueur du *Stamboul* critiquait le répertoire de la troupe de Coquelin cadet : « il serait plus intelligent, même plus original, que M. Coquelin cadet se produisît dans des ouvrages où il ne nous a pas été donné d'admirer son frère. »<sup>954</sup> Pour lui, Coquelin cadet avait « son cachet à lui, bien à lui » et son individualité était « remarquable ». Néanmoins le souvenir de Coquelin aîné dans ces deux pièces était inoubliable.<sup>955</sup> Par la suite, le chroniqueur du *Stamboul* sous-entendait que Coquelin cadet n'avait pas tout à fait égalé le succès de son aîné au sein du public stambouliote.

En plus de la comparaison de deux comédiens, cette soirée permettait à Djinn-Plick de comparer les publics de Smyrne et de Constantinople :

Le public, à Péra, est – il faut que M. Coquelin le sache bien – très peu démonstratif, ce qui ne veut pas dire qu'il ne soit pas connaisseur, oh ! que non. Aussi, les seize rappels, les ovations de Smyrne ne sont-ils pas de saison à Péra. C'est l'explication, qu'il faut admettre, de l'accueil très sympathique, très sincère qui a été fait ici à la Tournée parisienne, sans qu'il s'y mêlât, néanmoins, des effusions délirantes.<sup>956</sup>

Pourtant, l'accueil qui était fait au grand comique était sincère. Rappelé d'acclamation, le public l'avait salué de « frénétiques applaudissements » à la suite des représentations de *L'Aventurière*, de *Démocrite* et du *Baiser*.<sup>957</sup> Le grand intérêt que portait le public ottoman à la tournée de Coquelin cadet était confirmé de même par la presse française de l'époque. Dans ce sens, *Le Monde artiste* publia une petite note de la part de son correspondant à Constantinople :

Coquelin cadet est parmi nous et récolte, chaque soir, lui et sa troupe, les bravos du public enthousiasmé, nombreux rappels. Les monologues dits par l'éminent artiste sont fort goûtés. Nous regrettons seulement que les représentations de cette troupe soient comptées et que sa présence parmi nous ne dépasse pas une semaine.<sup>958</sup>

Malgré quelques remarques critiques (par ex. le fait que Coquelin cadet se produit dans les mêmes ouvrages que son aîné) parus dans journaux francophones ottomans,

---

<sup>954</sup> Djinn-Plick, « Tournée Coquelin cadet », *Stamboul* (19 novembre 1895) : 3.

<sup>955</sup> **Ibid.**

<sup>956</sup> **Ibid.**

<sup>957</sup> **Ibid.**

<sup>958</sup> F. Blanc, « Constantinople », *Le Monde artiste* (8 décembre 1895) : 681.

les presses nationale et étrangère reconnurent généralement le succès de la première tournée de Coquelin cadet dans l'Empire ottoman.

La quatrième soirée (19 novembre) consacrée à deux œuvres de Molière (*Le Malade imaginaire* et *Les Précieuses ridicules*) suivies des monologues contribua énormément au succès de la troupe française au sein du public pérote. D'après ce que nous lisons dans les journaux stambouliotes le lendemain de cette quatrième soirée, parmi les spectacles montés par Coquelin cadet et sa troupe, ces deux pièces de Molière furent les préférées du public ottoman. Dans ce sens Grésy, chroniqueur de *Stamboul*, commença son article par une citation d'Alfred de Musset, un petit poème vécu « un soir qu'il était seul au Théâtre-Français » : « [l]'auteur n'avait pas grand succès :/Ce n'était que Molière. »<sup>959</sup> Il ajouta ensuite que l'accueil qui était fait au dramaturge classique dans la capitale ottomane fut tout à fait différent :

Péra a donné à Paris des leçons de bon goût. Il y avait foule, hier, aux Petits-Champs. Et cependant Molière seul tenait l'affiche.

L'auteur a eu du succès. Je ne crois pas qu'on ait entendu depuis longtemps de pareilles ovations à Constantinople.<sup>960</sup>

Même s'il était un peu « difficile », le public pérote fut « gagné, conquis par Coquelin », comédien français d'un « talent si personnel ». Lors de la représentation du *Malade imaginaire*, tout le monde applaudissait dans la salle et se vengeait des « mauvaises ordonnances » ; à la suite de la représentation des *Précieuses ridicules*, il y eut « des cris, des rappels. » Par ailleurs, les deux monologues cités par le grand comique montrèrent au public qu'il était « sans rival » dans ce domaine.<sup>961</sup> Selon Grésy, ce fut en somme une « soirée dont Molière ni Coquelin n'[avaient] le droit de se plaindre. »<sup>962</sup> Un autre spectateur de Coquelin cadet était tellement content d'assister à la quatrième soirée consacrée à Molière qu'il disait qu'il fallait monter plus de Molière dans la capitale ottomane : « [o]n devrait nous servir du Molière quatre fois par semaine : ce serait le meilleur lavement pour les constipations de l'âme. »<sup>963</sup> Par conséquent, la popularité du répertoire français / parisien récent n'empêcha pas les comédies de Molière de devenir de vrais succès à Constantinople.

---

<sup>959</sup> Grésy, « Coquelin cadet à Constantinople », *Stamboul* (20 novembre 1895) : 4.

<sup>960</sup> **Ibid.**

<sup>961</sup> **Ibid.**

<sup>962</sup> **Ibid.**

<sup>963</sup> Aladin, « Chronique des théâtres/La Soirée », *Stamboul* (20 novembre 1895) : 3.

La tournée dramatique de Coquelin cadet se termina avec la représentation de *Mlle de la Seiglière* (de Jules Sandeau). Dans cette représentation d'adieux (20 novembre), Coquelin cadet joua l'avocat Des Tournelles, « un des meilleurs rôles » de son répertoire.<sup>964</sup> D'après ce que nous lisons dans *Stamboul*, ce fut un « véritable succès » pour Coquelin cadet et les autres interprètes. Le grand comique fut « rappelé à tous les actes et fort applaudi. »<sup>965</sup> Le lendemain, la troupe s'embarqua à destination d'Odessa.<sup>966</sup>

#### 5.2.2.4. Coquelin cadet : une carrière marquée par le « voyage en Orient » ?

La Russie et le Danube furent successivement parcourus par Coquelin cadet et sa troupe vers la fin de 1895. Même si le grand artiste français était impatientement attendu dans les futures villes d'accueil, on disait dans la presse ottomane que le plus grand succès parmi toutes les villes que la troupe avait traversée et traverserait était remporté à Constantinople avec la soirée consacrée au théâtre de Molière : « [l]e bateau l'emmène en Russie, d'où il redescendra vers le Danube. Il rencontrera partout, en Russie surtout, de frénétiques ovations ; mais nulle part il ne remportera un succès plus significatif que celui d'hier à Constantinople. »<sup>967</sup>

En effet, cette prédiction de Grésy est confirmée par les autographes et lettres de Coquelin cadet. Une chose est sûre : ce « voyage en Orient » effectué en fin 1895 marqua profondément la vie personnelle et artistique du comédien. Dans ses autographes préservés par la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, il décrivait ainsi sa dernière tournée à l'étranger : « [m]on dernier hiver a été très bon comme soirées dans les salons. J'ai fait un voyage superbe en Orient et en Russie. Le théâtre-français m'a peu employé. »<sup>968</sup> De plus, dans une lettre envoyée à Jules Claretie de Jassy (Roumanie) le 24 décembre 1895, Coquelin cadet parlait des beautés d'Athènes, du Pirée, de Smyrne et Constantinople, et décrivait son voyage en Méditerranée comme un « voyage bien digne de mille et une nuits ». <sup>969</sup> D'après ce

---

<sup>964</sup> « Chronique des théâtres », *Stamboul* (20 novembre 1895) : 3 ; « Théâtres & Concerts », *Le Moniteur oriental* (20 novembre 1895) : 3.

<sup>965</sup> « Chronique des théâtres/Tournée Coquelin cadet », *Stamboul* (21 novembre 1895) : 3.

<sup>966</sup> « Théâtres & Concerts », *Le Moniteur oriental* (20 novembre 1895) : 3.

<sup>967</sup> Grésy, « Coquelin cadet à Constantinople », *Stamboul* (20 novembre 1895) : 4.

<sup>968</sup> Autographe non numéroté, Dossier « Coquelin cadet », Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, 3.

<sup>969</sup> Lettre non numérotée de Coquelin cadet à Jules Claretie, Jassy le 24 décembre 1895, Dossier « Coquelin cadet », Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.



que nous lisons dans la même lettre, il avait été particulièrement frappé par la capitale ottomane (surtout l'ancienne ville, le Bosphore et le pont de Galata) qu'il connaissait déjà un peu par le livre de Gautier (probablement *Constantinople*, 1853) : « On a vu vraiment quelque chose quand on a vu Constantinople ! »<sup>970</sup> disait-il pour distinguer cette ville légendaire des autres.

La tournée de Coquelin cadet à Constantinople en 1895 est particulièrement importante dans le sens où elle nous montre la popularité de Molière parmi les Ottomans. À l'opposé du public anglais (rappelons-nous de la tournée à Londres de la Comédie-Française en 1893), le public ottoman ne trouvait pas Molière « vieilli ». Au contraire, Molière représentait le « vrai » théâtre français pour les spectateurs de marque ottomans. De plus, comme le public populaire des représentations en turc de Molière, ces derniers trouvaient sans doute une parenté entre le théâtre populaire ottoman et le théâtre moliéresque, ce qui les rapprocha de la scène.

### **5.2.3. Dernière victoire de Coquelin aîné à Constantinople avec *Les Précieuses ridicules* et *Le Médecin malgré lui* (1903)**

Les presses nationale et étrangère du début XX<sup>e</sup> siècle nous montrent que le dernier séjour de Coquelin aîné dans l'Empire ottoman eut lieu en 1903. Ce fut une année de « grande tournée à l'étranger » pour l'artiste français : il quitta Paris le 5 janvier 1903 pour commencer sa grande tournée à travers l'Europe qui dura de longs mois.<sup>971</sup> Un chroniqueur français précisa que c'était un projet d'environ deux ans<sup>972</sup>, comprenant non seulement les pays de l'Europe, mais aussi ceux de l'Amérique du sud (Argentine/Buenos Aires).<sup>973</sup> Néanmoins, nous savons que Coquelin aîné rentra à Paris de ses voyages à l'étranger en hiver 1903<sup>974</sup>, mais nous ne savons pas s'il s'agissait d'un retour définitif ou non.

---

<sup>970</sup> **Ibid.**

<sup>971</sup> « Le Théâtre », **La Presse** (23 décembre 1902) : 4 ; « Le Théâtre », **La Presse** (3 janvier 1903) : 4.

<sup>972</sup> Edmond Stoullig, « La Semaine théâtrale », **Le Monde artiste** (11 janvier 1903) : 21.

<sup>973</sup> **Le Monde artiste** (6 septembre 1903) : 571.

<sup>974</sup> **Le Monde artiste** (20 décembre 1903) : 812.

### 5.2.3.1. Retour de Molière dans le répertoire

Parmi les villes et/ou pays visités par Coquelin aîné au cours de l'an 1903 se trouvaient Berlin (fin janvier : *L'Arlésienne* à l'Opéra<sup>975</sup> ; avril : *Tartuffe*, *Les Précieuses ridicules* au Théâtre Municipal de Mayence)<sup>976</sup>, Vienne (début février : *Le Gendre de M. Poirier*, *La Joie fait peur* au Carl Theater)<sup>977</sup>, Reims (février : *L'Aventurière*, *La Joie fait peur*)<sup>978</sup>, Constantinople (février), Athènes (février)<sup>979</sup>, Bucarest (février : *Tartuffe*, *Les Précieuses ridicules*, *Le Gendre de M. Poirier*, *L'Avare*, *L'Arlésienne*, *La Joie fait peur*, *Le Médecin malgré lui*, *L'Abbé Constantin*, *Le Mariage forcé*, *Le Bourgeois gentilhomme*)<sup>980</sup>, Milan (le 1<sup>er</sup> mars : *Le Bourgeois gentilhomme* au Théâtre Nazionale, le 2 mars : *Cyrano de Bergerac* au Théâtre Nazionale,<sup>981</sup> le 20 mai : Trois Coquelin (Constant, Cadet et Jean) dans *L'Avare*, *Les Précieuses ridicules*, *Le Verger de Rostand*)<sup>982</sup>, Rome (les 2 et 3 mars : *Cyrano de Bergerac*, *Le Bourgeois gentilhomme*)<sup>983</sup>, Lisbonne (fin avril-début mai)<sup>984</sup>, Aix-les-Bains et Vichy (août : Coquelin aîné et Jean Coquelin dans *Le Bourgeois gentilhomme*)<sup>985</sup>, Genève (octobre : Coquelin aîné et Jean Coquelin dans les pièces de Molière)<sup>986</sup>, Strasbourg (octobre)<sup>987</sup>, Lyon (novembre : *Cyrano de Bergerac* au Théâtre des Célestins)<sup>988</sup>, Bâle (novembre : *Cyrano de Bergerac*)<sup>989</sup> et Vienne (fin novembre-début décembre)<sup>990</sup>.

---

<sup>975</sup> Karl Erich, *Le Monde artiste* (25 janvier 1903) : 58 ; Karl Erich, *Le Monde artiste* (1<sup>er</sup> février 1903) : 74.

<sup>976</sup> Karl Erich décrivait ainsi le public allemand qui était présent dans la soirée consacrée à ces deux comédies de Molière : « Public nombreux, applaudissements très vifs. Le spectacle a été suivi très sérieusement. On a remarqué dans la salle nombre de spectateurs qui avaient apporté leur Molière ; d'autres, moins ferrés sur la langue française, s'était munis d'un dictionnaire. », *Le Monde artiste* (12 avril 1903) : 231.

<sup>977</sup> Kunstler, *Le Monde artiste* (11 janvier 1903) : 75.

<sup>978</sup> C.S., *Le Monde artiste* (8 février 1903) : 86-87.

<sup>979</sup> La presse française de l'époque nota que lors de son séjour grec, Coquelin aîné déjeuna avec la famille royale. Serge Basset, « Courrier des théâtres », *Le Figaro* (27 février 1903) : 5 ; « Échos », *Le Journal des débats politiques et littéraires* (1<sup>er</sup> mars 1903) : 2.

<sup>980</sup> Paul Milcour, *Le Monde artiste* (8 février 1903) : 94.

<sup>981</sup> Ascanio, *Le Monde artiste* (8 février 1903) : 89.

<sup>982</sup> *Le Monde artiste* (24 mai 1903) : 332.

<sup>983</sup> « Notes et informations », *Le Monde artiste* (11 janvier 1903) : 26.

<sup>984</sup> Paul Milcour, *Le Monde artiste* (3 mai 1903) : 287.

<sup>985</sup> *Le Monde artiste* (23 août 1903) : 534 et 536.

<sup>986</sup> *Le Monde artiste* (4 octobre 1903) : 634.

<sup>987</sup> *Le Monde artiste* (18 octobre 1903) : 666.

<sup>988</sup> Nodet, *Le Monde artiste* (15 novembre 1903) : 730.

<sup>989</sup> *Le Monde artiste* (22 novembre 1903) : 751.

<sup>990</sup> *Le Monde artiste* (6 décembre 1903) : 780. Pour un itinéraire plus détaillé, ainsi que le répertoire et la composition de la troupe de Coquelin aîné, voir Serge Basset, « Courrier des théâtres », *Le Figaro* (6 janvier 1903) : 4-5.

Il est intéressant de voir que les comédies de Molière occupaient une place majeure dans le répertoire de Coquelin aîné. Six de ses comédies furent montées par Coquelin aîné en 1903 dans les grandes villes ou capitales européennes (Berlin, Bucarest, Milan, Rome, Genève), en province (Aix-les-Bains, Vichy) et comme nous le verrons ci-dessous, dans la capitale ottomane. Les succès français qui voyageaient à travers l'Europe avec le grand comique ne relevèrent pas seulement du répertoire récent, mais aussi du répertoire classique / moliéresque, car Coquelin aîné était connu dans le monde entier comme le « grand interprète » de Molière. Le prestige qui entourait le théâtre de Molière à l'âge d'or du théâtre français grandissait aux yeux du public local avec l'interprétation de cette grande « étoile » du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 5.2.3.2. Programme et représentations au Théâtre des Petits-Champs

Ce fut le cas pour l'étape turque de la grande tournée à travers l'Europe de Coquelin aîné. Elle fut organisée par l'impresario Henry Hertz<sup>991</sup> et s'étala sur cinq jours : 16 février, au Théâtre des Petits-Champs : *Le Gendre de M. Poirier* (Emile Augier et Jules Sandeau), *Les Précieuses ridicules* (Molière) ; 17 février, au TPC : *L'Abbé Constantin* (Decourcelle et Crémieux), monologues (*La vie*, *Une jolie histoire* et *Le corbeau et le renard*) ; 18 février, au TPC : *L'Arlésienne* (Alphonse Daudet, partie musicale de G. Bizet) ; 19 février, au TPC : *Mlle de La Seiglière* (Jules Sandeau), monologues ; 20 février, au TPC : *Le Médecin malgré lui* (Molière), *La Joie fait peur* (Mme de Girardin) ; 20 février, au Palais impérial de Yildiz : soirée spéciale (programme non précisé). Par la suite, Coquelin aîné et sa troupe reprirent à Constantinople plus ou moins le même répertoire que dans les autres villes qu'ils visitèrent. Le choix des *Précieuses ridicules* pour la première soirée n'était pas sans raison, puisque cette petite comédie de Molière avait remporté un grand succès aux Coquelin (Coquelin aîné, 1887 ; Coquelin cadet, 1895) dans la capitale ottomane.

