Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 14 | 2018

Études de génétique théâtrale et littéraire

Köroğlu, d'Ali Ihsan Kaleci

Genèse vivante et poétique d'une œuvre théâtrale en mouvement

Erica Letailleur

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/carnets/8569>

DOI : 10.4000/carnets.8569

ISSN : 1646-7698

Éditeur

APEF

Référence électronique

Erica Letailleur, « *Köroğlu*, d'Ali Ihsan Kaleci », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 14 | 2018, mis en ligne le 30 novembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/8569> ; DOI : 10.4000/carnets.8569

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Carnets est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

Köroğlu, d'Ali İhsan Kaleci

Genèse vivante et poétique d'une œuvre théâtrale en mouvement

Erica Letailleur

Écrire, traduire, jouer, mettre en scène relèvent d'une pensée unique, fondée sur l'activité même de traduire, c'est-à-dire sur la capacité, la nécessité et la joie d'inventer sans trêve des équivalents possibles : dans la langue et entre les langues, dans les corps et entre les corps, entre les âges, entre un sexe et l'autre. (Vitez, 1991 : 586)

- 1 La pièce du metteur en scène et auteur dramatique turc Ali İhsan Kaleci¹ dont il sera question ici porte un nom propre en turc (*Köroğlu*), alors qu'en français dans les dernières versions, le cœur du titre est une traduction littérale de ce nom (*Fils d'aveugle*). Les reliant entre les langues, l'expression littéralement semblable d'un idiome à l'autre « *Entre Ciel terre / Yer ve Gök Arasında* » semble tout à la fois marquer l'entre-deux (puisque c'est ce qu'elle désigne), et créer le lien non seulement entre les éléments mais aussi entre deux modes de penser et d'agir, entre deux cultures ou encore entre trois univers (pas si distincts) que sont celui de la page blanche, celui de la scène et celui de l'écran.
- 2 L'entrecroisement de ces trois mondes, ainsi que nous le verrons, relève d'une complexité qui ne tient pas d'une connaissance quantifiable, dans la mesure où elle est le fruit d'interactions humaines au sein d'un écosystème de pensée particulier (qui est celui de la création d'une œuvre théâtrale dans un espace-temps donné) – en ce sens, tâcher d'élucider d'une manière si partielle soit-elle la généalogie de l'œuvre, c'est en quelque sorte peut-être déjà tenter de relever à une moindre échelle le défi de la complexité tel qu'il a été posé par Edgar Morin (Morin, 1988).
- 3 Ainsi, la singularité de *Köroğlu* semble se démarquer dès la phase de sa conception, qui s'est élaborée de manière bilingue (dans un mouvement d'aller-retour en autotraduction entre français et turc), en présence des acteurs qui allaient l'interpréter pour sa création lors de la troisième édition du Festival des Nuits de Cappadoce, à Uçhisar (Turquie), le 23 août 2015. Cette spécificité de l'entre-deux qui marque le processus de rédaction de l'œuvre se réitérera ensuite dans le passage au plateau, puis par la réalisation d'un

montage de sa captation vidéo. Mais il est également nécessaire de considérer la phase précédant la formulation de l'œuvre, dans la mesure où celle-ci, ainsi que nous le verrons, s'inscrit dans la continuité du parcours artistique de l'équipe dirigée par Kaleci depuis 2003 et dont elle ne constitue à l'époque de la création dont il sera question ici, que la partie visible d'un travail de fond sur la recherche d'une poétique « idéogrammatique » du jeu de l'acteur.

- 4 En ce sens, cette œuvre est également le fruit d'une pensée particulière de l'entre-mondes, dans laquelle les frontières entre les choses, entre les langues et les cultures, entre les temporalités et les lieux eux-mêmes semblent s'effacer, pour laisser place à un tout hybride – qui n'est pourtant pas univoque, mais vivant et mouvant (Glissant, 1997).
- 5 Tenter de tracer la genèse de cette pièce qui ne cesse de se réécrire pose d'une certaine manière la question de l'ordonnancement structurel de celle-ci dans le temps et dans l'espace : quel élément se pose avant l'autre, sous quels modes se décline la « pollinisation croisée » (Grutman, 2016 : 127) des versions de l'œuvre (entre les langues, entre les modes d'expression que sont la mise en scène théâtrale et la restitution vidéo, notamment) ? Autrement dit, il s'agirait presque de se demander ce qui vient en premier, de l'olive ou de l'olivier. C'est-à-dire qu'au fond, il s'agirait ainsi de chercher à percer l'insoluble mystère de l'union des deux – ce qui en turc est nommé le *cem* et qui correspond également, dans un sens ésotérique, à la réunion du créateur et de sa créature en dehors de la contingence de la création (Gökalp, 1980). Au bout du compte et d'une manière plus pragmatique, la question se pose également au niveau de la formulation de l'œuvre, dans l'interstice entre les langues : « Comment et pourquoi un même auteur peut-il recréer intentionnellement ce que le mouvement créateur de son esprit a déjà accompli dans une autre langue ? » (Sperti, 2017 : §4) – ou dans une autre forme de langage, si on l'étendait au processus théâtral dans sa globalité ?
- 6 C'est ce que nous nous attacherons à questionner dans cet article, à travers la présentation analytique de la genèse de la création de cette pièce, dont nous avons témoigné, en quatre étapes clefs : la phase précédant le processus lui-même (servant de terreau à ce dernier), la rédaction du texte, la mise en jeu, la réalisation de la captation vidéo.