La presse francophone ottomane nous indique que Coquelin aîné et les autres membres de la troupe réussirent à plaire au public ottoman dans les deux pièces qui formaient le programme de la première soirée. A.L., chroniqueur du *Moniteur oriental* écrivait ainsi le lendemain de la représentation du *Gendre de M. Poirier* :

---

<sup>991</sup> « Spectacles et Concerts »/« Petits-Champs », *Le Moniteur oriental* (11 février 1903) : 3.

[Cette pièce] est au répertoire de la Comédie française depuis quelque quarante ans et, chaque fois qu'elle est reprise, elle tient toujours l'affiche avec succès. [...] [Coquelin aîné] est excellent dans le rôle de Poirier dont il met à merveille en relief le caractère fait d'étroitesse d'esprit, de sécheresse de cœur, d'égoïsme d'autant plus profond qu'il est inconscient, de vanité d'autant plus féroce qu'elle se dissimule sous l'affectation de ce libéralisme à la mode au temps de Louis-Philippe.<sup>992</sup>

Quant aux *Précieuses ridicules*, il trouvait Coquelin aîné « inimitable » dans le rôle de Mascarille :

Mascarille, c'est Coquelin et Coquelin c'est Mascarille. Le fait est que M. Coquelin a marqué ce rôle d'une telle empreinte qu'il a relégué dans l'oubli tous ceux qui l'avaient interprété avant lui et, cependant, il en était parmi eux qui pouvaient passer pour des maîtres entre les maîtres. Il est inimitable ; il réalise le dernier mot de l'art.<sup>993</sup>

Les autres membres de la troupe furent à leurs tours félicités par le chroniqueur du *Moniteur oriental*.<sup>994</sup> Néanmoins, pour A.L., la représentation des *Précieuses ridicules* n'était pas parfaite car, elle fut donnée d'une manière raccourcie : « pourquoi hier, avoir, dans les *Précieuses ridicules*, résumé en une seule scène les trois dernières scènes de la pièce, en supprimant la boutade de Gorgibus qui en constitue en quelque sorte la moralité ? »<sup>995</sup> Il nous semble que cette décision relevait de la volonté de la troupe de terminer la soirée plus tôt que prévu. Toutefois le changement de signification qui en résulterait n'était sans doute pas pris en considération.

Contrairement à celui de la première soirée, le programme de la deuxième ne plut pas autant le public. A.L., par exemple, exprimait son mécontentement vis-à-vis du choix de *L'Abbé Constantin*, mais il disait que l'interprétation excellente de Coquelin aîné améliorerait la pièce : « M. Coquelin, à force de bonhomie et de naturel, réussit à faire accepter l'ingénuité vraiment par trop exagérée de l'abbé et sauve le personnage du ridicule où il est prêt à sombrer à chaque instant. »<sup>996</sup> La représentation se termina par « trois de ces monologues dont les deux Coquelin se [firent] une spécialité. »<sup>997</sup> A.L. critiquait la représentation de *L'Arlésienne* de la

---

<sup>992</sup> A.L., « Théâtres », **Le Moniteur oriental** (17 février 1903) : 3.

<sup>993</sup> **Ibid.**

<sup>994</sup> Les rôles étaient distribués ainsi dans *Les Précieuses ridicules* : « Mascarille, M. Coquelin ; Gorgibus, M. Duquesne ; Lagrange, M. Rozemberg ; Du Croisy, M. Garay ; Jodelet, M. Chabert ; Madelon, Mme Esquilar ; Cathos, Mme Bouchetal ; Marotte, Mme Thilda. », « Spectacles et Concerts », **Le Moniteur oriental** (14 février 1903) : 3.

<sup>995</sup> A.L., « Théâtres », **Le Moniteur oriental** (17 février 1903) : 3.

<sup>996</sup> A.L., « Spectacles et Concerts », **Le Moniteur oriental** (18 février 1903) : 3.

<sup>997</sup> **Ibid.**

même perspective. Pour lui, malgré des qualités réelles, *L'Arlésienne* n'était pas une pièce qui pourrait tenir l'affiche : la pièce était très monocorde, trop monotone ; et la musique faisait si peu corps avec elle.<sup>998</sup> Cependant, comme *L'Abbé Constantin*, cette pièce de Daudet fut « supérieurement interprétée » : « M. Coquelin qui s'était modestement, attribué le rôle de Balthasar, le raisonneur de la pièce, qui tout en parlant beaucoup, n'a pas de grands effets à produire, a dû être heureux du succès qu'ont remporté, auprès de lui, toujours impeccable et parfait. »<sup>999</sup> Quant aux autres membres de la troupe, ils étaient tous très bien dans leurs rôles ; l'orchestre de la Société musicale de Constantinople (composé de 35 musiciens et dirigé par le maestro Nava)<sup>1000</sup> fut à la hauteur de sa réputation ; les chœurs furent également sans reproche.<sup>1001</sup> De même, dans la représentation de *Mlle de La Seiglière*, ce qui compta avant tout pour A.L., c'était l'interprétation inimitable de Coquelin aîné du personnage Destournelles.<sup>1002</sup> Par la suite, il ne serait pas faux de dire que dans une tournée dramatique organisée autour d'une vedette (dans ce cas, Coquelin aîné), le succès ou l'échec symbolique et financier dépendait principalement de la performance de cette dernière. Le public local pardonnait facilement les défauts d'une représentation si la vedette était bien dans son rôle, ce qui nous rappelle la naissance du star-system que connaîtra le cinéma du XX<sup>e</sup> siècle.

Les représentations de Coquelin aîné avaient commencé avec Molière, elles prirent fin de même avec Molière, dramaturge préféré du public pérote. Le choix judicieux du programme se révéla par le fait que la dernière soirée fut « une longue ovation » pour le grand comique qui interpréta parfaitement deux différents personnages :

[D]ans le Sganarelle de la pièce de Molière, *Le médecin malgré lui*, et dans le Noël de la comédie de Mme de Girardin, *La joie fait peur*, deux rôles qui sont aux antipodes l'un de l'autre, qui exigent des qualités essentiellement différentes, diamétralement opposées même, M. Coquelin, sans aucun effort apparent, comme si c'était la chose du monde la plus naturelle, atteint au faite

<sup>998</sup> A.L., « Spectacles et Concerts », **Le Moniteur oriental** (19 février 1903) : 3.

<sup>999</sup> **Ibid.**

<sup>1000</sup> A.L., « Spectacles et Concerts », **Le Moniteur oriental** (18 février 1903) : 3.

<sup>1001</sup> A.L., « Spectacles et Concerts », **Le Moniteur oriental** (19 février 1903) : 3. D'après Serge Basset, les chœurs de *L'Arlésienne* furent chantés dans les langues officielles/véhiculaires des pays d'accueil : « Détail amusant, les chœurs de *L'Arlésienne* (représentée partout en français) seront chantés en allemand à Berlin, en roumain à Bucarest, en russe à Odessa, en turc à Constantinople, en grec moderne à Athènes, en espagnol à Madrid, en portugais à Lisbonne. L'admirable occasion pour un choriste qui voudrait apprendre les langues vivantes ! », Serge Basset, « Courrier des théâtres », **Le Figaro** (6 janvier 1903) : 4-5.

<sup>1002</sup> A.L., « Spectacles et Concerts », **Le Moniteur oriental** (20 février 1903) : 3.

même de l'art. [...] Il semblerait qu'un coup de baguette magique a opéré la transformation tant la métamorphose est complète.<sup>1003</sup>

D'après A.L., les comédiennes de la troupe (Mme Bouchetal, Mlle Esquilar, Mlles Felyne et Lemercier) eurent également un grand succès au sein du public pérote.<sup>1004</sup>

### 5.2.3.3. Retour à Yildiz

Le succès de la troupe française dépassa le quartier de Péra et arriva jusqu'au Palais impérial de Yildiz. Le sultan Abdülhamid II, admirateur de Coquelin aîné, profita de la présence du comédien dans la capitale ottomane pour offrir à ses invités de marque une grande réception : « [v]endredi dernier, 20 février, Sa Majesté le Sultan a offert aux ambassadeurs une réception avec la troupe Coquelin. On a fort applaudi le grand acteur français qui fait fureur à Constantinople. »<sup>1005</sup> *Le Moniteur oriental* précisa les noms des invités, ainsi que le déroulement de la réception :

Au dîner donné hier, au Palais Impérial de Yildiz, en l'honneur de S. E. l'ambassadeur de France M. Constans, de S. E. le ministre de Suède et Norvège et de la comtesse de Steenbock, ont assisté : S. E. Tahsin pacha, 1<sup>re</sup> secrétaire ; S. E. Izzet pacha, 2<sup>e</sup> secrétaire et chambellan de S. M. I. le Sultan ; S. E. Ibrahim bey, grand maître des cérémonies ; S. E. Ghalib bey, introducteur des ambassadeurs ; S. E. le maréchal Chakir pacha, chef de la maison militaire ; Faik pacha, chambellan de S. M. I. le Sultan.

Le dîner a eu lieu au Merassim kiosk.

À l'issue du dîner, S. M. I. le Sultan a reçu à part les deux chefs de mission.<sup>1006</sup>

D'après cette liste, plusieurs membres du cabinet du sultan Abdülhamid II et plusieurs officiels ottomans de haut rang étaient invités à cette réception qui fut organisée en l'honneur des ambassadeurs et diplomates des pays étrangers (France, Suède et Norvège). Parmi ces derniers, Ernest Constans, ambassadeur de France de l'époque (1898-1909) est une figure historique particulièrement intéressante dans le

---

<sup>1003</sup> A.L., « Théâtres », *Le Moniteur oriental* (21 février 1903) : 3

<sup>1004</sup> **Ibid.**

<sup>1005</sup> « Échos », *Le Journal des débats politiques et littéraires* (25 février 1903) : 2. Nous n'avons aucune information sur le programme de la soirée au Palais impérial de Yildiz. Cependant, Metin And signale que la troupe de Coquelin aîné avait monté en 1903 à Constantinople *Le Malade imaginaire* de Molière. Comme cette pièce ne figure pas dans le répertoire joué au Théâtre des Petits-Champs, nous pouvons penser qu'elle fut jouée à Yildiz. Mais nous n'en avons aucune preuve. And également signale que Coquelin aîné et les autres membres de la troupe étaient décorés par le sultan des ordres honorifiques à la suite de la représentation. Voir à cet effet And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 94.

<sup>1006</sup> « Notes du jour/La réception d'hier au Palais Impérial », *Le Moniteur oriental* (21 février 1903) : 2.

sens où il était le « grand Ami »<sup>1007</sup> des Coquelin et remplissait la fonction d'intermédiaire non seulement entre deux pays (France-Empire ottoman), mais aussi entre les artistes français et le Grand Seigneur. Cette dernière fonction de Constans était également signalée dans les mémoires d'Ayşe Osmanoğlu, fille d'Abdülhamid II : « Constan[s], ambassadeur de France, avait amené les célèbres Sarah [Bernhardt] et Coquelin cadet au palais. On leur a conféré des ordres honorifiques à la fin de la représentation. »<sup>1008</sup> L'ambassadeur de France devint ainsi un des agents de la diffusion du théâtre français dans l'Empire ottoman et contribua à son tour au « triomphe » du goût français dans l'espace ottoman. Ceci était conforme aux intérêts nationaux de la France puisqu'elle cherchait à compenser par la diffusion symbolique des valeurs culturelles (spectacles, écoles, langue...) ce qu'elle avait perdu sur le terrain politique et militaire après la défaite historique dans la guerre de 1870.

Pour conclure, la grande tournée de 1903 de Coquelin aîné signifiait le « retour au théâtre moliéresque » à travers l'Europe. Au total, six comédies de Molière voyagèrent avec la vedette française dans les capitales et grandes villes européennes, y compris la capitale ottomane. L'étape turque de la tournée dramatique de Coquelin aîné fut particulièrement importante dans la carrière du comédien car il fut reçu par le sultan ottoman.

#### **5.2.4. Illusion ou désillusion ? Dernière tournée à Constantinople de Coquelin cadet avec *Le Médecin malgré lui* (1905)**

La dernière tournée de Coquelin cadet dans l'Empire ottoman fut réalisée en avril 1895. Il fut accompagné, entre autres, par Jean Coquelin et Marguerite Moreno.<sup>1009</sup> D'après ce que nous lisons dans les lettres de Coquelin cadet, Constantinople faisait partie des villes d'accueil de la tournée dramatique « en Méditerranée » (mars-avril 1905) de l'artiste français. Dans ce cadre, Coquelin cadet et sa troupe jouèrent en Italie (Naples), en Égypte (Alexandrie, Le Caire), dans l'Empire ottoman (Constantinople) et en Grèce (Athènes); ils rentrèrent en France dans les premiers

---

<sup>1007</sup> Lettre (no. A-09-019) de Coquelin cadet à Coquelin aîné, Dossier « Coquelin cadet », Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, 1.

<sup>1008</sup> Ayşe Osmanoğlu, **Babam Sultan Abdülhamid (Hâtıralarım)** (Ankara : Selçuk Yayınları, 1984), 75. Il s'agissait probablement de la dernière tournée en 1905 de Coquelin cadet dans l'Empire ottoman.

<sup>1009</sup> And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 95.

jours de mai.<sup>1010</sup> Une lettre envoyée à Mme Waldeck<sup>1011</sup> par Coquelin cadet du Caire nous permet de voir de près les attentes du comédien de cette tournée, ainsi que ses impressions des villes qu'il a visitées :

Grand Continental Hotel, Cairo

Caire (Égypte), le 10 avril 1905

Chère Madame Waldeck,

Ce que depuis le 16 mars je travaille et je voyage, c'est effrayant – nous sommes venus trop en fin de saison en Égypte pour faire le gros coup d'argent que cela eut été, à en juger par les recettes que nous faisons – telles encore (pour la fin de saison) et par le succès que nous font les Égyptiens. Je n'ai pu encore vous envoyer de nos nouvelles, tant nous avons répété, et mis quatre jours et cinq nuits de paquebot (24 heures de retard) de Naples à Alexandrie, mauvaise traversée. Nous partons après avoir fait quelques soirées en Italie où c'est toujours mauvais, et 8 soirées à Alexandrie et 8 ici au Caire, nous partons mercredi après demain, pour Constantinople. Je serai à Paris dans les premiers jours de mai. Le Caire est admirable, c'est une belle inouïe de couleurs, de beauté, de vie exotique – et ces Pyramides sont très extraordinaires. Très beau voyage, et 36 degrés au dessus de zéro le 6 avril.

J'espère que vous allez bien et Jacques aussi. Je vous envoie à [vous] deux nos meilleures amitiés, de Jean et de moi, chère Madame Waldeck [...].

Cadet<sup>1012</sup>

La boulimie de travail de Coquelin cadet fut clairement décrite dans cette lettre rédigée en écriture télégraphique : il changeait constamment de place, faisait de longs trajets ; tantôt il plaisait au public (Égypte), tantôt il ne lui plaisait pas (Italie). La dimension économique des tournées à l'étranger fut également soulignée par Coquelin cadet : il comptait sur son prestige au sein du public égyptien pour « faire le gros coup d'argent » à Alexandrie et au Caire. La capitale ottomane fut visitée par l'artiste français dans la même perspective professionnelle : augmenter son capital symbolique et économique.

---

<sup>1010</sup> Jean Coquelin et Marguerite Moreno donnèrent en mai quelques représentations à Genève. Ch. P., « Étranger/Genève », **Le Monde artiste** (7 mai 1905) : 298. Les trois Coquelin jouèrent en juin 1904 à Londres *Notre Jeunesse* d'Alfred Capus. Mlle Marguerite Moreno, Suzanne Devoyod et Sylvie, de l'Odéon les accompagnèrent. Georges Beudin, « Le Théâtre », **La Presse** (30 mai 1905) : 4.

<sup>1011</sup> Probablement l'épouse de Waldeck-Rousseau (1846-1904), avocat bien connu de l'époque qui prend en main les affaires de Coquelin lors de ses démêlés avec la Comédie-Française. Voir à ce sujet Francine Delacroix, « Constant Coquelin dit Coquelin aîné (1841-1909) », <http://www.regiethatrale.com/index/index/thematiques/Francine-Delacroix/Constant-Coquelin-par-Francine-Delacroix.html>, consulté le 1<sup>er</sup> février 2015.

<sup>1012</sup> Lettre (no. A-11-004) de Coquelin cadet à Mme Waldeck, Dossier « Coquelin cadet », Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.



Coquelin cadet et sa troupe s'embarquèrent à destination de Constantinople le 12 avril et commencèrent leurs représentations le 16 avril avec *Notre Jeunesse* d'Alfred Capus. D'après Serge Basset, chroniqueur du *Figaro*, la pièce de Capus et ses principaux obtinrent un « immense succès, -succès qui, rapporté au Sultan, l'a décidé à entendre *Notre Jeunesse*. »<sup>1013</sup> Basset disait que la représentation au Palais impérial de Yildiz fut donnée juste avant le départ de la troupe pour Athènes : « MM. Coquelin cadet et Jean Coquelin, en tête de leur troupe, joueront donc au palais avant de s'embarquer pour Athènes où, nous écrit-on d'autre part, ils sont impatiemment attendus. »<sup>1014</sup> Selon Metin And, outre *Notre Jeunesse*, la troupe française monta *Le Fils naturel* (A. Dumas), *Boubouroche* (G. Courteline), *Le Passant* (F. Coppée), *L'Anglais tel qu'on le parle* (Tristan Bernard), *Les Affaires sont les affaires* (O. Mirbeau), *Le Baiser* (Th. De Banville), *Cadet Roussel* (J. Richepin), *L'Été de St. Martin* (Meilhac-Halevy), *Les Romanesques* (E. Rostand) et dernièrement *Le Médecin malgré lui* (Molière).<sup>1015</sup>

D'après ce que nous lisons dans les lettres de Coquelin cadet recueillies et préservées par la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, contrairement à ce que disait Basset sur la première représentation de la troupe, ce répertoire n'obtint pas un grand succès. Coquelin cadet décrivit en ces termes sa déception professionnelle à son aîné :

Ambassade de France à Constantinople, le 19 Avril 1905

Cher Coq,

Comme tu le vois par ce papier, je suis logé chez notre grand Ami. Je ne t'ai pas écrit car je suis très très fatigué – le voyage est très dur, nous travaillons énormément et hélas ! Pour pas un très brillant résultat. Moi qui croyais rapporter le gros galion d'Égypte et de Turquie... C'est une leçon pour moi pour l'avenir.<sup>1016</sup>

Un peu plus tard, il ajoutait qu'ils ne faisaient que les demi-recettes à Constantinople.<sup>1017</sup> Par la suite, l'étape turque de la tournée en Méditerranée de 1905 fut une nouvelle expérience pour l'artiste français : il se rendit compte que son prestige et sa victoire à Constantinople pourraient être éphémères. Le seul nom de la vedette (Coquelin cadet et aussi Jean Coquelin) ne suffisait pas pour capter

<sup>1013</sup> Serge Basset, « Courrier des théâtres », **Le Figaro** (20 avril 1905) : 5.

<sup>1014</sup> **Ibid.**

<sup>1015</sup> And, « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi », 95.

<sup>1016</sup> Lettre (no. A-09-019) de Coquelin cadet à Coquelin aîné, Dossier « Coquelin cadet », Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, 1.

<sup>1017</sup> **Ibid.**, 4.

l'attention du public et pour le faire venir au théâtre : pour le public pérote, le répertoire valait aussi bien que les célébrités. Dans ce sens, nous pouvons dire que le répertoire de 1905 était probablement « trop étranger » (par exemple, *L'Anglais tel qu'on le parle* de Tristan Bernard) et ne correspondait pas aux habitudes ottomanes.

Avant de conclure, il faut s'attarder sur la relation des Coquelin avec les diplomates français à Constantinople, plus précisément avec Ernest Constans, ambassadeur de France de l'époque. Comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, Constans remplissait la fonction d'intermédiaire entre les Coquelin et le palais ottoman. Il était leur « grand Ami ». Comme c'était le cas en 1905, il logeait les artistes français quand ils venaient jouer dans la capitale ottomane, il les accompagnait dans la ville. Dans ce sens, Coquelin cadet écrivit cette petite note dans la lettre qu'il avait envoyée à Coquelin aîné : « [n]ous allons faire une promenade en yacht avec l'ambassadeur sur le Bosphore après-midi et il fait très beau aujourd'hui. »<sup>1018</sup> Coquelin cadet profita du temps libre qu'il avait dans la capitale ottomane pour voir les « beautés » de la ville avec son ami, Constans. Cette amitié fut rappelée dans la presse française également après la mort de Coquelin aîné : « [q]uand il passait quelques jours à Constantinople, nous apprenions aussitôt par les gazettes qu'il ne logeait pas à l'hôtel, 'mais à l'ambassade de France', et que 'le Sultan lui avait témoigné, à plusieurs reprises, ses sentiments particulièrement sympathiques'. »<sup>1019</sup> Par la suite, il est possible de dire que les Coquelin n'étaient pas considérés simplement comme des « comédiens professionnels » par l'ambassadeur de France (et sans doute par l'État français), mais plutôt comme des « agents artistiques » entre la France et la Turquie. Leur succès professionnel dans l'espace ottoman avait une signification symbolique pour leur pays d'origine puisqu'à cet âge de la compétition coloniale en Europe (1870-1914), il fallait faire contrepoids aux troupes dramatiques ou lyriques italiennes, allemandes et autrichiennes afin d'assurer en Orient la « suprématie culturelle » de la France. Par conséquent, ils étaient patronnés par les autorités politiques françaises.

Pour conclure, la tournée en Méditerranée de Coquelin cadet et Jean Coquelin correspondait à la dernière tournée dramatique des Coquelin dans laquelle le théâtre

---

<sup>1018</sup> **Ibid.**

<sup>1019</sup> X.Y., « Souvenirs de théâtre », **Le Nain rouge** (31 Janvier 1918) : 152.

de Molière fut joué.<sup>1020</sup> Le dramaturge classique était représenté dans le répertoire par une seule pièce, *Le Médecin malgré lui*. C'était sans doute une mauvaise décision de la part des organisateurs de la tournée, puisqu'avec le répertoire présent, la troupe ne fit que les demi-recettes dans la capitale ottomane.

### 5.2.5. Remarques conclusives sur les tournées des Coquelin

Les tournées répétées des Coquelin dans l'Empire ottoman s'organisent entre 1882-1905, au moment des conquêtes coloniales et des changements d'alliances en Europe (rivalité France-Angleterre, rivalités franco-allemandes et franco-autrichiennes). « Nation défaite » (perte de l'Alsace-Lorraine), la France cherche à compenser par la diffusion symbolique des valeurs culturelles (spectacles, écoles, langue...) ce qu'elle avait perdu à cette époque sur le terrain politique et militaire. Selon Jean-Claude Yon, la « suprématie culturelle » de la France qui remonte à l'époque moderne « connaît certes un recul au XIX<sup>e</sup> siècle mais elle se maintient tout de même, notamment avant 1870. Le théâtre est l'un des principaux vecteurs du maintien de cette domination. »<sup>1021</sup> Le théâtre devient dès les années 1870 une arme défensive pour la France pour maintenir sa force symbolique en Europe et ailleurs.

Dans l'espace ottoman, la France fut plus influente (surtout sur le plan culturel) que les autres puissances coloniales de l'époque (l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie). Mais ce n'était pas facile puisqu'après la défaite historique de la France en 1870, non seulement l'armée mais aussi la vie culturelle commencèrent à se germaniser : dès les années 1880, dans les grandes villes ottomanes, les théâtres mirent à leur programme des opérettes viennoises, les brasseries proposèrent de la bière de Munich, les traductions de classiques allemands commencèrent à apparaître à la devanture des librairies. La rivalité politique franco-allemande avait des implications significatives dans le domaine des arts du spectacle. Un chanteur allemand, revenant d'Orient, racontant ses impressions de voyage à un journaliste, parlait ainsi de la rivalité professionnelle des artistes français et allemands : « [j]'étais allé à Constantinople pour y donner quelques concerts. Je ne pus paraître devant le public qu'après quelques jours d'attente, le seul théâtre de la ville étant

---

<sup>1020</sup> Jean Coquelin vint en printemps 1910 dans l'Empire ottoman (Smyrne, Constantinople) dans le cadre d'une grande tournée à travers l'Europe, mais nous n'avons pas d'information précise sur le répertoire. Voir à cet effet « Chantecler en tournée », *La Gazette de Lausanne* (1<sup>er</sup> mars 1910) : 2.

<sup>1021</sup> Yon, « Introduction », 8.

occupé. La troupe de Coquelin aîné avait poussé jusqu'ici pour y faire applaudir l'art parisien. »<sup>1022</sup> Ce passage est significatif parce qu'il montre combien le milieu théâtral ottoman était concurrentiel pour les artistes de passage à Constantinople. Ils voulaient tous jouer dans le plus grand théâtre de la ville (pas le « seul », mais le « plus grand », puisque la capitale ottomane possédait plusieurs théâtres à l'occidentale à l'époque ; probablement le Nouveau Théâtre Français) afin d'augmenter leur capital économique et symbolique, et de contribuer consciemment ou inconsciemment à la suprématie culturelle de leurs pays en Orient.

Dans les tournées des Coquelin, nous voyons deux indicateurs distincts de la signification symbolique pour la France du succès des artistes français dans l'Empire ottoman. Le premier est la réaction de la presse francophone. Les vivats, les triomphes d'une pièce française dans la presse francophone (alors que le public et les finances ne sont pas toujours au rendez-vous et que les journaux anglophones sont critiques) font réfléchir de ce point de vue. La presse devient à son tour un élément du dispositif de la propagande française en Orient et cherche à gommer les manques et les défauts des représentations données par les Coquelin. Le deuxième indicateur est l'engagement de l'ambassadeur. Figure officielle et politique, Ernest Constans joue le rôle d'intermédiaire entre les artistes français et le palais ottoman. Il les introduit au Grand Seigneur et les accompagne tout au long de leur séjour dans la capitale ottomane. Ceci n'est pas sans raison puisqu'à une époque où la France cherche à compenser par la diffusion des valeurs culturelles ce qu'elle avait perdu sur le terrain politique et militaire, les comédiens deviennent indispensables aux Français pour maintenir voire accroître leur pouvoir symbolique dans l'Empire ottoman.

Dans ce contexte, où placer Molière (par rapport au répertoire récent lui aussi joué dans ces tournées) ? Comment se maintient-il au milieu de pièces contemporaines ? Pourquoi sa permanence ? Parce qu'il relève d'une culture séculaire ? Ou peut-être d'une tradition de la farce accessible à tous publics ? Nous pensons que les comédies du dramaturge classique représentaient pour les Ottomans le plus haut degré de l'art dramatique français. Leur qualité était indiscutable. Par ailleurs, elles relevaient du théâtre populaire et étaient accessibles à tous publics et surtout au public ottoman qui, même s'il venait des couches supérieures de la société,

---

<sup>1022</sup> Article intitulé « Théâtres », Dossier de presse « Coquelin aîné », Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

connaissait de près la tradition du théâtre populaire grâce aux spectacles de *karagöz* et d'*ortaoyunu* que tout enfant regardait lors des mariages, des fêtes de circoncision, des fêtes religieuses, ou encore lors des festivités du sérail. Par conséquent, la popularité du répertoire français et surtout parisien contemporain n'empêcha pas les comédies de Molière de devenir de vrais succès à Constantinople.

## **6. CONCLUSION**

### **6.1. Constantinople, capitale théâtrale de la Méditerranée orientale ?**

L'histoire de la transmission du théâtre de Molière dans l'Empire ottoman à l'Âge des réformes s'inscrit dans le cadre des échanges culturels franco-turcs qui s'amplifient au XIX<sup>e</sup> siècle où la France cherche à maintenir sa force symbolique en Orient à l'aide des valeurs culturelles (spectacles, écoles, langue...). À cet âge de la compétition coloniale en Europe (1870-1914), le théâtre fait partie du dispositif de la conquête linguistique, culturelle et économique française aussi bien en Turquie qu'ailleurs. C'est toujours au XIX<sup>e</sup> siècle que le théâtre français réussit sa conversion à la « littérature industrielle », la capitale parisienne remplit le double rôle de capitale théâtrale nationale et européenne, et exporte partout dans le monde des nouveautés scéniques.

La capitale ottomane devient dès les années 1880 une étape indispensable, une halte de grand prestige pour les étoiles françaises en tournée : c'est là qu'on joue devant des assemblés enthousiastes, c'est là qu'on augmente son capital économique et symbolique, c'est là qu'on cherche fortune, c'est là qu'on est reçu un soir par le Grand Seigneur dans son palais, c'est là encore qu'on découvre les beautés du Bosphore et les « mystères » de l'Orient décrits en détail dans les récits de voyage des romantiques français comme Gérard de Nerval et Théophile Gautier. Avec ses spectateurs de marque et ses grands théâtres à Péra, Constantinople est également une capitale théâtrale de prestige pour des troupes étrangères sédentaires dont l'activité professionnelle inaugure, dès les années 1860, la tradition du théâtre français dans l'Empire.

Mais la capitale ottomane du XIX<sup>e</sup> siècle est aussi celle de grands changements culturels et administratifs, de bouleversements sociaux et de renouvellement structurel à une époque où les « manques » et les « faiblesses » de

l'Empire deviennent de plus en plus visibles du point de vue des élites politiques et intellectuelles ottomanes. C'est à ce moment-là que les Ottomans « découvrent » le théâtre de Molière : ils le réécrivent en turc en fonction du goût local afin de nourrir leur premier théâtre « national », le Théâtre Ottoman de Güllü Agop. Par conséquent, l'« âge d'or » du théâtre français coïncide avec l'« âge de renouvellement », autrement dit, avec la « renaissance » du théâtre ottoman. Constantinople devient le centre de la renaissance dramatique ottomane et abrite dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle plusieurs hommes de théâtre (membres des troupes à l'occidentale comme le Théâtre Oriental ou le Théâtre Ottoman, comiques de l'*ortaoyunu* et du *tuluât*, montreurs de *karagöz*...) qui jouent, tous à leurs manières, les traductions, adaptations et réécritures de Molière.

De plus, à l'instar de Paris, Constantinople remplit le rôle de capitale théâtrale nationale et exporte en province plusieurs nouveautés scéniques dont les adaptations turques de Molière (rappelons ici par exemple la représentation d'*İşkilli Memo* en 1874 à Thessalonique). D'autre part, il attire vers lui les troupes dramatiques grecques qui, convaincues de la popularité grandissante des adaptations turques de Molière parmi le public ottoman, veulent tenter leur chance à Péra à travers les adaptations grecques de Molière (que l'on songe ici par exemple à la représentation destinée au public grecophone ottoman du *Tartuffe* en 1880 par la troupe d'Arniotakis). Ville cosmopolite par excellence, Constantinople devient ainsi l'un des grands centres de la vie théâtrale en langue grecque dans la Méditerranée orientale et rivalise avec la capitale grecque de succès et de prestige dans ce domaine.

Par ailleurs, la capitale ottomane du fin XIX<sup>e</sup> siècle est une ville « partagée en deux », en d'autres termes, elle est profondément marquée par une série de dichotomies culturelles comme « ancien-nouveau », « traditionnel-moderne », « oriental-occidental » etc. La dualité culturelle de Constantinople devient plus concrète sur le plan théâtral, car nous savons que la vie théâtrale stambouliote est répartie en deux centres géographiques : Péra, consacré essentiellement aux spectacles en français, italien, allemand et grec ; le vieux Constantinople aux spectacles en turc. Même si le passage entre les deux est toutefois possible, ces deux centres théâtraux de la ville diffèrent totalement l'un de l'autre du point de vue du répertoire et du public. Par conséquent, les deux grands vecteurs de la transmission à

l'étranger du théâtre moliéresque (les comédies qui voyagent dans leur langue originale et les traductions et autres adaptations) se croisent à peine dans le cas ottoman : les représentations en turc dans le vieux Constantinople reflètent une image « familière » de Molière (« Molière turquifié »), tandis que les représentations en français à Péra reflètent une image « étrangère » de Molière (« Molière français »). Elles s'adressent toutes les deux à des publics différents : les premières à un public venant des classes moyennes ; les deuxièmes venant des couches supérieures de la société ottomane. Mais la dualité culturelle de la capitale ottomane n'affecte pas la place primordiale qu'elle occupe parmi les grandes villes théâtrales de la Méditerranée orientale comme Alexandrie, Le Caire, Athènes et Smyrne. Au contraire, elle la renforce d'une manière significative et enrichit le monde des spectacles de la ville.

Serait-il judicieux, par conséquent, de qualifier Constantinople de « capitale théâtrale de la Méditerranée orientale » ? Même s'il n'est pas facile de répondre « oui » (puisque une réponse convaincante nécessite une étude comparée de différents théâtres nationaux de la région), nous pouvons toujours dire que grâce à sa population hétéroclite réunissant diverses ethnies (Turcs, Arabes, Kurdes, Arméniens, Grecs, Juifs, Bulgares...) et minorités étrangères (Levantins...) de l'empire, la capitale ottomane était au XIX<sup>e</sup> siècle un grand centre d'attraction pour les artistes locaux ou étrangers (comédiens, chanteurs, montreurs de marionnettes, acrobates, jongleurs...) qui gagnaient leur vie de leur art. Les « clients » de chaque type de spectacle étaient prêts, il y avait un spectacle pour chaque type de public. S'installer ou même simplement venir jouer dans la capitale permettait à ces hommes ou femmes d'accroître non seulement leur capital économique, mais aussi leur capital symbolique : ils se construisaient une réputation de « grands artistes » et l'utilisaient pour avancer dans leur carrière. Leur activité professionnelle enrichissait, à son tour, la vie culturelle de la capitale ottomane. En conséquence, réfléchir à la présence de Molière dans l'Empire ottoman, c'est aussi réfléchir et même « rêver » à une Constantinople disparue mais très vivante, multiculturelle et pleine d'artistes de tous types.



## 6.2. Implications littéraires d'une importation scénique

Dans notre ouvrage, nous avons examiné les deux grands vecteurs de la transmission dans l'Empire ottoman du théâtre moliéresque, et étudié en premier lieu les traductions/réécritures en turc du dramaturge français, en deuxième lieu ses comédies qui voyagèrent dans l'espace ottoman dans leur langue originale. Néanmoins, il est possible de parler d'un troisième vecteur, aussi important que les deux premiers, constitué de l'ensemble des liens intertextuels entre les œuvres littéraires des écrivains ottomans de l'Âge des réformes et les comédies de Molière. Il ne serait pas faux de dire qu'à cette époque, la popularité des traductions turques de Molière parmi le public ottoman conduisirent divers écrivains à adopter le « style moliéresque » dans leurs œuvres. Il faut citer tout d'abord Feraizcizade Mehmet Şakir (1853-1911), disciple et collaborateur d'Ahmet Vefik Paşa à Bursa, dont les comédies (surtout *Kırk Yalan Köse*, *Yalan Tükendi* et *Evhami*) cherchent à combiner les éléments du théâtre populaire ottoman et du théâtre à l'occidentale afin d'obtenir un style dramatique moderne conforme au « goût ottoman ». Le réseau de liens intertextuels qui se crée autour du nom du dramaturge classique français inclut également plusieurs autres comédies (*Ahmak Herif Hasis Karı yahud Ölmediğime Ben de Şaşıyorum Hekim*, *İşte Alafranga*, *Çengi*, *Kendim Ettim Kendim Buldum*), mélodrames (*Fitne-i Şükri*), drames (*Celâlettin Harzemşah*) et romans (*Cezmi*) du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>1023</sup> À notre connaissance, cette piste n'a pas encore été explorée dans le cadre d'un projet scientifique (mémoire de master, thèse de doctorat...), ce qui veut dire que ce troisième vecteur de la transmission du théâtre moliéresque en Turquie pourrait être le point de départ des futurs chercheurs.