1. Origines

- 7 La pièce a été commandée dans le cadre d'un projet de coopération bilatérale entre la France et la Turquie, financé par le Ministère des Affaires Européennes de la République de Turquie et la Commission Européenne (programme Civil Society Dialogue 3). Il s'agissait ainsi pour l'auteur-metteur en scène et son équipe de répondre à l'exigence particulière du programme, qui était celle de produire une œuvre théâtrale avec un groupe de professionnels transnational et multilingue, pour une exploitation dans ces deux pays. Par ailleurs, il était en même temps important pour l'équipe artistique de s'appuyer sur la mythologie turque et turcophone, pour des raisons liées aux intérêts du même programme. Enfin, à cause des impératifs de la mise en œuvre du projet, l'auteur avait pour mission d'écrire la pièce en résidence en Turquie, dans un village de Cappadoce, où allait se dérouler la troisième édition du Festival dans le cadre duquel le spectacle serait créé. L'espace-temps de la production était donc resserré, puisque tout cela devait se produire en quelques semaines.

- 8 Kaleci a donc commencé par un long travail de recherche documentaire en amont, amassant les sources écrites et orales sur le héros et l'épopée, ainsi qu'un corpus d'œuvres musicales traditionnelles enregistrées. Ces dernières revêtiront une importance certaine dans la suite du processus, puisqu'elles rythmeront le travail d'écriture, dont l'équipe des interprètes sera conduite à témoigner.

a. De l'épopée à la pièce

- 9 Köroğlu est un héros d'épopée – l'une des plus anciennes et des plus longues se transmettant encore oralement par les bardes des peuples turcs et turcophones (Karadavut, 1996). On en trouve différentes versions de la Chine ouïgoure à l'Anatolie. Selon la légende, sa mère, Batanay (la lune couchante), princesse fécondée d'un regard hiérogamique², serait morte de honte en découvrant son état. C'est ainsi que le héros, nommé Ruhşen à sa naissance (le fils de la lumière), serait né dans l'obscurité de la tombe de sa mère avant d'en être extrait par un éleveur de chevaux qui l'élèvera jusqu'à sa maturité. Alors qu'il arrive à l'âge adulte, le Pacha de Bolu (selon les versions les plus répandues) aurait demandé à son père de lui offrir un cheval en tribut. Ce dernier lui aurait donc soumis un poulain né d'une écume sacrée, mais qui semblait si faible que le Pacha offensé aurait rejeté le cadeau et fait crever les yeux du père pour le punir. C'est alors que le héros est rebaptisé Köroğlu (le fils de l'aveugle) et prend les armes contre l'injustice et la tyrannie. Il est considéré comme une figure protectrice des pauvres et des opprimés. On chante encore en son honneur des épopées, des oraisons funèbres, mais également de nombreux chants traditionnels en Anatolie comme dans toute l'aire turcophone. En Turquie, il a pu être confondu avec un héros historique, rebelle détroussant les riches pour nourrir les pauvres et lui-même auteur de nombreux pamphlets et chansons, Çakırcalı Mehmet Efe (ou Çakıcı, 1872-1912) (Boratav, 2009). Dans l'œuvre de Kaleci, la figure de Köroğlu revêt une dimension résolument mystique – renvoyant directement à une symbolique soufie.
- 10 La pièce, écrite alternativement en vers libres et en prose, est divisée en quatre tableaux numérotés dans l'ordre. Chacun d'entre eux est divisé en sous-tableaux, qui sont autant de moments-clefs dans le parcours épique du héros. Aucun personnage n'est mentionné et la pièce semble pouvoir être lue tout autant comme un poème que comme une œuvre dramatique – certaines marques typographiques (comme le passage à l'italique ou un retrait dans le corps du texte), ainsi que certaines expressions (« Nous disons... », ou « Köroğlu dit... ») indiquent néanmoins le passage d'un locuteur à l'autre – qui ne sera pas non plus nécessairement réalisé sur scène par la mise en œuvre d'un travail de dialogue entre différents acteurs, ainsi que nous le verrons par la suite.
- 11 La fable, telle qu'elle est articulée par Kaleci, met particulièrement en lumière la naissance du héros ainsi que son ascendance sacrée (pour la figure maternelle comme pour la figure paternelle, un sous-tableau spécifique est consacré), dans le premier tableau. Le second tableau trace le récit de la mutilation du père par le Pacha de Bolu. Quant au troisième tableau, il décrit la transformation du jeune homme en héros et son voyage initiatique dans l'au-delà, notamment à travers la rencontre avec son cheval légendaire (Kırat³), l'ascension de la Montagne sacrée de Kaf⁴ et la rencontre avec l'oiseau mythique gardien du paradis (Simurg⁵). Enfin, le quatrième tableau évoque la redescende dans la vallée de la tyrannie dominée par le Pacha et la vengeance du héros – il comprend alors que la véritable guerre qu'il avait à mener n'était pas contre le Pacha (qui n'existe

pas, puisqu'il se démultiplie en trois armées de soldats respectivement aveugles, sourds et nus) mais contre son propre ego :