D'autre part, la transmission dans l'Empire ottoman du théâtre moliéresque coïncide historiquement avec les débats ardents entre les intellectuels ottomans sur le théâtre populaire en tant que « base pour un théâtre national ». Comme nous l'avons vu dans les pages précédentes de cette étude, l'exemple le plus significatif de la volonté des traducteurs ottomans de renouveler le théâtre populaire ottoman à l'aide de nouveaux textes dramatiques est la traduction turque de *Sganarelle ou le cocu imaginaire* par Teodor Kasap. Cet éminent traducteur de Molière se lance d'une manière consciente dans le travail de réforme du répertoire du théâtre populaire et

---

<sup>1023</sup> Voir à ce sujet Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 69-89.

donne avec *İşkilli Memo* l'une des premières comédies de ce nouveau mouvement dramatique combinant le « local/national » (éléments du théâtre populaire ottoman) avec l'« étranger » (éléments du théâtre à l'occidentale). Les autres traductions turques de Molière que nous avons étudiées dans cet ouvrage (*Sahte Hekim*, *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid* et *Yirmi Çocuklu Bir Adam*) s'inscrivent dans le même mouvement et nous montrent de quelles façons différentes les scénarios ou personnages du *karagöz* et de l'*ortaoyunu* peuvent s'intégrer dans le théâtre « moderne » ottoman-turc.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, ceux qui défendaient le théâtre populaire et ses représentants n'étaient pas seulement les traducteurs de Molière. Pour rappeler, Ebüzziya Tevfik voyait chez les conteurs d'histoires et comiques d'*ortaoyunu* l'équivalent des grands comédiens français tels que les Coquelin. La seule différence qui séparait les uns des autres était leurs milieux sociaux distincts. Pour Ebüzziya Tevfik, les premiers étaient les « produits » du milieu ottoman, et la qualité de leur art (qu'elle soit bonne ou mauvaise) dépendait des conditions extérieures qui les entouraient. Ce regard déterministe permettait à Ebüzziya Tevfik de défendre les formes théâtrales populaires sous-estimées tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, puisqu'elles étaient des produits naturels de la société d'où elles surgissaient. Quant à Ahmet Rasim, il disait dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle que le théâtre national turc aurait été bâti sur l'*ortaoyunu*, si les dramaturges ottomans avaient su donner une forme plus authentique à ce dernier. Il soulignait le rôle principal qu'avait joué Molière dans le renouvellement du genre comique et dans la fondation d'un théâtre national au XVII<sup>e</sup> siècle en France, et soulignait l'absence de figures ou d'efforts pareils dans l'Empire ottoman. D'après lui, le projet de bâtir un théâtre national turc (« Comédie Turque ») avait échoué quand les dramaturges et hommes de théâtre turcs-ottomans avaient laissé de côté les formes dramatiques populaires et s'étaient tourné vers un théâtre purement « européen ». Par conséquent, Ebüzziya Tevfik et Ahmet Rasim comparaient, tous les deux, Molière et ses interprètes avec les dramaturges et comédiens ottomans, et cherchaient à défendre le *karagöz* et l'*ortaoyunu* en tant que « base pour un théâtre national ».

Les débats sur l'utilité, l'inutilité ou l'actualité, l'archaïsme enfin du théâtre populaire gagnèrent une nouvelle dimension à l'ère républicaine (après 1923) et marquèrent le « problème d'identité » du théâtre turc. Une fois qu'on avait choisi

(sur la décision des élites politiques) de rompre avec tout ce qui représentait l'Empire ottoman, le *karagöz* et l'*ortaoyunu* devinrent le théâtre de l'« ancien régime » et perdirent leur caractère « légal » aux yeux des dramaturges turcs attachés aux valeurs politiques et culturelles de la république. Conformément au programme politique d'intégration dans la « civilisation occidentale », le théâtre turc fut restructuré dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle sur le modèle européen moderne : pour l'État turc, le théâtre était à cette époque un élément essentiel de la modernisation. Par la suite, il se chargea de la carrière professionnelle des acteurs (la fondation du Conservatoire national en 1936 à Ankara et du théâtre d'État dans les années 1940) et encouragea les dramaturges de tout âge à contribuer à la formation d'un théâtre national moderne à travers de nouvelles pièces.

Néanmoins, le théâtre populaire continua de nourrir intellectuellement les dramaturges turcs à l'ère républicaine. Parmi eux, il faut citer tout d'abord Musahipzade Celal, ancien comique d'*ortaoyunu*, qui poursuit le but de réunir sa connaissance du théâtre populaire avec la technique de théâtre à l'occidentale. Ensuite vient Ahmet Kutsi Tecer avec sa pièce intitulée *Köşebaşı* qui, semblablement au *karagöz* ou à l'*ortaoyunu* qui se déroulent dans le quartier, crée une atmosphère de quartier afin d'aborder les questions actuelles des années 1940 telles que l'urbanisation, les grands changements démographiques au sein d'une ville et la transformation des relations entre les voisins etc. Mais il faut attendre les années 1960 pour rencontrer des dramaturges turcs qui cherchent, d'une plus manière consciente, à intégrer les éléments de la tradition théâtrale populaire dans un texte dramatique moderne afin d'obtenir un nouveau style ou une nouvelle technique « authentique ». Turgut Özakman, Haldun Taner, Sermet Çağan et Oktay Arayıcı, tous de gauche, sont les représentants de cette quête de l'authenticité, de l'originalité et d'un nouveau langage théâtral qui permettrait de traiter sur scène des questions sociales d'aujourd'hui (la pauvreté, les inégalités sociales, l'injustice etc.). Le dernier représentant de ce mouvement théâtral que l'on peut citer appartient aux années 1980 et se nomme Ferhan Şensoy, comédien et dramaturge, dont les œuvres reflètent le même souci d'originalité.<sup>1024</sup>

---

<sup>1024</sup> Voir à ce sujet Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* (İstanbul : Mitos&Boyut Yay., 2002) et Nurhan Tekerek, *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımızı Yansımalar* (Ankara : Kültür Bakanlığı Yay., 2001).

Par conséquent, le passage de l'empire à la république au XX<sup>e</sup> siècle aggrava le « problème d'identité » du théâtre turc moderne qui, comme nous l'avons vu dans cette étude, était né de plusieurs débats ardents concernant la dichotomie d'étranger-national. La question de savoir « quel pourrait être le théâtre des Ottomans (et plus tard des Turcs) » occupa plusieurs générations de 1860 à nos jours. Pour les futures générations de dramaturges comme par exemple Haldun Taner, Sermet Çağan et Oktay Arayıcı, il s'agissait de trouver la « vraie » voix du théâtre turc en maximisant le pourcentage d'éléments locaux dans leurs ouvrages, de définir les contours de la tradition théâtrale en Turquie et de s'interroger, à l'instar de Bertolt Brecht en Allemagne, sur les différentes méthodes d'expression dramatique. Dans ce sens, il est intéressant de se rappeler la place qu'occupait le théâtre de Molière dans l'émergence du théâtre ottoman-turc moderne dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les traductions turques du dramaturge français peuvent être considérées, de ce point de vue, comme les esquisses de la littérature dramatique turque à la recherche de son identité nationale.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Archives

Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française (Dossier « Coquelin cadet », Dossier de presse « Coquelin aîné », Dossier de presse « Reichenberg (Suzanne) »).

### 2. Œuvres de Molière citées dans la thèse

Molière. « L'Avare ». **Œuvres complètes II**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

\_\_\_\_\_. « Les Fourberies de Scapin ». **Œuvres complètes II**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

\_\_\_\_\_. « Le Médecin volant ». **Œuvres complètes II**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

\_\_\_\_\_. « Monsieur de Pourceaugnac ». **Œuvres complètes II**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

\_\_\_\_\_. « Sganarelle ou le cocu imaginaire ». **Œuvres complètes I**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

### 3. Traductions en turc de Molière étudiées dans la thèse

A.F. (tr.). **Sahte Hekim**. İstanbul : [sans éditeur], 1289/1872-1873.

Âli Bey (tr.). **Ayyar Hamza**. Publié par Mustafa Nihat Özön. İstanbul : Remzi Kitabevi, 1968.

Mehmed Hilmi (tr.). **Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz**. İstanbul : Mekteb-i Sanayi-i Şahane Matbaası, 1297/1879-1880.

Teodor Kasap (tr.). **İşkilli Memo**. Publié par Cevdet Kudret. İstanbul : Elif Yayınları, 1965.

\_\_\_\_\_. **Pinti Hamid**. İstanbul : [sans éditeur], 1290/1873.

#### 4. Travaux généraux sur Molière

Conesa, Gabriel. « Les Fourberies de Scapin/Notice ». Dans Molière, **Œuvres complètes II**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui, 1466-1476. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

Forestier, Georges, et Claude Bourqui. « L'Avare/Notice ». Dans Molière, **Œuvres complètes II**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui, 1313-1334. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

\_\_\_\_\_. « Introduction ». Dans Molière, **Œuvres complètes I**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui, XI-LX. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

\_\_\_\_\_. « Le Médecin Volant/Notice ». Dans Molière, **Œuvres complètes II**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui, 1719-1726. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

\_\_\_\_\_. « Sganarelle ou le Cocu imaginaire/Notice ». Dans Molière, **Œuvres complètes I**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui, 1225-1239. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

Jasinski, René. **Molière. Connaissance des lettres**. Paris : Hatier, 1969.

Louvat-Molozay, Bénédicte, Claude Bourqui et Anne Piéjus. « Monsieur de Pourceaugnac/Notice ». Dans Molière, **Œuvres complètes II**. Sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui, 1409-1423. Paris : Éditions Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

Requemora, Sylvie. « Les 'turqueries' : problèmes de définition d'une vogue théâtrale en mode mineur ». **Littératures classiques**, no 51 (2004) : 133-151.

Şener, Sevda. « Molière ve Türk Komedyası ». **Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı**, no 5 (1974) : 25-30.

## **5. Sources en français et en anglais pour la réception de Molière, du théâtre français et du théâtre en général**

### **5.1. Presse nationale française /Presse internationale francophone /Presse américaine**

#### **5.1.1. Les Annales politiques et littéraires**

Brisson, Adolphe. « Causerie théâtrale ». **Les Annales politiques et littéraires : revue populaire paraissant le dimanche** (19 janvier 1896) : 40.

Sergines. « Les Échos de Paris ». **Les Annales politiques et littéraires** (12 février 1905) : 102.

#### **5.1.2. La Comédie**

Le Comte de Bragelone. « Étranger/Constantinople ». **La Comédie** (17 février 1867) : 8.

X. « Etranger/Constantinople ». **La Comédie** (27 mars 1870) : 7.

#### **5.1.3. Le Figaro**

Basset, Serge. « Courrier des théâtres ». **Le Figaro** (6 janvier 1903) : 4-5.

\_\_\_\_\_. « Courrier des théâtres ». **Le Figaro** (22 février 1903) : 5.

\_\_\_\_\_. « Courrier des théâtres ». **Le Figaro** (27 février 1903) : 5.

\_\_\_\_\_. « Courrier des théâtres ». **Le Figaro** (20 avril 1905) : 5.

Mirbeau, Octave. « Le Comédien ». **Le Figaro** (26 octobre 1882) : 1.

Johnson, T. « Correspondance anglaise ». **Le Figaro** (9 novembre 1887) : 3.

Prével, Jules. « Courrier des théâtres ». **Le Figaro** (28 octobre 1887) : 3.

\_\_\_\_\_. « Courrier des théâtres ». **Le Figaro** (2 novembre 1887) : 6.

\_\_\_\_\_. « Courrier des théâtres ». **Le Figaro** (28 décembre 1887) : 6.

Renouard, Albert. « Chez les Turcs ». **Le Figaro** (8 octobre 1881) : 163.

#### **5.1.4. La Gazette de Lausanne**

[Anonyme]. « Chantecler en tournée ». **La Gazette de Lausanne** (1<sup>er</sup> mars 1910) : 2.

\_\_\_\_\_. « Les Nouvelles/Coquelin à Athènes ». **La Gazette de Lausanne** (6 janvier 1888) : 1-2.

#### **5.1.5. Le Journal des débats politiques et littéraires**

[Anonyme]. « Au Jour le jour ». **Le Journal des débats politiques et littéraires**, numéro matin (25 novembre 1895) : 1.

\_\_\_\_\_. « Échos ». **Le Journal des débats politiques et littéraires** (25 février 1903) : 2.

\_\_\_\_\_. « Échos ». **Le Journal des débats politiques et littéraires** (1<sup>er</sup> mars 1903) : 2.

\_\_\_\_\_. « Lettres de Grèce/Athènes ». **Le Journal des débats politiques et littéraires** (27 décembre 1887) : 1.

\_\_\_\_\_. « Lettres de Turquie, Constantinople, le 13 décembre ». **Le Journal des débats politiques et littéraires** (20 décembre 1887) : 1.

\_\_\_\_\_. « Théâtres et concerts ». **Le Journal des débats politiques et littéraires** (22 décembre 1887) : 3.

Hallays, André. « Au jour le jour/Schürmann et Coquelin », **Le Journal des débats politiques et littéraires** (12 Juin 1893) : 1.



### 5.1.6. Le Journal de Genève

[Anonyme]. « Faits divers/Une Tournée de M. Coquelin ». **Le Journal de Genève** (13 janvier 1888) : 3.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Journal de Genève** (23 décembre 1887) : 2.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Journal de Genève** (15 octobre 1887) : 3.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Journal de Genève** (18 octobre 1887) : 3.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Journal de Genève** (19 octobre 1887) : 3.

\_\_\_\_\_. « Une Représentation au sérail ». **Le Journal de Genève** (13 août 1874) : 3.

### 5.1.7. Le Matin

[Anonyme]. « Courrier des théâtres ». **Le Matin : journal républicain indépendant** (4 octobre 1882) : 2.

\_\_\_\_\_. « Courrier des théâtres ». **Le Matin : journal républicain indépendant** (25 janvier 1883) : 3.

### 5.1.8. Le Moliériste

Duvau, A., et P. D'Estrée. «Petit Questionnaire ». **Le Moliériste**, no 90 (Septembre 1886) : 188.

Mondorge. « Bulletin Théâtral ». **Le Moliériste**, no 106 (janvier 1888) : 320.

Thalasso, Adolphe. « Molière en Turquie. Étude sur le théâtre de Karagueuz. I ». **Le Moliériste**, no 105 (décembre 1887) : 257-267.

\_\_\_\_\_. « Molière en Turquie. Étude sur le théâtre de Karagueuz. II ». *Le Moliériste*, no 106 (janvier 1888) : 289-300.

### 5.1.9. Le Monde Artiste

[Anonyme]. « Courrier de la semaine/La tournée Coquelin cadet ». **Le Monde artiste** (22 décembre 1895) : 713.

\_\_\_\_\_. « Notes et informations ». **Le Monde artiste** (11 janvier 1903) : 26.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (24 mai 1903) : 332.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (23 août 1903) : 534 et 536.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (6 septembre 1903) : 571.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (4 octobre 1903) : 634.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (18 octobre 1903) : 666.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (22 novembre 1903) : 751.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (6 décembre 1903) : 780.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (20 décembre 1903) : 812.

Ascanio. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (8 février 1903) : 89.

Blanc, F. « Constantinople ». **Le Monde artiste** (8 décembre 1895) : 681.

Ch. P. « Étranger/Genève ». **Le Monde artiste** (7 mai 1905) : 298.

C.S. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (8 février 1903) : 86-87.

Erich, Karl. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (25 janvier 1903) : 58 ;

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (1<sup>er</sup> février 1903) : 74.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (12 avril 1903) : 231.

F., « Etranger/Constantinople ». **Le Monde artiste** (1 mars 1896) : 137-138.

Kunstler. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (11 janvier 1903) : 75.

Milcour, Paul. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (8 février 1903) : 94.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (3 mai 1903) : 287.

Nodet. [Sans titre]. **Le Monde artiste** (15 novembre 1903) : 730.

Stoullig, Edmond. « La Semaine théâtrale ». **Le Monde artiste** (11 janvier 1903) : 21.

#### **5.1.10. La Presse**

[Anonyme]. « Les Théâtres ». **La Presse** (18 janvier 1883) : 4.

\_\_\_\_\_. « Le Théâtre ». **La Presse** (23 décembre 1902) : 4.

\_\_\_\_\_. « Le Théâtre ». **La Presse** (3 janvier 1903) : 4.

Beudin, Georges. « Le Théâtre ». **La Presse** (30 mai 1905) : 4.

#### **5.1.11. Journaux divers**

[Anonyme]. « Bruits de coulisses ». **Le Gaulois** (6 janvier 1877) : 4.

\_\_\_\_\_. « Coquelin's Troubles in Athens. », **The New York Times** (22 janvier 1888), <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=950CE3DE173AE033A25751C2A9679C94699FD7CF>, consulté le 26 février 2015.

Claretie, Léo. « Bucarest Moderne ». **Revue Illustrée** (20 décembre 1906) : 379-386.

De Meynard, Barbier. « Variétés ». **Revue critique d'histoire et de littérature** tome XV (1874) : 70-79.

De Queux de Saint-Hilaire, M. Le Marquis. « Un essai de théâtre national dans la Grèce moderne ». **Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France** (6<sup>e</sup> année/1872) : 204-216.

Garabed Bey. « Le Mouvement littéraire en Turquie ». **La Revue des revues** vol. IX, no 8 (5<sup>e</sup> année/15 avril 1894) : 89-94.

Jahyer, Félix. « Suzette Reichenberg de la Comédie Française ». **Camées artistiques**, no 44 (5 mars 1881) : 1-2.

Norill, Jean. « À travers l'Orient/Le Théâtre et l'influence française en Turquie ». **La Correspondance d'Orient. Revue économique, politique et littéraire** (03/1923) : 149-152.

Thalasso, Adolphe. « Le Théâtre turc contemporain ». **La Revue encyclopédique** (9 décembre 1899) : 1037-1044.

\_\_\_\_\_. « Le Théâtre turc. Karagueuz ». **L'Avenir dramatique et littéraire (La Revue jeune)**, no 5 (1<sup>er</sup> juin 1894) : 193-206.

X.Y. « Souvenirs de théâtre ». **Le Nain rouge** (31 Janvier 1918) : 150-152.

## **5.2. Presse francophone ottomane**

### **5.2.1. Le Moniteur oriental**

A.L. « Spectacles et Concerts ». **Le Moniteur oriental** (18 février 1903) : 3.

\_\_\_\_\_. « Spectacles et Concerts ». **Le Moniteur oriental** (19 février 1903) : 3.

\_\_\_\_\_. « Spectacles et Concerts ». **Le Moniteur oriental** (20 février 1903) : 3.

\_\_\_\_\_. « Théâtres ». **Le Moniteur oriental** (17 février 1903) : 3

\_\_\_\_\_. « Théâtres ». **Le Moniteur oriental** (21 février 1903) : 3.

- [Anonyme]. « Chronique ». **Le Moniteur oriental** (16 décembre 1887) : 3.
- \_\_\_\_\_. « M. Coquelin à la cour ». **Le Moniteur oriental** (15 décembre 1887) : 3.
- \_\_\_\_\_. « M. Coquelin at the Palace ». **Le Moniteur oriental** (15 décembre 1887) : 2.
- \_\_\_\_\_. « Notes du jour/La réception d’hier au Palais Impérial ». **Le Moniteur oriental** (21 février 1903) : 2.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Moniteur Oriental** (18 juin 1886) : 3,
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Moniteur Oriental** (9 décembre 1887) : 3.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Moniteur oriental** (12 décembre 1887) : 2-3.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Le Moniteur oriental** (13 décembre 1887) : 3.
- \_\_\_\_\_. « Spectacles et Concerts ». **Le Moniteur oriental** (14 février 1903) : 3.
- \_\_\_\_\_. « Spectacles et Concerts »/« Petits-Champs ». **Le Moniteur oriental** (11 février 1903) : 3.
- \_\_\_\_\_. « Théâtres & Concerts ». **Le Moniteur oriental** (8 novembre 1895) : 3.
- \_\_\_\_\_. « Théâtres et concerts ». **Le Moniteur oriental** (11 novembre 1895) : 3.
- \_\_\_\_\_. « Théâtres & Concerts ». **Le Moniteur oriental** (12 novembre 1895) : 3.
- \_\_\_\_\_. « Théâtres & Concerts ». **Le Moniteur oriental** (13 novembre 1895) : 3.
- \_\_\_\_\_. « Théâtres & Concerts ». **Le Moniteur oriental** (14 novembre 1895) : 3.
- \_\_\_\_\_. « Théâtres & Concerts ». **Le Moniteur oriental** (15 novembre 1895) : 3.
- \_\_\_\_\_. « Théâtres & Concerts ». **Le Moniteur oriental** (16 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Théâtres & Concerts ». **Le Moniteur oriental** (20 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Théâtres/Départ de M. Coquelin ». **Le Moniteur oriental** (17 décembre 1887) : 3.

\_\_\_\_\_. « The French Theater », **Le Moniteur oriental** (13 décembre 1887) : 2.

E.D. « Théâtres ». **Le Moniteur oriental** (9 décembre 1887) : 3.

\_\_\_\_\_. « Théâtres & Concerts ». **Le Moniteur oriental** (18 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Théâtres & Concerts ». **Le Moniteur oriental** (19 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Théâtres/Départ de M. Coquelin ». **Le Moniteur oriental** (17 décembre 1887) : 3.

\_\_\_\_\_. « Théâtres/Nouveau Théâtre Français/Première représentation de M. Coquelin/*Tartufe, Les Précieuses ridicules* ». **Le Moniteur oriental** (13 décembre 1887) : 3.

X. «Théâtres/A propos de M. Coquelin ». **Le Moniteur oriental** (19 décembre 1887) : 3.

### 5.2.2. Stamboul

Aladin. « Chronique des théâtres/La Soirée ». **Stamboul** (20 novembre 1895) : 3.

[Anonyme]. « Chronique des théâtres ». **Stamboul** (20 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Chronique des théâtres/Théâtre des Petits-Champs ». **Stamboul** (12 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Chronique des théâtres/Tournée Coquelin ». **Stamboul** (13 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Chronique des théâtres/Tournée Coquelin ». **Stamboul** (14 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Chronique des théâtres/Tournée Coquelin cadet ». **Stamboul** (16 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Chronique des théâtres/Tournée Coquelin cadet ». **Stamboul** (21 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Coquelin cadet ». **Stamboul** (8 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Coquelin cadet ». **Stamboul** (15 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Coquelin cadet ». **Stamboul** (16 novembre 1895) : 4.

\_\_\_\_\_. « Tournée Coquelin ». **Stamboul** (9 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Tournée Coquelin cadet ». **Stamboul** (16 novembre 1895) : 3.

Djinn-Plick. « Tournée Coquelin cadet ». **Stamboul** (17-18 novembre 1895) : 3.

\_\_\_\_\_. « Tournée Coquelin cadet ». **Stamboul** (19 novembre 1895) : 3.

Grésy. « Coquelin cadet à Constantinople ». **Stamboul** (20 novembre 1895) : 4.

L. « Coquelin à Smyrne ». **Stamboul** (16 novembre 1895) : 3.

### **5.2.3. La Turquie**

[Anonyme]. « 1<sup>ère</sup> représentation de M. Coquelin/Tartufe-Les Précieuses ridicules ». **La Turquie** (13 décembre 1887) : 2.

\_\_\_\_\_. « 2<sup>e</sup> Représentation de M. Coquelin/Un Parisien ». **La Turquie** (14 décembre 1887) : 2.

\_\_\_\_\_. « 3<sup>e</sup> Représentation de M. Coquelin ». **La Turquie** (16 décembre 1887) : 2.

\_\_\_\_\_. « Départ de M. Coquelin ». **La Turquie** (18 & 19 décembre 1887) : 2.

\_\_\_\_\_. « M. Coquelin au palais de Yildiz ». **La Turquie** (15 décembre 1887) : 2.

\_\_\_\_\_. « Représentation d'adieu de M. Coquelin ». **La Turquie** (17 décembre 1887) : 2.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **La Turquie** (11-12 décembre 1887) : 2.

\_\_\_\_\_. « Spectacles du jour ». **La Turquie** (1<sup>er</sup> mars 1866) : 3.

\_\_\_\_\_. « Tournée Coquelin ». **La Turquie** (7 décembre 1887) : 2.

\_\_\_\_\_. « Tournée Coquelin ». **La Turquie** (9 décembre 1887) : 2.

#### **5.2.4. Le Yildiz**

[Anonyme]. « Comment le public est renseigné ? ». **Le Yildiz (L'étoile orientale)** (20 octobre 1892) : 3.

Desjardin de Réglé, P.-A. « Les Sultans : Mourad V et Abdul-Hamid-Khan II ». **Le Yildiz (L'étoile orientale)** (20 novembre 1892) : 7.

#### **5.2.5. Journaux divers**

Manasse. « Le Théâtre Français ». **The Levant Herald** (14 septembre 1868) : 3.

Poligny. « Les Échos du Bosphore ». **Le Journal de Constantinople** (25 juin 1859) : 1-2.

### **5.3. Livres**

Germain, Auguste. **Les Agences dramatiques et lyriques**. Paris : Perrin et Cie, 1891.

Schürmann, J. J. **Les étoiles en voyage : La Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin**. Paris : Tresse & Stock, 1893.



De Nerval, Gérard. **Œuvres complètes de Gérard de Nerval III: Voyage en Orient II**. Paris : Michel-Lévy frères, 1867.

De Peyssonnel, M. **Strictures and remarks on the memoirs of Baron de Tott**. Londres : [sans éditeur], 1786.

Gilson, Adrian. **The Czar and The Sultan ; Or, Nicholas and Abdul Medjid : Their Private Lives and Public Actions**. New York: Harper & Brothers, 1853.

Enault, Louis. **Constantinople et la Turquie**. Paris : Librairie de L. Hachette et Cie., 1855.

Galland, Antoine. **Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672-1673)** tome second. Publié et annoté par Charles Schefer. Paris : Ernest Leroux, 1881.

Got, Edmond. **Journal d'Edmond Got, sociétaire de la Comédie-Française (1822-1901)** tome second. Publié par son fils Médéric Got. Paris : Plon, 1910.

Coufopoulos, Demetrius. **A Guide to Constantinople**. Londres: A. & C. Black, 1895.

[Anonyme]. **Guide horaire général international illustré pour le voyageur en Orient, description de Constantinople et des plus importantes villes de la Turquie, de l'Égypte et de la Grèce...** Constantinople : Cervati et Cie, 1909.

Meyan, Paul. **Les Archives théâtrales**. Paris : Tresse & Stock, (décembre) 1887.

Mermet, Émile. **Annuaire de la presse française 1887**. Paris : Imprimerie Chaix, [sans date].

#### **5.4. Sites internet**

Sertillanges, Thomas. « Coquelin, le 1<sup>er</sup> Cyrano/Constant Coquelin (1841-1909) ». [http://www.cyranodebergerac.fr/coquelin\\_contenu.php?contenu\\_id=1](http://www.cyranodebergerac.fr/coquelin_contenu.php?contenu_id=1), consulté le 9 octobre 2014.

[Anonyme]. « Coquelin, le 1<sup>er</sup> Cyrano/La défense des comédiens ». [http://www.cyranodebergerac.fr/coquelin\\_contenu.php?contenu\\_id=8](http://www.cyranodebergerac.fr/coquelin_contenu.php?contenu_id=8), consulté le 9 octobre 2014.

## 6. Sources en turc pour la réception de Molière, du théâtre français et du théâtre en général

### 6.1. Presse ottomane-turque du XIX<sup>e</sup> siècle

#### 6.1.1.Çaylak

[Anonyme]. [Sans titre]. **Çaylak**, no 51 (29 Şaban 1293/6 Eylül 1292/19 septembre 1876) :1.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Çaylak**, no 77 (6 Zilkade 1293/11 Teşrin-i sâni 1292/23 novembre 1876) : 4.

#### 6.1.2. Çingiraklı Tatar

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Çingiraklı Tatar**, no 2 (29 Mart 1289/10 avril 1873) : 1-2.

\_\_\_\_\_. « Pinti Hamid Komedyası ». **Çingiraklı Tatar**, no 1 (24 Mart 1289/5 avril 1873) : 4

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Çingiraklı Tatar**, no 2 (29 Mart 1289/10 avril 1873).

\_\_\_\_\_. « İlanât ». **Çingiraklı Tatar**, no 1 (5 avril 1873/24 Mart 1289) : 4.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Çingiraklı Tatar**, no 2 (29 Mart 1289/10 avril 1873).

#### 6.1.3. Diyojen

[Anonyme]. « Bir Varaka ». **Diyojen**, no 95 (12 Şubat 1287/24 février 1872) : 4.

\_\_\_\_\_. « Ecel-i Kaza ». **Diyojen**, no 167 (23 Teşrin-i sâni 1288/5 décembre 1872) : 3.

\_\_\_\_\_. « Gedikpaşa Tiyatrosunda Ayyar Hamza Oyunu ». **Diyojen**, no 70 (13 Teşrin-i sâni 1287/25 novembre 1871) : 2-3.

\_\_\_\_\_. « İlânat ». **Diyojen**, no 34 (1 Temmuz 1287/13 juillet 1871) : 4.

\_\_\_\_\_. « Osmanlı Tiyatrosu Meselesi ». **Diyojen**, no 168 (25 Teşrin-i sâni 1288/7 décembre 1872) : 1-3.

\_\_\_\_\_. « Tiyatro Maddesi », **Diyojen**, no 164 (27 novembre 1872/15 Teşrin-i sâni 1288) : 1-2.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Diyojen**, no 161 (9 Teşrin-i sâni 1288/21 novembre 1872) : 2.

\_\_\_\_\_. « Tiyatro Şerefleniyor », **Diyojen**, no 84 (4 Kanun-i sâni 1287/16 janvier 1872) : 2-4.

#### 6.1.4. Hadîka

[Anonyme]. « Ayvaz Kasap Hep Bir Hesap », **Hadîka**, no 12 (25 Teşrin-i sâni 1289/7 décembre 1873).

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hadîka**, no 53 (25 Zilkade 1289/24 janvier 1873).

#### 6.1.5. Hayâl

[Anonyme]. « 101 Numaralı nüshadaki Orta Oyunları ve Tiyatro Bendinden Mâba'd ». **Hayâl**, no 104 (21 Eylül 1290/3 octobre 1874) : 3-4.

\_\_\_\_\_. « Geçen Cuma Gecesi (Hacivat ile Karagöz) Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Bir Locada ». **Hayâl**, no 4 (31 Teşrinievvel 1289/12 novembre 1873) : 2-3.

\_\_\_\_\_. « Hayâl ». **Hayâl**, no 73 (5 Haziran 1290/17 Juin 1874) : 2.

\_\_\_\_\_. « Kıskanç Herif », **Hayâl**, no 21 (2 Kanun-i sâni 1289/14 janvier 1874) : 4.

\_\_\_\_\_. « Orta Oyunları ve Tiyatro ». **Hayâl**, no 101 (11 Eylül 1290/23 septembre 1874) : 2.

\_\_\_\_\_. « Osmanlı Tiyatrosunda Bir Terakki Daha ». **Hayâl**, no 128 (14 Kanun-i evvel 1290/24 décembre 1874) : 2-3.

- \_\_\_\_\_. « Para Meselesi ». **Hayâl**, no 156 (3 Haziran 1291/15 juin 1875) : 1.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 4 (31 Teşrin-i evvel 1289/12 novembre 1873) : 1.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 6 (7 Teşrin-i sâni 1289/19 novembre 1873) : 2-3.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 45 (16 Mart 1290/28 mars 1874) : 1.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 54 (6 Nisan 1290/18 avril 1874) : 3.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 58 (16 Nisan 1290/28 avril 1874) : 3.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 63 (1 Mayıs 1290/13 mai 1874) : 1-2.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 67 (15 Mayıs 1290/27 mai 1874) : 1-2.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 69 (22 Mayıs 1290/3 juin 1874) : 3.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 83 (10 Temmuz 1290/22 juillet 1874) : 1-2.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 85 (17 Temmuz 1290/29 juillet 1874) : 1-3.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 90 (3 Ağustos 1290/15 août 1874) : 1-2.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 109 (9 Teşrin-i evvel 1290/21 octobre 1874) : 4.
- \_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Hayâl**, no 207 (30 Eylül 1291/12 octobre 1875).
- \_\_\_\_\_. « Varaka ». **Hayâl**, no 38 (28 Şubat 1289/12 mars 1874) : 2-3.
- \_\_\_\_\_. « Varakadır ». **Hayâl**, no 43 (12 Mart 1290/24 mars 1874) : 2.

#### 6.1.6. Ruzname-i Ceride-i Havadis

[Anonyme]. « Bir zât tarafından vürûd eden varakadır ». **Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis**, no 373 (17 Zilkade 1282).

\_\_\_\_\_. « Bir zât tarafından vürûd eden varakadır ». **Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis**, no 379 (22 Zilkade 1282).

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Ruzname-i Ceride-i Havadis**, no 344 (29 Ramazan 1282/13 février 1866).

### 6.1.7. Tiyatro

[Anonyme]. « Hayâl'in Saçmaları ». **Tiyatro**, no 34 (13 Temmuz 1290/25 juillet 1874) : 1-3.

\_\_\_\_\_. « Hayâl'in Saçmalarından Mâba'd ». **Tiyatro**, no 36 (20 Temmuz 1290/1 août 1874).

\_\_\_\_\_. « Hayâl'in Saçmalarından Mâba'd ». **Tiyatro**, no 38 (27 Temmuz 1290/8 août 1874) : 3.

### 6.1.8. Journaux divers

[Anonyme]. « İki Sağırların Muhâveresi ». **Latife**, no 2 (3 Ağustos 1290/15 août 1874) : 1.

\_\_\_\_\_. « Ortaoyunu taraftarı ile Türkçe tiyatro taraftarından birinin lâflanması ». **Terakkî**, no 15 (3 Zilkade 1287/13 Kanun-i sâni 1286/25 janvier 1871) : 3-4.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **İnkılâb**, no 1 (21 Muharrem 1287/23 avril 1870).

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Meddâh**, no 31 (22 Recep 1292/12 Ağustos 1291/24 août 1875) : 1, 2 et 4.

\_\_\_\_\_. [Sans titre]. **Tercüman-ı Ahval**, no 774 (1282/1865).

\_\_\_\_\_. « Teodor Kasabyan ile Güllü Agobidis Çelebi'nin Hasbihâli ». **Letâif-i Âsâr**, no 82 (29 Zilhicce 1288/27 Şubat 1289/10 mars 1872) : 2-3.