J'ai cessé d'agiter mon épée. Je me suis assis et j'ai contemplé l'univers. J'ai vu que chaque ennemi en face de moi était un Köroğlu. Il n'y a ni Pacha ni même Köroğlu. Ne cherche pas l'ennemi à l'extérieur de toi. Pacha c'est toi, l'ennemi c'est toi, ceci c'est toi, cela c'est toi. (Kaleci, 2015 b : 43)

- 12 De cette manière, l'auteur enrichit le récit d'une symbolique non nécessairement rattachée à l'épopée d'origine. Au commencement comme à la fin de la pièce, le héros est décrit au seuil entre la vie et la mort, « fatigué du monde et le monde de [lui] » (Kaleci, 2015 b : 2) ; s'adresse(nt) alors à lui un (des) interlocuteur(s) non identifié(s), ne portant que le pronom « nous » (ce qui n'est pas sans rappeler tout à la fois le « nous » du chœur antique et l'anonymat sacré dans lequel est enveloppé ce pronom dans la littérature islamique). Dès lors, le cœur de l'action semble situé dans un non-espace et dans un non-temps, que reprend le texte de la pièce lui-même : « Ce qui se passera et ce qui se passe / Tout est un, tout est un, toi / Ici l'espace, non-espace / Ici toi, moi, nous / Brille l'âme de la vie / Une feuille, une goutte, eau » (Kaleci, 2015 b : 4), paroles répétées à l'approche de la fin de l'œuvre :

Dans cet espace
Il n'y a ni toi
Ni ceci, ni cela, ni moi
Hier, aujourd'hui et demain
Ce qui se passera et ce qui se passe
Toute chose une, toute chose, toi

Ici, l'espace est non-espace
Ici, toi, moi, nous, lui
Brille, l'âme de la vie
Une feuille, une goutte, eau (Kaleci, 2015 b : 42).

Pocessus de travail

- 13 Lorsque le projet de création de Köroğlu a été formulé, Kaleci et son équipe travaillaient déjà depuis une dizaine d'années dans une dynamique de questionnement des ressorts pratiques et théoriques du jeu de l'acteur, sous forme d'un travail de laboratoire sans visée représentationnelle, en rencontrant régulièrement des artistes de la scène, lors de sessions de formation professionnelle continue organisées en partenariat avec l'AFDAS (Assurance Formation des Artistes du Spectacle), et avec l'intervention de différents collaborateurs au fil du temps et des sessions (dont le Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards, l'Université de Nice, l'Université d'Ankara, notamment). De telle sorte que l'équipe a fini par mettre au point une méthodologie de travail singulière, basée sur l'élaboration d'un langage scénique corporel incarné par l'acteur et que le metteur en scène qualifie lui-même « d'idéogrammes » — peut-être à l'instar de ce qu'Antonin Artaud nommait quant à lui des « hiéroglyphes animés » (Artaud, 1931 / 2004 : 536).

a. De l'idéogramme à l'œuvre dramatique

- 14 C'est ainsi que dans l'articulation pratique du travail développé collectivement par l'équipe préexiste au texte de la pièce une symbolique propre au plateau, qui s'articule, à l'instar d'un langage, comme autant d'éléments de sens que vient compléter la pièce en tant qu'œuvre littéraire. Ici, existe donc un élément de langage en quelque sorte matriciel, composé de gestes codifiés et dont le sens traduit des « états », selon les termes de l'équipe – c'est-à-dire, en turc, « *hal* » qui n'est pas simplement une émotion, mais un air dans lequel est plongé l'être, qui advient « comme les éclairs qui viennent du ciel », pour reprendre les propos de Kaleci (Letailleur, 2016 : 413-416). Cette pensée de la pratique est éclairée par la philosophie soufie, qui la nourrit en arrière-plan, et selon laquelle les états sont interconnectés aux « stations » spirituelles que représentent les *makam* (qui désignent également des modes musicaux) :

Et enfin, *makam* : le niveau, la halte. Quand la nature de l'état devient la personne même. (...) Les états sont à l'intérieur des *makam*. Les *makam*, d'une manière verticale, sont organisés hiérarchiquement. Chaque *makam* est voilé par le bas du *makam* supérieur. C'est comme si une lumière venait du haut et éclairait jusqu'en bas, traversant des rideaux que séparent chacun d'entre eux. (Kaleci, in Letailleur, 2016 : 413-414)