[Dâniş Bey]. « Bahariyye-i Edebiyat Sahib-i İmtiyaz ve muharriri Refetli Mehmet Hilmi Efendi'ye Takriz ». **Bahariyye-i Edebiyat ve Mütenevvia-i Ulûm ve Hikâyat-ı Mudhikât**, no.18 (1295).

Namık Kemal. [Sans titre]. **İbret**, no 105 (2 Zilhicce 1289/31 janvier 1873).

## 6.2. Autres

Âli Bey. « Osmanlı Tiyatrosu ». Dans **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi** vol. 2/1865-1876. Publié par Mehmet Kaplan, İnci Enginün et Birol Emil, 702-703. İstanbul : İÜ Edebiyat Fakültesi Yay., 1978.

Ahmet Fehim. **Sahnedeki Elli Sene**. İstanbul : Mitos&Boyut Yay., 2002.

Basîretçi Ali Efendi. **İstanbul Mektupları**. Publié par Nuri Sağlam. İstanbul : Kitabevi, 2001.

Namık Kemal. « Mukaddime-i Celâl ». Dans **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4. Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)**. Publié par İnci Enginün et Zeynep Kerman, 144-159. İstanbul : Dergâh, 2011.

\_\_\_\_\_. **Namık Kemal'in Husûsî Mektupları I**. Publié par Fevziye Abdullah Tansel. Ankara : TTK Basımevi, 1967.

\_\_\_\_\_. **Namık Kemal'in Husûsî Mektupları II**. Publié par Fevziye Abdullah Tansel. Ankara : Türk Tarih Kurumu, 1969.

\_\_\_\_\_. **Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**. Publié par Kazım Yetiş. İstanbul : Alfa, 1996.

## 7. Théorie de la littérature, de la transmission et de la traduction/ Travaux de traductologie

Aaltonen, Sirkku. « Rewriting Representations of the Foreign : the Ireland of Finnish Realist Drama ». **TTR: traduction, terminologie, redaction** vol. 9, no 2 (1996) : 103-122. <http://id.erudit.org/iderudit/037260ar>, consulté le 24 février 2015.

Bahadır, Şebnem. « Çeviriyorum, Öyleyse Tek Kültürün Ötesinde, İki Kültürün Arasında, Üçüncü Kültürün Ortasındayım ». **Varlık**, no 1155 (2004) : 24-29.

- Barthes, Roland. « Jeunes Chercheurs ». **Communications**, no 19 (1972) : 1-5.
- Bassnett, Susan. **Comparative Literature : A Critical Introduction**. Oxford: Blackwell, 1993.
- \_\_\_\_\_. « Culture and Translation ». Dans **A Companion to Translation Studies**. Sous la direction de Piotr Kuhiwczak et Karin Littau, 13-23. Clevedon : Multilingual Matters, 2007.
- \_\_\_\_\_. « Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century ». **Comparative Critical Studies** vol. 3, no 1-2 (2006) : 3-11. DOI: 10.1353/ccs.2006.0002.
- \_\_\_\_\_. « Still Trapped in the Labyrinth : Further Reflections on Translation and Theatre ». Dans **Constructing Cultures**. Sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere, 90-108. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg : Multilingual Matters, 1998.
- \_\_\_\_\_. « The Translation Turn in Cultural Studies ». Dans **Constructing Cultures**. Sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere, 123-140. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg : Multilingual Matters, 1998.
- Bassnett, Susan, et André Lefevere. « Introduction : Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies ». Dans **Translation, History and Culture**. Sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere, 1-13. Londres et New York : Cassell, 1995.
- \_\_\_\_\_. « Introduction : Where are we in Translation Studies? ». Dans **Constructing Cultures**. Sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere, 1-11. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg : Multilingual Matters, 1998.
- \_\_\_\_\_. « Preface ». Dans **Translation, History and Culture**. Sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere, iii. Londres et New York : Cassell, 1995.
- Berk, Özlem. **Translation and Westernisation in Turkey. From the 1840s to the 1980s**. İstanbul : Ege Yayınları, 2004.
- Berman, Antoine. **L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique**. [Paris] : Éditions Gallimard, 2002.

Birkan Baydan, Esra. « Disiplinlerarasılıktan Ne Anlamalıyız ?, » Article en cours de publication.

\_\_\_\_\_. « Visibility of Translation Through Conflicting Ideologies: The “Islamic” Retranslations of 100 Essential Readings ». Mémoire de M.A., Université de Boğaziçi, 2008.

Culler, Jonathan. **Literary Theory: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press, 2000.

Demircioğlu, Cemal. « Osmanlı Çeviri Tarihi Araştırmaları Açısından ‘Terceme’ ve ‘Çeviri’ Kavramlarını Yeniden Düşünmek ». Version révisée de la communication présentée au colloque Kavramlar Çevrildikçe Çeviri Düşüncemizi Biçimlendiriyor (Mu)? organisé par le département de la traductologie de l’Université de Boğaziçi, İstanbul (14-15 novembre, 2005).

Doğramacıoğlu, Hüseyin. « Ahmet Vefik Paşa Adaptasyonlarında Kültürel Sentez ve Edebî Eser Çevirisi ». **Turkish Studies** vol. 4/8 (Automne 2009) : 1074-1089.

Etensel İldem, Arzu. « Adapter et/ou traduire : l’univers de Molière recréé par Ahmet Vefik Pacha ». Dans **Interdisciplinarité en traduction. Actes du II<sup>e</sup> Colloque International sur la Traduction organisé par l’Université technique de Yıldız** vol. I. Sous la direction de Sündüz Öztürk Kasar, 153-162. İstanbul : Les Éditions Isis, 2006.

Even-Zohar, Itamar. **Papers in Culture Research**. Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, 2005.

\_\_\_\_\_. « The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer » Dans **Translations: (re)shaping of literature and culture**. Sous la direction de Saliha Paker, 166-174. İstanbul: Boğaziçi University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem ». Dans **The Translation Studies Reader**. Sous la direction de Lawrence Venuti, 192-197. Londres et New York : Routledge, 2004.

Gentzler, Edwin. « Foreword ». Dans **Constructing Cultures**. Sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere, ix-xxii. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg : Multilingual Matters, 1998.

Guidère, Mathieu. **Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd’hui, demain**. Bruxelles : De Boeck, 2012.



Karadağ, Ayşe Banu. «Çeviri ve Çevirmenin Edebiyat ve Kültür Dizgesini Şekillendirmedeki Rolü ». **Varlık**, no 1155 (2004) : 14-26.

\_\_\_\_\_. « Edebiyat ve Kültür Dizgesini Şekillendirmede ‘İdeolojik’ Açıdan Çevirinin ve Çevirmenin Rolü ». Thèse de doctorat, Université d’İstanbul, 2003.

Lefevre, André. « Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature ». Dans **The Translation Studies Reader**. Sous la direction de Lawrence Venuti, 233-249. Londres et New York : Routledge, 2004.

Özkul, Barış. « Tanzimat Döneminde Tercüme Odasından Yetişen Bir Çevirmen-Aydın : Ahmet Vefik Paşa ». Mémoire de M.A., Université d’İstanbul, 2009.

Ricœur, Paul. **Sur la traduction**. Paris: Bayard, 2004.

Sanjabi, Maryam B. « Mardum-Guriz: An Early Persian Translation of Moliere’s le Misanthrope ». **International Journal of Middle East Studies** vol. 30, no 2 (May 1998) : 251-270.

S. Holmes, James. « The Name and Nature of Translation Studies ». Dans **The Translation Studies Reader**. Sous la direction de Lawrence Venuti, 172-185. Londres et New York : Routledge, 2004.

Tahir Gürçağlar, Şehnaz. « Tercüme Bürosu ve Bir Edebiyat Kanonunun Oluşturulması ». Dans **Türk Edebiyat Tarihi 4**. Sous la direction de Talat Sait Halman, 571-586. İstanbul : TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

Toury, Gideon. « Translation as a Means of Planning and the Planning of Translation: A Theoretical Framework and an Exemplary Case ». Dans **Translations: (re)shaping of literature and culture**. Sous la direction de Saliha Paker, 148-165. İstanbul: Boğaziçi University Press, 2002.

Uluğtekin, Melahat Gül. « Ahmet Vefik Paşa’nın Çevirilerinde Osmanlılaşan Molière ». Mémoire de M.A., Université de Bilkent, 2004. <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0002526.pdf>, consulté le 24 février 2015.

Venuti, Lawrence. **The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference**. Londres et New York : Routledge, 1999.

Yıldız, Bayram. « Adaptasyon Meselesi, Ahmet Vefik Paşa ve *Zoraki Tabib* Örneği ». **Turkish Studies** vol. 2/3 (Été 2007) : 638-659.

## **8. Travaux historiques sur les échanges littéraires et artistiques**

Akcan, Esra. **Çeviride Modern Olan : Şehir ve Konutta Türk-Alman İlişkileri**. İstanbul: YKY, 2009.

Akcan, Esra. « Modernity in Translation: Early Twentieth Century German-Turkish Exchanges in Land Settlement and Residential Culture ». Thèse de doctorat, Université de Columbia, 2005.

Çelik, Zeynep. **Empire, Architecture, and the City : French-Ottoman Encounters, 1830-1914**. Seattle: University of Washington Press, 2008.

Du Crest, Xavier. **De Paris à Istanbul, 1851-1949: un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie**. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.

Espagne, Michel. **Les Transferts culturels franco-allemands**. Paris: PUF, 1999.

## **9. Travaux historiques sur la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle**

Ahmed Şuayb. **Hayat ve Kitaplar**. Publié par Erdoğan Erbay. Ankara : Salkımsöğüt Yayınları, 2005.

Altuğ, Fatih (dir.). **Kritik (Altı Aylık Edebiyat Eleştirisi Dergisi/Revue biannuelle de la critique littéraire)**, no 2 (Güz 2008).

[Anonyme]. « Les traductions de l'imprimerie Dédéyan à Smyrne (par ordre chronologique) ». **Revue de littérature comparée**, no 336 (2010/4) : 515-518.

Balaý, Christophe. « La Littérature Persane en Diaspora: Istanbul 1865-1895 ». Dans **Les Iraniens d'Istanbul**. Sous la direction de T. Zarccone et F. Zarinabaf-Shahr, 177-186. Istanbul-Téhéran : IFÉA/IFRI, 1993.

Ebüzziya Tevfik. **Ecel-i Kaza**. Publié par Âlim Gür. Ankara : Kültür Bakanlığı, 2000.

Enginün, İnci, et Zeynep Kerman. **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri – Nesir-1**. İstanbul : Dergâh, 2011.

Erkul Yağcı, A. Selin. **Catalogue of Indigenous and Translated Novels Published Between 1840 and 1940**. [http://kisi.deu.edu.tr/selin.erkul/Erkul\\_Catalogue\\_July\\_2011.pdf](http://kisi.deu.edu.tr/selin.erkul/Erkul_Catalogue_July_2011.pdf), consulté le 7 novembre 2013.

İnci, Handan. « Menâpirzade Nuri'nin Yarım Kalmış Sürgün Metni : Akkâ ». **Tarih ve Toplum**, no 204 (Décembre 2000) : 4-12.

Kuntay, Midhat Cemal. **Namık Kemal I**. İstanbul : Maarif Matbaası, 1944.

\_\_\_\_\_. **Namık Kemal Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında** vol. II. İstanbul : MEB, 1949.

Mete Yuva, Gül. **Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları**. İstanbul : YKY, 2011.

Osmanoğlu, Ayşe. **Babam Sultan Abdülhamid (Hâtralarım)**. Ankara : Selçuk Yayınları, 1984.

Perin, Cevdet. **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları/Pulhan Matbaası, 1946.

Strauss, Johann. « *Milletler ve Osmanlıca : Osmanlı Rumlarının Osmanlı Edebiyatına Katkısı* ». Traduit par Ayten Sönmez. **Kritik**, no 2 (automne 2008) : 98-145.

Strauss, Johann. « *The Millets and the Ottoman Language : The Contribution of Ottoman Greeks to Ottoman Letters (19th-20th Centuries)* ». **Die Welt des Islams**, no 35.2 (1995) : 189-249.

Şen, Nurcan. « Tanzimat Devri Periyodikleri ve Dergicilik ». **Gazi Türkiyat : Türkoloji Araştırmaları Dergisi/Journal of Turkology Research**, no 5 (automne 2009) : 381-393.

Uşaklıgil, Halid Ziya. **Kırk Yıl. Anılar**. Publié par Şemsettin Kutlu (İstanbul : İnkılâp Kitabevi, 1987).

Üyepazarcı, Erol. « Türk Basımının İlk Mizah Dergilerinden : Çingiraklı Tatar », **Müteferrika**, no 21 (Été 2002) : 27-44.

Wells, Charles. **The literature of the Turks: a Turkish chrestomathy with translations in English, biographical and grammatical notes, and facsimiles of ms. Letters and documents.** [La Vergne, TN]: General Books, 1891 [2010 printing].

Yalçın, Hüseyin Cahit. **Edebiyat Anıları.** İstanbul : İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

## **10. Travaux historiques sur le théâtre aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles**

Ahmet Rasim. **Muharrir Bu Ya.** Publié par Hikmet Dizdaroğlu. Ankara : MEB, 1969.

Ahmet Rasim. **Tarih ve Muharrir.** İstanbul : Muhtar Halid Kütüphanesi/Selanik Matbaası, 1329/1913.

Akı, Niyazı. **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I.** İstanbul : Dergâh Yayınları, 1989.

And, Metin. « Âli Bey ve Çingirak ». **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, no. 1 (1970) : 141-153.

\_\_\_\_\_. « Armenian Theatre ». Dans **McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama** (2<sup>e</sup> édition) vol. 1/A-C. Sous la direction de Stanley Hochman, 203-207. New York : McGraw Hill, 1984.

\_\_\_\_\_. **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi.** İstanbul: İletişim, 2009.

\_\_\_\_\_. « Birkaç Söz ». Dans Türkân Poyraz et Nurnisa Tuğrul, **Tiyatro Bibliyografyası (1859-1928)**, ix-xi. Ankara : MEB, 1967.

\_\_\_\_\_. « Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi ». **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, no 2 (1971) : 77-102.

\_\_\_\_\_. « Eski İstanbul'da Yunan Sahnesi ». **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, no 3 (1972) : 87-106.

\_\_\_\_\_. **Geleneksel Türk Tiyatrosu. Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri.** İstanbul : İnkılâp Kitabevi, 1985.

\_\_\_\_\_. « Güllü Agob Tiyatrosundan Önce Türkçe Temsiller Veren Bir Topluluk : Vaspuragan Tiyatrosu ». **Forum**, no 284 (1<sup>er</sup> février 1966) : 15-16.

- \_\_\_\_\_. **Karagöz. Théâtre d'ombres turc.** Ankara : Dost Yayınları, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu.** Ankara : Forum Yayınları, 1962.
- \_\_\_\_\_. **Osmanlı Tiyatrosu.** Ankara : Dost Kitabevi Yayınları, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar.** İstanbul : İnkılâp ve Aka, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908).** Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- \_\_\_\_\_. « Turquie (le théâtre en) ». Dans **Dictionnaire encyclopédique du théâtre L-Z.** Sous la direction de Michel Corvin, 912-913. Paris : Bordas, 1995.
- \_\_\_\_\_. « Türkiye'de İtalyan Sahnesi ». **İtalyan Filolojisi**, no 1-2 (1970) : 127-142.
- \_\_\_\_\_. « Türkiye'de Molière ». **Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı**, no 5 (1974) : 49-64.
- Aracı, Emre. **Naum Tiyatrosu : 19. Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Operası.** İstanbul: YKY, 2010.
- Ay, Lûtfi. **Le Théâtre turc : la naissance et le développement de l'art théâtral en Turquie.** Ankara : Ministère turc des affaires étrangères, 1981.
- Basch, Sophie. « Le Théâtre d'ombres des romantiques. Nerval, Gautier et Champfleury spectateurs de Karagöz ». Dans **Pitres et pantins : transformations du masque comique : de l'Antiquité au théâtre d'ombre.** Sous la direction de Sophie Basch et Pierre Chuvin, 249-285. Paris : PUPS, 2007.
- Bernard-Duquenet, Nicole. **La Comédie-Française en tournée ou le Théâtre des cinq continents (1868-2011).** Paris: L'Harmattan, 2012.
- Duhani, Said N. **Quand Beyoğlu s'appelait Péra : les temps qui ne reviendront plus.** İstanbul : La Turquie Moderne, 1956.

Duhani, Said N. **Vieilles gens, vieilles demeures : topographie sociale de Beyoğlu au XIXème siècle**. Istanbul : Éditions du Touring et Automobile Club de Turquie, 1947.

Dürder, Baha. « Tiyatroda Sansür ». **Türk Dili (Aylık Düşün ve Edebiyat Dergisi)**, no 141 (1<sup>er</sup> juin 1963) : 502-504.

\_\_\_\_\_. « Tiyatroda Sansür (II) ». **Türk Dili (Aylık Düşün ve Edebiyat Dergisi)**, no 144 (1<sup>er</sup> septembre 1963) : 795-798.

\_\_\_\_\_. « Tiyatroda Sansür ve Bürokrasi ». **Türk Dili (Aylık Düşün ve Edebiyat Dergisi)**, no 145 (1<sup>er</sup> octobre 1963) : 20-24.

Gerçek, Selim Nüzhet. **İstanbul'dan Ben de Geçtim**. Publié par Ali Birinci et İsmail Kara. İstanbul : Kitabevi, 1997.

Karaboğa, Kerem. **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I : Suriçi İstanbul'u, Bakırköy ve Çevresi**. İstanbul : YKY, 2011.

Kudret, Cevdet. **Karagöz** vol. 1. Ankara : Bilgi Yayınevi, 1969.

\_\_\_\_\_. **Karagöz** vol. 1. Ankara : Bilgi Yayınevi, 1992.