- 15 C'est ainsi que dans le *makam*, l'état de l'être, l'état de l'âme et l'état du corps se rejoignent à travers l'écoute de la musique, qui se fait alors source même du langage scénique, puisqu'elle en est la seule expression non matérielle : une écoute attentive, profonde. Une écoute qui permet au corps d'entrer dans la forme voulue par la tradition et suggérée par la musique. Cela rappelle en outre que le *makam* est un concept qui n'a pas que valeur musicologique : c'est aussi et avant tout une valeur initiatique, désignant « la halte, la station, le niveau » de l'initié sur la voie de l'initiation et dont les résonances à travers la pensée ésotérique islamique (soufisme), sont aussi d'ordre physiologique et ont été étudiées avec un soin extrêmement minutieux au cours des siècles.
- 16 Le corps de l'acteur sur la scène se fait ici l'écho, le réceptacle de cette écoute profonde, qui n'est pas que musicale (on l'aura compris), parce qu'elle est surtout ce qui crée le lien entre le soi et l'au-delà du soi de l'acteur. Ce corps, tourné à la fois vers son intériorité la plus profonde et vers l'extérieur en tant qu'il est porteur de signe, est alors ici le socle d'éléments de langage pré-sémiotiques (appelés par les membres de l'équipe des « structures », et se sous-divisant notamment en micro-structures ou encore structures internes, par exemple), que le texte de la pièce va venir éclairer d'une signification particulière *hic et nunc*. Ces « structures » servent de terreau et de soubassement au vécu de l'état évoqué plus haut, et à travers lequel les acteurs circulent dans différentes zones de l'espace, lui-même marqué par une architecture qui, plus que d'être symbolique, est fondée sur l'entrecroisement de nodosités dramaturgiques inscrites dans le flux de leurs déplacements (O'Wallis, 2018 : 132). Nous constatons donc ici un premier niveau de « référentialité intertextuelle » de l'œuvre (Sperti, 2017 : 5), auquel le processus d'écriture en autotraduction (du turc au français et inversement) va venir apporter une première strate de complexité, amorçant alors une série de « retours en arrière et [le] travail en spirale qui en résulte » (Grutman, 2016 : 128). Il est important ici de souligner toutefois que si le langage du corps des acteurs en scène préexiste au texte dramatique, il n'est toutefois pas figé, mais se réarticule, à l'image de mots formant des phrases, complétant

le langage parlé, de telle sorte que l'une de ces formes de langage n'est pas exclusive de l'autre, mais qu'elles sont toutes deux étroitement corrélées – nous y reviendrons.

b. Du français au turc (et inversement)

- 17 Ainsi que nous l'avons mentionné plus haut, l'équipe des acteurs et musiciens chargée de donner corps et souffle à l'œuvre dramatique est multilingue. Elle compte quatre Français, une Israélienne, un Balinaise et un Britannique résidant tous en France depuis un long moment, ainsi que trois Turcs et deux Azéris. Six des membres de l'équipe s'expriment exclusivement en français, cinq d'entre eux exclusivement en turc et l'un d'entre eux, comme l'auteur-metteur en scène lui-même, est bilingue français-turc. Par ailleurs, le niveau d'expérience de travail avec Kaleci diffère entre les membres de l'équipe : trois d'entre eux sont des membres permanents de sa compagnie depuis une dizaine d'années, d'autres travaillent avec lui au gré des projets depuis 1995 et d'autres encore sont nouveaux. Lors du passage à la phase d'écriture, Kaleci va s'emparer de cette situation complexe et en faire en quelque sorte le fer de lance de l'élaboration de l'œuvre dramatique écrite, en faisant prendre aux acteurs et aux musiciens position de témoins de la rédaction.
- 18 C'est ainsi que l'équipe entière est rassemblée autour de l'ordinateur de l'auteur, dans son bureau de Cappadoce et assiste à la formation des mots sur l'écran. D'abord en silence, ils l'observent. Puis, de passage en passage (parfois écrits d'abord en français, parfois d'abord en turc), accompagnés de musiques traditionnelles turques (enregistrées puis, plus tard, improvisées par les musiciens), les comédiens lisent le texte à voix haute – soit un comédien seul, soit certains d'entre eux sous la forme d'un chœur. De cette méthodologie singulière de l'écriture, plusieurs questions émergent : sommes-nous autorisés à penser qu'il s'agit de l'élaboration d'une œuvre collective et à quel degré ? quelle est la fonction de la traduction *in vivo* d'une langue à l'autre dans le processus d'écriture ? quid du rôle de la musique ?
- 19 Tout d'abord, concernant la dimension collective de l'œuvre, il est nécessaire de considérer que durant le processus de rédaction, l'écriture – que cela soit en français comme en turc – n'a été menée que par Kaleci et lui seul. En ce sens, il n'existe pas d'autre auteur de l'œuvre finale que ce dernier. En revanche, il est également important de souligner que le choix de certains mots ou l'ordre de certaines formules a parfois pu être modifié par l'auteur, après les avoir entendus prononcer par les acteurs, ou après les avoir entendu leur avis sur un terme qui lui posait question. Par exemple, Kaleci a hésité sur l'usage du pronom « nous » (ou de la marque du « nous » en turc) pour désigner ce chœur anonyme évoqué plus haut – à certains moments, il était désigné par un « ils » dans le texte d'origine, marquant ainsi une distinction dans ce collectif anonyme, une altérité – pour finir par choisir de l'utiliser dans la version finale de l'œuvre :

Nasıl bir kader bu, yetim doğdum mezarda

Köroğlu dedik, sen Mezar'ın oğlu, dünyada (Kaleci, 2015 a : 8)

Quel destin est le mien, je suis né dans un tombeau

Köroğlu, toi, dans le monde, tu es Fils du Tombeau. (Kaleci, 2015 b : 6)

- 20 Dans une version antérieure du texte, le « *dedik* » (littéralement, « nous avons dit ») du second vers était « *dediler* » (littéralement, « ils ont dit »). Expression que l'on ne retrouve pas du tout dans la version française.
- 21 En outre, dans les vers cités ci-dessus, le lecteur bilingue se rendra compte qu'il n'existe pas une équivalence littérale entre les deux langues. Ainsi et par exemple, la formule initiale signifie littéralement en turc : « quel destin cela » alors qu'en français elle est exprimée « quel destin est le mien ». Il s'agit ici d'un exemple caractéristique de ces éléments du texte dont la forme s'est transformée par l'épreuve de la lecture à voix haute menée par les acteurs. A l'origine, en effet, cette partie du texte a été formulée en turc (« *Nasıl bir kader bu, benimki* », c'est-à-dire : « quel destin cela, le mien »), puis traduite en français selon la formule reproduite plus haut. Par la suite, les comédiens ont lu simultanément dans les deux langues et il a été constaté qu'un écart de rythme se produisait – or, l'auteur était particulièrement soucieux de garder un rythme global similaire entre les deux langues, dans l'éventualité de faire prononcer le texte dans les deux langues simultanément. Par conséquent, le terme « *benimki* » (« le mien ») a été supprimé du texte turc dans la version définitive. En outre, nous pourrions extrapoler sur le choix de la suppression de ce terme, à la suite d'un passage annulant de fait toute velléité de personnification (donc de l'affirmation « moi », « le mien », « à moi ») :
- Ici, il n'y a ni moi ni toi
Ni feuille ni vent qui souffle
Ni celui qui ordonne ni celui qui est ordonné
Ni ah Leyla ni fou Mecnun
Ni miroir ni celui qui regarde le miroir
Ni hier ni demain ni le temps (Kaleci, 2015 : 4)
- 22 Dans ce sens, l'on en viendra probablement à considérer que le texte turc semble, pour cette raison, mettre encore d'avantage l'accent sur une dimension ésotérique soufie complexe, usant d'ailleurs de termes difficilement traduisibles (non seulement dans la langue mais aussi dans l'imaginaire) en français : Leyla et Mecnun⁶, le non-espace (Lâmekan⁷) ou encore l'Assemblée des Quarante⁸, par exemple. Quoi qu'il en soit, au bout du compte, la pièce a été créée en turc (à l'exception du sous-tableau « Père », dit par le chœur en français).
- 23 Quant au rôle de la musique dans l'écriture, nous avons évoqué plus haut la relation entre l'état d'âme et ce qui le *structure* – ou du moins, l'oriente – dans la musique traditionnelle des aires turque et turcophone : le *makam* (ou mode musical, qui est également station spirituelle). Selon Kaleci lui-même, c'est bien dans ce sens qu'il emploie l'enregistrement musical dans le processus d'écriture, afin d'être dans l'état de l'œuvre et de sa poésie, ainsi que pour créer un rythme. En outre, comme il le soulignait lors d'une séance de travail en 2009 :
- La langue turque (...) fonctionne selon une harmonie des voyelles. (...) C'est le principe essentiel de la langue. C'est la règle la plus importante de la langue turque. Dans ce sens, l'harmonie musicale est très importante. La musique se crée automatiquement à l'intérieur de la langue et la langue répond à la musique. Il n'y a pas de séparation entre la langue et la musique. (Kaleci, 2009 : 15)
- 24 Dans ce sens, l'on comprendra ici à travers la genèse de la pièce qu'il y a traduction d'un autre ordre : celle de l'état de la musique à l'état des mots et inversement. Et c'est ainsi que c'est précisément la musique que l'on pourrait désigner comme fil conducteur, permettant à l'équipe de passer de l'œuvre écrite à sa transposition dans le langage de la scène.