\_\_\_\_\_. **Karagöz** vol. 2. Ankara : Bilgi Yayınevi, 1969.

\_\_\_\_\_. **Ortaoyunu I**. İstanbul : İnkılâp Kitabevi, 1994.

\_\_\_\_\_. **Ortaoyunu II**. İstanbul : İnkılâp Kitabevi, 1994.

Lyonnet, Henry. **Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier)** vol. 2/E à Z. Genève : Slatkine Reprints, 1969.

Manok, Yervant Baret. **Doğu ile Batı Arasında San Lazzaro Sahnesi : Ermeni Mikhitarist Manastırı ve İlk Türkçe Tiyatro Oyunları**. Traduit par Mehmet Fatih Uslu. İstanbul : BGST, 2013.

Menzel, Theodor. **Meddâh Schattentheater und Orta Ojunu**. Prague : Orientalisches Institut, 1941.

Mestyan, Adam. « 'A Garden with Mellow Fruits of Refinement'. Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istanbul, 1867-1892 ». Thèse de doctorat, Université d'Europe Centrale, 2011.

Muhidine, Timour. « Le Théâtre turc entre dans sa maturité ». Dans **Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)**. Sous la direction de Michel Corvin, 96. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2007.

Nicolas, Michèle. « Karagöz ». Dans **Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette**. Sous la direction de Henryk Jurkowski et Thieri Foulc, 399-401. Montpellier : Éditions l'Entretemps, 2009.

\_\_\_\_\_. « Turquie ». Dans **Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette**. Sous la direction de Henryk Jurkowski et Thieri Foulc, 722-723. Montpellier : Éditions l'Entretemps, 2009.

Özön, Mustafa Nihat, et Baha Dürder. **Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi**. İstanbul : Remzi Kitabevi, 1967.

Pekman, Yavuz. « Analyse/commentaire ». Dans **Un Œil sur le bazar. Anthologie des écritures turques**. Sous la direction de Dominique Dolmieu et Zeynep Su Kasapoğlu, avec la collaboration de Sedef Ecer, 35-41. Paris : Éditions Non Lieu et l'Espace d'un instant, 2010.

\_\_\_\_\_. **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**. İstanbul : Mitos&Boyut Yay., 2002.

\_\_\_\_\_. **Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II : Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi**. İstanbul : YKY, 2011.

Ramos Gay, Ignacio (dir.). **Adaptations, Versions and Perversions in Modern British Drama**. Newcastle upon Tyne, UK : Cambridge Scholars Publishing, 2013.

\_\_\_\_\_. **Oscar Wilde y el teatro de boulevard francés**. Valencia : Universidad de Valencia, 2007.

\_\_\_\_\_. « Victorien Sardou et la régénération du théâtre anglais ». Dans **Victorien Sardou, un siècle plus tard**. Sous la direction de Guy Ducrey, 227-243. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

Razgonnikof, Jacqueline. « L'Honneur et l'argent : la première tournée de la Comédie-Française à l'étranger, Londres 1871 ». Dans **Le Théâtre français à l'étranger au**

**XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle.** Sous la direction de Jean-Claude Yon, 203-218. Paris : Nouveau Monde, 2008.

Sevengil, Refik Ahmet. **Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız.** İstanbul : Maarif Basımevi, 1959.

\_\_\_\_\_. **Türk Tiyatrosu Tarihi.** İstanbul : Kanaat Kütüphanesi, 1934.

\_\_\_\_\_. **Türk Tiyatrosu Tarihi III : Tanzimat Tiyatrosu.** İstanbul : MEB, 1961.

Tekerek, Nurhan. **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar.** Ankara : Kültür Bakanlığı Yay., 2001.

Türkmen, Nihal. **Orta Oyunu.** İstanbul : MEB, 1971.

Yaman, Belkıs. « 1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde Tiyatro ». Mémoire de M.A., Université d'Istanbul, 1994.

Yon, Jean-Claude. « Introduction ». Dans **Le Théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle.** Sous la direction de Jean-Claude Yon, 7-16. Paris : Nouveau Monde, 2008.

## **11. Travaux de sociologie du spectacle**

Charle, Christophe. « Les Directeurs de théâtre à Berlin et à Vienne, essai de comparaison avec Paris (vers 1860-vers 1900) ». Dans **Directeurs de théâtre. XIXe-XXe siècles. Histoire d'une profession.** Sous la direction de Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, 185-205. Paris : Publications de la Sorbonne, 2008.

\_\_\_\_\_. **Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne.** Paris : Albin Michel, 2008.

\_\_\_\_\_. « Les Théâtres et leurs publics. Paris, Berlin et Vienne. 1860-1914 ». Dans **Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles.** Sous la direction de Christophe Charle et Daniel Roche, 403-420. Paris: Publications de la Sorbonne, 2002.

## **12. Travaux biographiques sur les traducteurs de Molière**



Abdullah Tansel, Fevziye. **Ahmed Vefik Paşa (3 Haziran, 1823-2 Nisan, 1891)**. Ankara : Türk Tarih Kurumu, 1964.

\_\_\_\_\_. **Ahmed Vefik Paşa'nın Eserleri**. Ankara : Türk Tarih Kurumu, 1964.

Aksan, Doğan. « Âli Bey ve Eseri ». Dans Âli Bey, **Kokona Yatıyor**. Publié par Doğan Aksan, 5-11. Ankara : Dün-Bugün Yayınevi, 1961.

Birinci, Ali. « Direktör Âli Bey ». **Dergâh** vol. V, no 50 (Avril 1994) : 18-19.

Güray, Sevim. **Ahmet Vefik Paşa**. Ankara : Türk Dil Kurumu, 1991.

İz, Fahir. « Kasab, Teodor ». **The Encyclopaedia of Islam** vol. IV. 681-682. Leiden : E. J. Brill, 1978.

Kudret, Cevdet. « Teodor Kasap ». Dans Teodor Kasap (tr.), **İşkilli Memo**. Publié par Cevdet Kudret, 5-26. İstanbul : Elif Yayınları, 1965.

Özön, Mustafa Nihat. « Âli Bey'in Hayatı ». Dans Âli Bey, **Ayyar Hamza**. Publié par Mustafa Nihat Özön, 5-9. İstanbul : Remzi Kitabevi, 1968.

\_\_\_\_\_. « Dekbazlık İçin ». Dans Ahmet Vefik Paşa, **Dekbazlık**. Publié par Mustafa Nihat Özön, 5-7. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933.

\_\_\_\_\_. « Eser ». Dans Âli Bey, **Ayyar Hamza**. Publié par Mustafa Nihat Özön, 18-26. İstanbul : Remzi Kitabevi, 1968.

Saint-Laurent, Béatrice. « Un amateur de théâtre : Ahmed Vefik pacha et le remodelage de Bursa dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle ». Dans **Villes ottomanes à la fin de l'empire**. Sous la direction de Paul Dumont et François Georgeon, 95-114. Paris : L'Harmattan, 1992.

Tuncel, Bedrettin. **L'introducteur de Molière en Turquie : Ahmet Vefik Pacha**. Ankara : Imprimerie Başnur, 1973.

### 13. Travaux sur l'histoire de la Turquie

Dumont, Paul. « La présence culturelle française dans l'Empire ottoman à l'âge de la compétition coloniale en Europe (1870-1914) », Communication présentée au

colloque Hommage aux poètes francophones organisé par le département d'études françaises de l'Université Hacettepe, Ankara (12-13 octobre 2006), <http://turcologie.u-strasbg.fr/dets/images/travaux/pr%E9sence%20culturelle%20fran%E7aise.pdf>, consulté le 24 février 2015.

Zurcher, Erik J. **Turkey : A Modern History**. Londres : I. B. Tauris, 2004.

#### 14. Sites internet divers

[Anonyme]. « Ayyar Hamza/ Çalgılı Geleneksel Eğlence », <http://oyuncutayfasi.com.tr/oyunDetay.asp?oyunID=12>, consulté le 30 novembre 2013.

[Anonyme]. « Completed Dissertations », <http://www.arch.columbia.edu/programs/phd/architecture/completed-dissertations>, consulté le 21 mai 2012.

[Anonyme]. « Historique de la banque », <http://www.obarsiv.com/francais/historique.html>, consulté le 23 septembre 2014.

[Anonyme]. « *Le Tartuffe*, 1995 », <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-spectacles-et-nos-films/nos-spectacles/le-tartuffe-1995/?lang=fr>, consulté le 11 février 2015.

« Constantinople. (L. Thuillier del) » (Paris: Hachette, 1916), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8593540z>, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2015.

Delacroix, Francine. « Constant Coquelin dit Coquelin aîné (1841-1909) », <http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/Francine-Delacroix/Constant-Coquelin-par-Francine-Delacroix.html>, consulté le 1<sup>er</sup> février 2015.

« Souvenir d'Orient/Vue de la montagne Caratach-Smyrne ». <http://www.delcampe.net/items?language=E&searchString=caratach&cat=0&catLists%5B%5D=-2&searchOptionForm%5BsearchMode%5D=extended&searchOptionForm%5BtermsToExclude%5D=&searchOptionForm%5BsearchTldCountry%5D=net&searchOptionForm%5BsearchInDescription%5D=N&searchOptionForm%5BsearchTranslate%5D=N>, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2015.

Stan, Corina. « Extensions des champs de la théorie ». <http://www.fabula.org/cr/280.php>, consulté le 24 février 2015.

<http://www.lesarchivesduspectacle.net>, consulté le 26 février 2015.



**Annexe 2 : Traductions en turc de Molière à l'Âge des traductions (1869-1882)**

| Nom de la pièce                 | Information sur la traduction (Traducteur, date, lieu, maison d'édition...)  |
|---------------------------------|--|
| <i>L'Amour médecin</i>          | <i>Tabib-i Aşk.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.). 1303/1885-1886.  |
| <i>L'Avare</i>                  | <i>Azarya.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.). Bursa : Bursa Vilâyet Matbaası, 1879.<br><br><i>Pinti Hamit.</i> Teodor Kasap (tr.). Istanbul : 1873. |
| <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> | <i>Kaba Bir Adam.</i> Istanbul : 1292/1875-1876.   |
| <i>Le Dépit amoureux</i>        | <i>İnfial-ı Aşk.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.).   |
| <i>Don Juan</i>                 | <i>Don Civani.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.). [1869].   |
| <i>L'École des femmes</i>       | <i>Kadınlar Mektebi.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.).   |
| <i>L'École des maris</i>        | <i>Kocalar Meksebi.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.).  |
| <i>L'Étourdi</i>                | <i>Savruk.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.).   |
| <i>Les Femmes savantes</i>      | <i>Okumuş Kadınlar.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.).  |
| <i>Les Fourberies de Scapin</i> | <i>Dekbazlık.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.). 1299/1881-1882.<br><br><i>Ayyar Hamza.</i> Âli Bey (tr.). Istanbul : Şevkîbey Matbaası, 1871.      |
| <i>George Dandin</i>            | <i>Yorgaki Dandini.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.). 1869.<br><br><i>Kıskanç Herif.</i> İstanbul : Lâtürki Matbaası, 1874.                        |
| <i>Le Malade imaginaire</i>     | <i>Merakî.</i> Ahmet Vefik Paşa (tr.). [1303/1885-   |

|   |   |
|---|---|
|   | 1886].  |
| <i>Le Mariage forcé</i>                 | <i>Zor Nikâhı</i> . Ahmet Vefik Paşa (tr.). İstanbul : Matbaa-ı Âmire, 1869.  |
| <i>Le Médecin malgré lui</i>            | <i>Zorila Hekim</i> . B. Kasbar Tüysüz (tr.). 1849.<br><br><i>Zoraki Tabib</i> . Ahmet Vefik Paşa (tr.). İstanbul : Matbaa-ı Âmire, 1869. |
| <i>Le Médecin volant</i>                | <i>Sahte Hekim</i> . A.F. (tr.). İstanbul : 1289/1872-1873.   |
| <i>Le Misanthrope</i>                   | <i>Adamcıl</i> . Ahmet Vefik Paşa (tr.). Bursa : [1303/1885-1886].  |
| <i>Monsieur de Pourceaugnac</i>         | <i>Yirmi Çocuklu Bir Adam</i> . Mehmed Hilmi (tr.). İstanbul : Mekteb-i Sanayi-i Şahane Matbaası, 1297/1879-1880.                         |
| <i>Les Précieuses ridicules</i>         | <i>Dudu Kuşları</i> . Ahmet Vefik Paşa (tr.).   |
| <i>Sganarelle ou le cocu imaginaire</i> | <i>İşkilli Memo</i> . Teodor Kasab (tr.). İstanbul : Hayal Matbaası, 1874.  |
| <i>Le Tartuffe</i>                      | <i>Tartüf</i> . Ahmet Vefik Paşa (tr.).<br><br><i>Riyanın Encamı</i> . Ziya Paşa (tr.). İstanbul : Vakit Matbaası, 1298/1880-1881.        |

### Annexe 3 : Représentations en turc de Molière à l'Âge des réformes

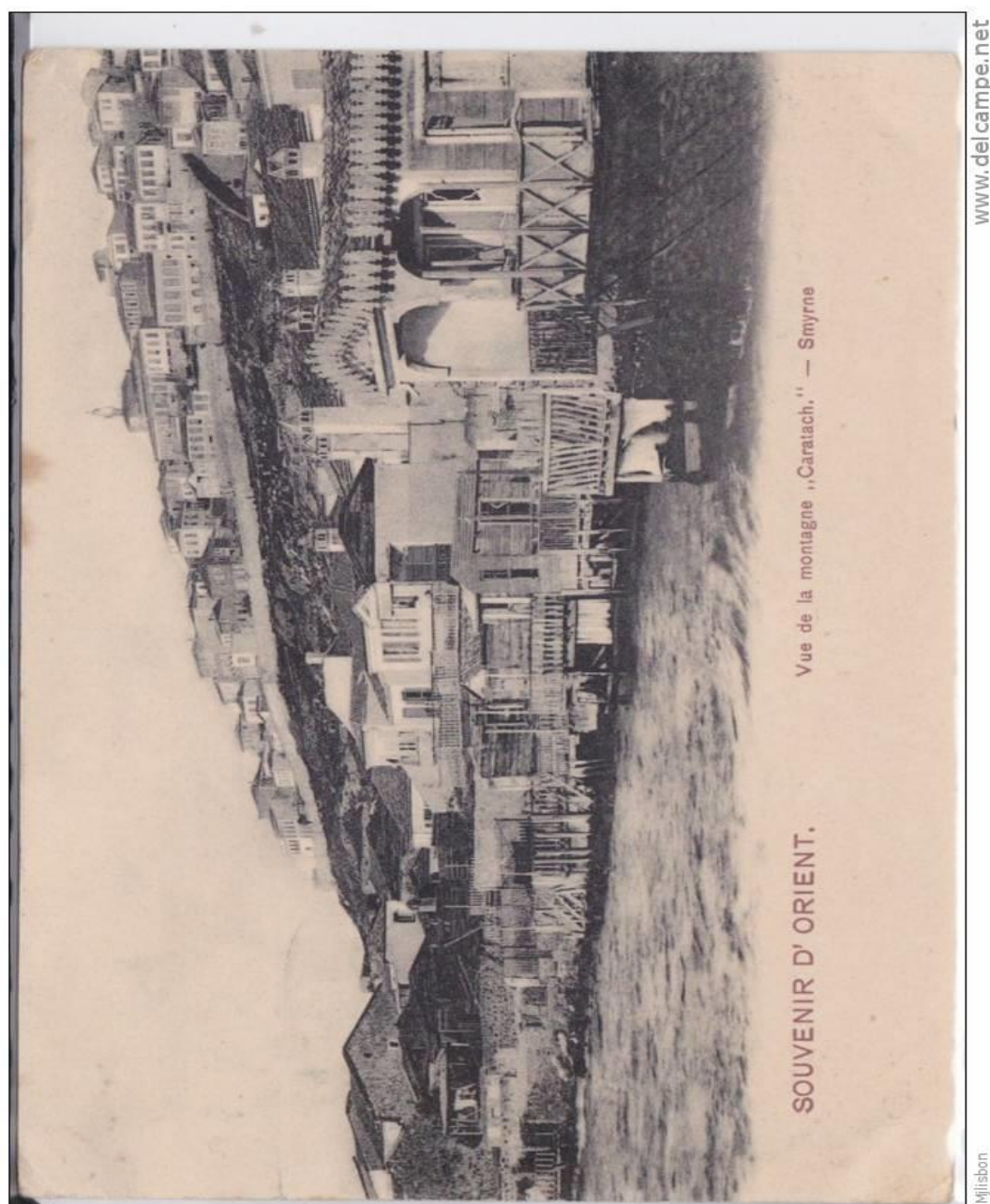
| Nom de la pièce                 | Information sur la représentation (Titre du spectacle, date, lieu, composition de la troupe...)   |
|---------------------------------|---|
| <i>L'Amour médecin</i>          | <p>1863-1864, Théâtre Vaspouragan (Smyrne).</p> <p><i>Tabib Aşk</i>, 1869, Théâtre Ottoman.</p> <p><i>Tabib-i Aşk</i>, 1870, Théâtre Ottoman.</p> <p><i>Aşk-ı Tabib</i>, 1874-1875, Théâtre Ottoman.</p>  |
| <i>L'Avare</i>                  | <p><i>Pinti Hamid</i>, 1873, Théâtre Ottoman.</p> <p><i>Pinti Hamid</i>, 1874, Théâtre Oriental.</p> <p><i>Pinti Hamdi</i>, 1874-1875, Théâtre Ottoman.</p> <p><i>Hasis Zengin</i>, 1875, Hayalhane-i Osmanî Kumpanyası de Hamdi Efendi.</p>        |
| <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> | <p>Sous le règne d'Abdülmejid I<sup>er</sup> (probablement en 1847), Palais de Çırağan.</p> <p>[<i>Kaba Bir Adam</i>], 1872-1873, Théâtre Ottoman.</p>  |
| <i>Don Juan</i>                 | <p>[<i>Don Civani</i>], 1877, Théâtre Ottoman.</p>  |
| <i>Les Fourberies de Scapin</i> | <p><i>Ayyar Hamza</i>, de 1871 à 1880 (sauf 1877-1878), Théâtre Ottoman.</p> <p><i>Ayyar Hamza</i>, 1882, Holas Efendi (Şehzadebaşı) ; Dakes Efendi (Nouveau Théâtre, Beyoğlu).</p> <p><i>Ayyar Hamza</i>, 1884, Temaşhane-i Osmanî Kumpanyası.</p> |