c. Du texte à la scène

- 25 L'œuvre une fois écrite, cette dernière a été peu à peu portée à la pratique. Ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, il est évidemment ici complexe de démêler ce qui est apparu en premier dans l'ordre de la genèse de l'œuvre théâtrale, du texte ou de sa mise en corps.
- 26 Alors que la pièce était encore en cours d'écriture, des séances entières dédiées à ce que l'équipe qualifiait de *circulation*, où l'œuvre était petit à petit mise à l'épreuve du plateau, étaient organisées dans un espace extérieur – la « Vallée Cachée » dans le village de Mustafapaşa. L'équipe des acteurs a alors été divisée en deux, selon leur langue de travail (français ou turc).
- 27 Dans la version finale de l'œuvre, dans le texte comme sur la scène, il n'existe aucune personnification – c'est-à-dire que les acteurs n'incarnent pas un rôle précis. Ainsi, deux actrices forment le chœur principal et assument la majeure partie du texte en turc. Ces dernières, évoluant la plupart du temps en avant-scène, de manière symétrique, dans ce qui apparaît pour l'observateur extérieur être une chorégraphie extrêmement détaillée et précise – qui correspond en réalité, ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, aux circulations des « structures » servant de base à la mise en œuvre du travail au plateau – animent le récit, passant, par de subtils changements de voix et de rythme dans l'exécution des mouvements comme dans la diction du texte, d'un rôle à l'autre (« nous », Köroğlu, le père, le Pacha). Avec elles, une autre actrice (muette) joue un rôle central dans la circulation du chœur sur le plateau. Cette dernière, comme en contrepoint dans l'espace, poursuit une circulation structurelle indépendante, dans laquelle le public voit se refléter tour à tour (d'une manière suggérée, mais non explicite) l'image du héros enfant, du cheval magique, de l'oiseau Simurg, notamment. Lors de la première confrontation avec le Pacha, par ailleurs, celle-ci incarne ce dernier d'une manière plus évidente, prenant le contrepied, dans l'espace, par rapport aux deux autres comédiennes (ces dernières sont agenouillées l'une en face de l'autre, tandis que l'actrice incarnant à ce moment le despote, les domine et anime la figure du Pacha dont le texte est dit par les deux actrices au sol, par exemple).
- 28 Une autre figure principale de la création de l'œuvre au plateau est celle de l'acteur représentant les figures de la parentalité. Ce dernier apparaît tout d'abord masqué, comme l'évocation de la mère du héros – qui lui a donné vie dans son propre tombeau, rappelons-le. Ni de l'ordre de la vie ni de celui de la mort, le masque semble rappeler ce seuil entre l'existence et la non-existence. L'acteur exécute alors une danse muette et nostalgique montrant l'image d'une féminité au-delà de la féminité. Puis, retirant son masque, il devient le père s'adressant à son fils – par la suite, il restera pour le public le père du héros.
- 29 En dehors de ces acteurs principaux se forme un autre chœur, composé de quatre acteurs français, intervenant tout d'abord dans le sous-tableau « Père » (seul passage dit en français lors de la création de la pièce), puis représentant tour à tour les bourreaux crevant les yeux du père de Köroğlu sur ordre du Pacha, et enfin son armée.
- 30 Quant aux musiciens, l'équipe installée sur un côté de l'espace est composée d'un joueur de luth à long manche turc (*bağlama*) également chanteur, d'un joueur de luth traditionnel azeri (*târ*), d'un joueur de vielle traditionnelle azerie (*keman*) et de deux

percussionnistes. Ces derniers jouent sans discontinuer, de l'ouverture de la pièce jusqu'au dernier instant.

- 31 En dehors du jeu extrêmement corporel et plastique, et de la circulation des acteurs dans l'espace de la scène, le metteur en scène utilise un langage scénique que l'on pourrait qualifier d'extrêmement économique (voire même épuré), d'une efficacité certaine. Les costumes sont d'une grande simplicité, composés de jupes amples pouvant se déployer à 360 degrés, confectionnées sur le modèle des robes de derviches mevlevi (dits « tourneurs ») et de longues tuniques aux couleurs sobres. Dans l'espace, un grand tapis traditionnel posé au milieu délimite l'aire centrale de jeu, autour de laquelle évoluent les acteurs – le tapis prend alors la dimension d'une sorte de médium spatio-temporel sur lequel s'anime la fable. Deux feux de joie délimitent un axe central traversant l'espace de jeu de l'avant au fond de scène, tandis que deux projecteurs posés au sol viennent compléter l'éclairage porté à son strict minimum, de manière telle que la lumière des étoiles est encore visible pour le public, dans l'espace en plein air où a été donnée la pièce lors de la création. De cet espace, qui constitue un décor naturel, la critique française Brigitte Rémer dira :

Dans un décor des plus majestueux composé de monticules d'une lave blanche érodée depuis des années, à Uçhisar région de Cappadoce en Anatolie centrale Ali Ihsan Kaleci, auteur-metteur en scène et son équipe ont créé un ambitieux spectacle tiré de la geste de *Köroğlu*, un classique du patrimoine épique turcophone, non daté et transmis oralement. ... La scénographie du lieu n'est pas sans évoquer la carrière Boulbon d'Avignon où Peter Brook présenta jadis son long poème emblématique et sacré venant de l'Inde ancienne. Pour accéder à cet Olympe, le parcours initiatique du public participe de sa mise en condition et permet d'entrer de plein pied dans le rituel, guidé par l'intensité des feux de bois et des torches montrant la route et qui sur le plateau, sont autant de créations lumières. Avant de prendre place, le regard du public croise celui des acteurs qui se fondent, hiératiques, dans le paysage comme gardiens du temple, avant de livrer ce texte venu du fond des temps. (Rémer, 2015)

- 32 Au bout du compte, nous constatons que le passage du langage verbal de la pièce écrite à celui du vivant du plateau – au sens où l'entend Rabanel, du « vivant artistique » (Rabanel, 2015) – se construit sur la base d'un déploiement de strates sémiotiques dont le passage de l'une à l'autre se fait non d'idée à idée (autrement dit, mot à mot ou signe à signe), mais sur les fondements de l'état, de la superposition d'éléments de sens complémentaires, et du rythme. En ce sens, la musique reste l'élément de lien le plus puissant, le plus évident, et la base qui alimente et structure la poésie des mots, des corps, de l'espace.