|                              |  |
|------------------------------|--|
| <i>George Dandin</i>         | <p>1847, Palais de Çırağan.</p> <p>1863-1864, Théâtre Vaspouragan (Smyrne).</p> <p><i>Tosun Ağa</i>, 1869-1870 et 1870-1871, Théâtre Ottoman.</p> <p><i>Memiş Ağa</i>, 1875 et 1879, Théâtre Ottoman.</p>  |
| <i>Le Malade imaginaire</i>  | <p>1847, Palais de Çırağan.</p> <p><i>Hayalî Hasta</i> (texte de base : <i>Merakî</i>), 1871, 1874-1875, 1879, Théâtre Ottoman.</p>  |
| <i>Le Mariage forcé</i>      | <p><i>Zoraki Evlenme</i>, 1862-1863, Théâtre Vaspouragan (Smyrne).</p> <p><i>Zor Nikâh/Zorla Nikâh</i>, 1869-1870, 1872, 1874, 1879, Théâtre Ottoman.</p> <p>Sous le règne d'Abdülaziz (avant 1873), dans le palais impérial.</p> <p><i>Zor Nikâh</i>, 1883, Hulas Efendi.</p>   |
| <i>Le Médecin malgré lui</i> | <p><i>Zoraki Hekim</i>, 1862-1863 et 1863-1864, Théâtre Vaspouragan (Smyrne).</p> <p><i>Zoraki Tabib</i>, 1869-1870, Théâtre Ottoman.</p> <p><i>Zor ile Hekim</i>, 1871, 1874-1875, Théâtre Ottoman.</p> <p>Sous le règne d'Abdülaziz (avant 1873), dans le palais impérial.</p> |
| <i>Le Médecin volant</i>     | <p><i>Sahte Hekim</i>, 1869, Théâtre Ottoman.</p>  |



|   |  |
|---|--|
| <i>Monsieur de Pourceaugnac</i>         | <p>1862-1863, Théâtre Vaspouragan (Smyrne).</p> <p>1866, Théâtre Oriental.</p> <p><i>Pursonyak</i>, 1869, 1870, 1871, 1874-1875 et 1878, Théâtre Ottoman.</p> <p><i>Yirmi Çocuklu Bir Baba</i>, 1889, Küçük İsmail.</p> <p><i>Yirmi Çocuklu Bir Baba</i>, 1898, Sezai.</p> |
| <i>Sganarelle ou le cocu imaginaire</i> | <p><i>İşkilli Memo</i>, 1874, Thessalonique.</p> <p><i>İşkilli Memo</i>, 1875, Hayalhâne-i Osmanî Kumpanyası de Hamdi Efendi</p>   |
| <i>Le Tartuffe</i>                      | <p>1862-1863, Théâtre Vaspouragan (Smyrne).</p>  |

**Annexe 4 : Exemple de la carte postale envoyé en 1895 par Coquelin cadet à Coquelin aîné<sup>1026</sup>**



<sup>1026</sup> « Souvenir d'Orient/Vue de la montagne Caratach-Smyrne ». <http://www.delcampe.net/items?language=E&searchString=caratach&cat=0&catLists%5B%5D=-2&searchOptionForm%5BsearchMode%5D=extended&searchOptionForm%5BtermsToExclude%5D=&searchOptionForm%5BsearchTldCountry%5D=net&searchOptionForm%5BsearchInDescription%5D=N&searchOptionForm%5BsearchTranslate%5D=N>, consulté le 1<sup>er</sup> mars 2015.

### Annexe 5 : Représentations en français de Molière à l'Âge des réformes

| Nom de la pièce                        | Information sur la représentation (Date, lieu, composition de la troupe...)  |
|--|--|
| <i>Le Bourgeois gentilhomme</i>        | 1898, Péra, comédiens : Léon Christian, Flore Robet et Marie Fournier.   |
| <i>Le Dépit amoureux</i>               | 1673, Péra (Palais de France).<br><br>1864, Péra (Théâtre Français).<br><br>1896, Péra, impresarios : J. Tambouridis et Dorval.  |
| <i>Don Juan ou le festin de pierre</i> | 1864, Péra (Théâtre Français).   |
| <i>L'École des maris</i>               | 1673, Péra (Palais de France).   |
| <i>Georges Dandin</i>                  | 1867, Péra (Théâtre Français).   |
| <i>Le Malade imaginaire</i>            | 1864, Péra (Théâtre Français).<br><br>1895, Smyrne (Sporting Club) et Péra (Théâtre des Petits-Champs), tournée de Coquelin cadet organisée par l'impresario Dorval.                         |
| <i>Le Mariage forcé</i>                | 1882, Péra, tournée de Coquelin aîné organisée par l'impresario J. J. Schürmann.   |
| <i>Le Médecin malgré lui</i>           | 1864, Péra (Théâtre Français).<br><br>1903, Péra (Théâtre des Petits-Champs), tournée de Coquelin aîné organisée par l'impresario Henry Hertz.<br><br>1905, Péra, tournée de Coquelin cadet. |

|  |   |
|--|---|
| <p><i>Les Précieuses ridicules</i></p>         | <p>1896, Péra, comédiens : Marguerite Moreno, Jean Daragon et Henri Monteux.</p> <p>1882, Péra, tournée de Coquelin aîné organisée par l'impresario J. J. Schürmann.</p> <p>1887, Péra (Nouveau Théâtre Français) et Palais de Yildiz, tournée de Coquelin aîné organisée par l'impresario de Glaser.</p> <p>1895, Smyrne (Sporting Club) et Péra (Théâtre des Petits-Champs), tournée de Coquelin cadet organisée par l'impresario Dorval.</p> <p>1903, Péra (Théâtre des Petits-Champs), tournée de Coquelin aîné organisée par l'impresario Henry Hertz.</p> |
| <p><i>Sganarelle ou le cocu imaginaire</i></p> | <p>1673, Péra (Palais de France).</p>   |
| <p><i>Le Tartuffe</i></p>                      | <p>1870, Péra (Théâtre Français).</p> <p>1882, Péra, tournée de Coquelin aîné organisée par l'impresario J. J. Schürmann.</p> <p>1887, Péra (Nouveau Théâtre Français), tournée de Coquelin aîné organisée par l'impresario de Glaser.</p> <p>1891, Péra, troupe de Theo de Bolsheim.</p>   |

## ÖZ GEÇMİŞ

|   |   |
|---|---|
| <b>Adı Soyadı:</b> Çiğdem KURT WILLIAMS<br><b>E-posta:</b> <a href="mailto:cigdemkurt2005@yahoo.com">cigdemkurt2005@yahoo.com</a><br><b>Doğum Tarihi ve Yeri:</b> 29.04.1980 – İstanbul |   |
| <b>Eğitim</b>   | <p>2010-2015 Bahar (PLANLANAN BİTİŞ TARİHİ): Strasbourg Üniversitesi (Fransa) / Doktora (YTÜ ile Ortak Doktora) / Karşılaştırmalı Edebiyat.</p> <p>2008-2015 Bahar (PLANLANAN BİTİŞ TARİHİ): Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye) / Doktora / Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim.</p> <p>2004-2008: Boğaziçi Üniversitesi / Yüksek Lisans / Yeni Türk Edebiyatı.</p> <p>2001-2004: İstanbul Üniversitesi, Lisans (Çiftanadal), Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji.</p> <p>1999-2003: İstanbul Üniversitesi, Lisans, Fransız Dili ve Edebiyatı.</p> <p>1991-1999: Notre Dame de Sion Fransız Lisesi.</p> |
| <b>Aldığı Burs ve Destekler</b>   | <p>2011-2015 Bahar (PLANLANAN BİTİŞ TARİHİ): Fransız Hükümeti / CAMPUS FRANCE, Ortak Doktora Bursu.</p> <p>Ekim 2008: TÜBİTAK, Yurtdışı Bilimsel Etkinlik Katılım Desteği.</p> <p>Temmuz 2003: Uluslararası Avignon Tiyatro Festivali kapsamında düzenlenen “Uluslararası Gençlik Buluşması”na katılım bursu, CEMEA (Centres d’Entraînement aux Méthodes d’Education Active).</p>   |

|                    |   |
|--------------------|---|
| <b>İş Deneyimi</b> | <p><b>Şubat 2015-....: Öğitmen, Mimar Sinan Üniversitesi, Sürekli Eğitim Merkezi, Yabancılar İçin Türkçe Dersleri.</b></p> <p>Konuşma, yazma, okuma ve dinleme çalışmalarını içeren Türkçe dersi (Başlangıç düzeyi, haftada yirmi saat).</p> <p><b>Eylül-Ocak 2014-2015: Okutman; Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı.</b></p> <p>TKF 211 (Intermediate Turkish For Foreigners I): Konuşma, yazma, okuma ve dinleme çalışmalarını içeren orta düzey yabancılar Türkçe dersi (iki şube, haftada dörder saat).</p> <p>Haziran-Ağustos 2014: Okutman; Boğaziçi Üniversitesi, Yaz Okulu.</p> <p>TKF 211 (Intermediate Turkish For Foreigners I): Konuşma, yazma, okuma ve dinleme çalışmalarını içeren orta düzey yabancılar Türkçe dersi (haftada sekiz saat).</p> <p><b>Eylül-Haziran 2013-2014: Okutman; Boğaziçi Üniversitesi, Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü</b></p> <p>TK 221 ve TK 222 (Türk Dili): Anadili Türkçe olan öğrencilere dil bilinci edindirmeyi ve edebiyat metni çözümleme becerisi kazandırmayı amaçlayan zorunlu ders (5 şube, haftada ikişer saat).</p> <p><b>Haziran-Ağustos 2013: Okutman; Boğaziçi Üniversitesi, Yaz Okulu.</b></p> <p>TKF 211 (Intermediate Turkish For Foreigners I): Konuşma, yazma, okuma ve dinleme çalışmalarını içeren orta düzey yabancılar Türkçe dersi (haftada sekiz saat).</p> <p>TKF 315 (Advanced Turkish Grammar For Foreigners I): Türkçenin karmaşık dilbilgisi konuları üzerine kurulu ileri düzey yabancılar Türkçe dersi (haftada altı saat).</p> <p><b>Haziran-Ağustos 2011 ve Haziran-Ağustos 2012: Okutman; Boğaziçi Üniversitesi, Yaz Okulu.</b></p> |
|--------------------|---|

|                            |   |
|----------------------------|---|
|                            | <p>TKF 211 (Intermediate Turkish For Foreigners I): Konuşma, yazma, okuma ve dinleme çalışmalarını içeren orta düzey yabancılara Türkçe dersi (haftada sekiz saat).</p> <p><b>Kasım 2007-Ekim 2010: Araştırma Görevlisi (50d); Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.</b></p>  |
| <b>Bildiği Diller</b>      | Türkçe (Anadil), Fransızca (İleri Seviye), İngilizce (İleri Seviye), Osmanlıca (İleri Seviye Okuma Becerisi-Matbu Metinler)   |
| <b>Doktora Tezi Konusu</b> | Reformlar Çağında Türkiye’de Molière’in Yeniden Yazımı (19. Yüzyılın İkinci Yarısı)   |
| <b>Yüksek Lisans Tezi</b>  | « Edebiyatı Yeniden Şekillendirmek: Ahmed Şuayb’ın Edebiyat Eleştirisi. » / « Reshaping literature: The literary criticism of Ahmed Şuayb. » Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Doç. Dr. Halim Kara. Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Haziran 2008.  |
| <b>Yayınlar</b>            | <p><b>Uluslar arası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında basılan bildiriler.</b></p> <p>(BASILMAK ÜZERE) KARADAĞ, Ayşe Banu, ve Çiğdem KURT WILLIAMS. « Reformlar Çağında Türkiye’de Molière’in Yeniden Yazımı (19. Yüzyılın İkinci Yarısı) ». <i>Humanitas</i> (International Journal of Social Sciences), no 5 (Bahar 2015).</p> <p>(BASILMAK ÜZERE) Çiğdem KURT WILLIAMS. “De Paris à Péra: la tournée dramatique de Coquelin l’aîné à Constantinople (1887)”. <i>Aracılar: Fransa ile Türkiye Arasında Düşünce ve Sanat Elçileri</i>. Ankara, Ankara Ün., 14-15 Kasım 2013.</p> <p>Çiğdem KURT. « Türkçede ‘Ağustos Böceği ile Karınca’ (1886-1969) ». <i>XII. Uluslararası Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu. Bildiriler</i>, Lütfiye Cengizhan (ed.), vol.1, Edirne, Trakya Ün. Yay., 2014, s.487-490.</p> <p>Çiğdem KURT. « A Mirror of Culture: How the centers of European culture have affected its periphery using the example of French literature’s impact on Turkish literature ». <i>Whose Culture(s)? Proceedings of the Second Annual Conference of the</i></p> |

*University Network of European Capitals of Culture*, Wim Coudenys (haz.), UNeECC Forum vol.1, 2008, s.55-62.

### **Yazılan ulusal kitaplarda bölümler.**

Çiğdem KURT, “Bir Çevirinin Sosyolojisi: *Kapital Manga* Türkçede Nasıl Yeniden Oluşturuldu?”, *Çeviri Sosyolojisinin İnşası. Bourdieu Çözümleri. Pratiklerden Seçkiler* içinde, Emine Bogenç Demirel (haz.), İstanbul: Cinius Yay., 2013.

### **Ulusal dergilerde yayımlanan makaleler.**

« Yeni Türk Edebiyatını Karşılaştırmalı Edebiyat Perspektifinden İncelemek İçin Bir Anahtar: Çeviri ». *Sözcükler* 29 (Ocak-Şubat 2011/1).

“Ütopya Karşı-Ütopyaya Dönerken: Hiçbiryer.” *Kitaplık* 120 (Ekim 2008) : 101-103.

“Tedkîkât-ı Edebiyye: Hayât ve Kitâblar’ Üzerine.” *Kritik* 1 (Mart 2008) : 216-224.

“Eşikten Geçmek, Arafta Kalmak.” *Pasaj* 3 (Ocak-Temmuz 2006) : 155-163.

### **Basılı Çeviriler (Fransızca-Türkçe).**

Christophe Balaý, « Diasporadaki Fars Edebiyatı: İstanbul 1865-1895 », çev. Çiğdem KURT, *Tanzimat ve Edebiyat. Osmanlı İstanbulu’nda Modern Edebi Kültür*, Mehmet F. Uslu, Fatih Altuğ (haz.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2014.

### **Basılı Çevrimyazılar (Arap Alfabesi-Latin Alfabesi).**

Mehmed Rauf, “Tedkîkât-ı Edebiyye: Hayât ve Kitâblar”, çevrimyazı: Çiğdem KURT, *Kritik* 1 (Mart 2008) : 225-232.

### **Basılmamış Sunumlar.**



|              |   |
|--------------|---|
|              | <p>« Molière en Turquie : traductions et représentations à l'Âge des réformes (seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle) », <i>Conférence de l'Europe des lettres</i>. Strasbourg Üniversitesi-Fransa, 23 Ocak 2014.</p> <p>« Towards a New Ottoman-Turkish Theater: Needs and Facilities (Second half of the 19th century) », <i>Doktora Öğrencileri Ortak Kolokyumu</i> (10 Kasım 2012, Basel). Düzenleyiciler: Türkiye Çalışmaları Bölümü (Strasbourg Üniversitesi) ve Orientalisches Seminar (Basel Üniversitesi).</p> <p>« Rewriting Molière in Turkey in the Age of Reforms (Second half of the 19th century) », <i>Hipotezden Teze</i> (Doktora Öğrencileri Atölyesi) (9 Mart 2012, Strasbourg). Düzenleyiciler: Avrupa Kültür ve Toplum İncelemeleri (Strasbourg Üniversitesi), Orientalisches Seminar (Basel Üniversitesi) ve CERMOM, INALCO (Paris).</p> <p>« Molière en Turquie: la traduction turque des <i>Fourberies de Scapin</i> par Âli Bey (1874) », <i>La traduction dans le monde turc et oriental – aspects historiques et pratiques</i> (Çalıştay) (23 Şubat 2011, Strasbourg). Düzenleyiciler: Türkiye Çalışmaları Bölümü (Strasbourg Üniversitesi) – Avrupa Kültür ve Toplum İncelemeleri (Strasbourg Üniversitesi).</p> <p>“‘Abdullah Efendi’nin Rüyaları’ İçin Bir Metinlerarası Envanter Çalışması.” <i>Yazıdan Söze</i>. Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Lisansüstü Sempozyumu. 20-21 Mayıs 2010, İstanbul, Türkiye.</p> <p>« Edebiyât-ı Cedîde’yi Ahmed Şuayb ile Okumak. » <i>Yazıdan Söze</i>. Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Lisansüstü Sempozyumu. 4-5 Mayıs 2008, İstanbul, Türkiye.</p> |
| <b>Diğer</b> | Kasım 2007-Ocak 2010: <i>Kritik</i> (Altı Aylık Edebiyat Eleştirisi Dergisi), Yayın Kurulu Üyeliği.   |