Développements et réfractions

- 33 En raison des impératifs liés au projet d'une part, et des habitudes de l'équipe de Kaleci concernant l'archivage de la pratique d'autre part, il a été réalisé de la phase de répétitions, de la création et de ses prolongements à Paris et à Istanbul, une captation audio et vidéo. Celle-ci a été accompagnée d'une prise de notes scrupuleuse de la part de certains des membres de l'équipe artistique, tenant lieu de journal de bord qui permet *a posteriori* de recomposer le processus ayant mené à l'œuvre finale – ce qui constitue un autre sujet, que nous n'abordons pas ici directement. On comprendra donc que le statut des sources est lui aussi porteur d'une certaine complexité, dans la mesure où

l'élaboration de celle-ci vient se superposer à la formulation graduelle de la création vivante.

a. Du vivant de la scène à la captation vidéo

- 34 La captation vidéo de l'œuvre, ainsi que nous venons rapidement de l'évoquer plus haut, a été réalisée en plusieurs étapes entrecroisées et dans plusieurs lieux différents. Tout d'abord, l'équipe a consciencieusement enregistré l'ensemble de la phase de répétitions, au moyen d'une caméra HD, de manière à conserver la trace des étapes de travail, tant concernant la phase de rédaction proprement dite (la compagnie garde ainsi dans ses archives un certain nombre d'enregistrements de la pièce dite par les acteurs au rythme de différentes musiques enregistrées, desquels s'échappent des commentaires et des indications de l'auteur-metteur en scène sur la tonalité et les accents, notamment. La caméra est alors en plan fixe, sans qu'il soit donné à l'image une quelconque importance – on y voit le ciel par la fenêtre, ou encore l'écran de l'ordinateur sur lequel défile le texte, par exemple) : il s'agit de sources encore utilisées par les acteurs de l'équipe pour se remémorer l'œuvre d'une part, améliorer leur méthodologie de travail sur le texte d'autre part – en somme, cette part de l'archive enregistrée sert de point d'appui à la continuation du travail pratique des acteurs. Dans ce sens, elle n'a pas été utilisée par la suite dans le montage vidéo qui a été fait de l'œuvre.
- 35 Par ailleurs, les membres de l'équipe ont également filmé une grande partie des séances de répétitions dans la « Vallée Cachée », dans le but, également, de conserver une trace des étapes de travail d'une part, concernant notamment les éléments de circulation qui ont été conservés et ceux qui ont été supprimés. Par ailleurs, ces vidéos étaient souvent revisionnées dans la journée, lors de séances de correction (autocorrection, correction collective) et d'ajustement du langage corporel des acteurs – ce qui concerne là encore la méthodologie toute particulière employée par les membres de l'équipe de Kaleci dans le processus de travail au plateau – et sur laquelle nous ne reviendrons pas ici.
- 36 Par ailleurs, la création de l'œuvre le 23 août 2015, a été filmée dans son intégralité. Il s'agit ici d'un plan fixe au moyen de la même caméra utilisée par l'équipe pour réaliser ses travaux d'archivage. Il s'agit de la seule trace filmée de l'œuvre en son intégralité. Car si une équipe professionnelle est venue filmer la répétition générale de la pièce, le 22 août 2015, dans le souci de réaliser une série de plans rapprochés et de gros plans (afin de permettre un montage vidéo dynamique par la suite), cette dernière n'a pas capté la pièce du début à la fin.
- 37 Enfin, des éléments annexes ont été filmés par une partie des membres de l'équipe à Istanbul, à l'occasion d'un atelier donné à l'Université de Haliç ; puis à Paris, dans les locaux de répétition de l'équipe – d'une part par les artistes eux-mêmes, d'autre part par une seconde équipe de professionnels, venus compléter la captation vidéo de la pièce en vue du montage.
- 38 On comprendra donc ici que l'on se trouve face à une série de matériels vidéos particulièrement hétéroclite et d'une certaine manière, déroutante, lorsqu'il s'agit de penser le montage d'une simple captation. Or, on comprendra vite qu'il ne s'est pas agi ici pour l'auteur de réaliser une simple restitution de l'œuvre telle qu'elle était, mais que l'intention d'Ali Ihsan Kaleci était bien ici encore de faire œuvre de réécriture.

b. De la vidéo à la réécriture scénique

- 39 Toujours en raison d'impératifs matériels liés au projet dans le cadre duquel a été créée la pièce, deux éléments vidéos vont alors être générés : tout d'abord un teaser⁹, d'une durée totale de deux minutes et vingt-huit secondes, sur une musique originale de Levent Güneş (qui ne correspond pas à la musique originale du spectacle) ; puis une œuvre vidéo originale d'une durée de quarante-et-une minutes et trente-et-une secondes, correspondant à une reformulation de l'œuvre. Les deux vidéos ont été réalisées par Kaleci lui-même, à partir des éléments filmés que nous avons décrits ci-avant.
- 40 La pièce filmée, en particulier, représente un intérêt certain, dans la mesure où, ainsi que nous l'avons souligné, il s'agit véritablement d'une réécriture de l'œuvre. Selon Kaleci lui-même, il pourrait s'agir, en quelque sorte, de la projection d'une réalisation « idéale » de la mise en scène de la pièce, ainsi qu'il se la figurait alors. D'un point de vue purement technique, il est notable que le film est sous-titré en français et que le réalisateur a utilisé une bande-son unique (correspondant à la captation du spectacle en son intégralité) combinée avec une large variété d'images puisées dans les différentes sources constituées par l'équipe au cours du processus de création et d'exploitation. On y voit ainsi se mêler différentes strates du travail, constituant en quelque sorte une véritable « méta-mémoire », une mise en abîme de l'œuvre : les images filmées à Paris dans la salle de répétition montrent les actrices circulant dans un espace au fond duquel sont projetées des photographies des répétitions en Cappadoce, ces plans succèdent aux images filmées lors de la représentation du 23 août et de la répétition du 22 août 2015. Pourtant, à aucun moment on ne remarque une discontinuité dans le jeu (que cela soit au niveau du comportement corporel et gestuel, ou encore de la parole).
- 41 D'autre part, le montage permet au metteur en scène de jouer entre plans larges et plans rapprochés, comme permettant de souligner tout à la fois les subtilités de jeu qui échapperaient au regard « général » du public de théâtre, et d'orienter le regard du spectateur avec plus d'acuité encore, sur les éléments scéniques qu'il souhaite mettre en valeur. C'est ainsi, par exemple, que lorsque le chœur des actrices prononce : « *Ne ismim vardi, ne de cismim* » (Kaleci, 2015 a : 6) / « Je n'avais ni mon nom ni mon corps » (Kaleci, 2015 b : 3), le montage vidéo permet d'incruster un plan rapproché sur le regard des actrices (qui semble désespéré, inquiet à l'extrême), que l'on ne remarque pas avec la même force dans le plan large ou sur la scène.
- 42 Kaleci soutient ainsi qu'il a procédé à une réécriture de sa propre œuvre, souhaitant léguer à son équipe la manière dont celle-ci devrait être retravaillée, « dans l'idéal ». En réalité, il semble donc qu'il faille considérer ici que l'œuvre vidéo qui résulte de ce travail de montage est une prescription, une sorte de *poétique*, indiquant aux acteurs ce qu'ils devraient mettre en œuvre pour jouer cette pièce au plus près des intentions de l'auteur-metteur en scène. C'est ainsi que pour Kaleci, l'œuvre vidéo devient une *mise en scène* qui supplante le texte lui-même car elle est écriture de ce qui devrait être au plateau ; c'est, en outre, la quintessence du principe qu'il développera par la suite : « une mise en scène pour plusieurs textes ».
- 43 Car d'après la base de ce montage vidéo, se saisissant de l'archive filmée de Köroğlu comme d'une base matricielle à l'origine de ses créations futures, Kaleci utilisera ensuite le montage vidéo pour « écrire » ses mises en scènes – c'est de cette manière qu'il a procédé pour sa dernière création, *Gün Batımı / Crépuscule*¹⁰ au Théâtre National d'Ankara

et c'est encore ainsi qu'il procède actuellement pour son œuvre en cours de préparation, *Ay Kadın Ay / Lune Femme Lune*¹¹ (d'après *Médée*).

Conclusion

- 44 Plus qu'une œuvre dramatique, *Köroğlu* est devenu, pour le metteur en scène et auteur dramatique Ali İhsan Kaleci, une base créative extrêmement riche, une sorte de vocabulaire vivant de la scène, dans lequel il puise des éléments d'une manière qui semble intarissable à l'observateur extérieur, pour recréer de nouvelles œuvres. Ainsi, dans le récit de sa genèse, si la pièce initiale semble se déployer en différentes strates (de la page blanche à la bouche des acteurs, à l'espace de répétitions, puis à la représentation et à l'écran, puis de nouveau à la page blanche et à l'écran, pour repasser à la scène) dans un mouvement spiralaire continu, elle est aussi source et matrice d'œuvres futures, à la fois contenant et contenu, à la fois œuvre en elle-même et prescription poétique.
- 45 Au fond, ici, il semble alors que la génétique de l'œuvre de *Köroğlu*, en mouvement constant car elle est inachevée, comme la vie, en quelque sorte, trace pour l'observateur extérieur une sorte de réinvention permanente du langage :

Il me semble que le point principal est qu'on ne doit plus parler de théâtre de la même manière que nous l'avons fait jusqu'à présent. C'est-à-dire que peut-être, il ne faut plus nommer les choses comme nous l'avons toujours fait. Le langage du physique est là, à partir de quoi le théâtre n'a plus besoin d'être nommé. À partir de là, il ne sert plus à rien d'en parler comme tel. À partir de ce langage, toutes les pièces sont là, puisque c'est le langage lui-même du théâtre qui est là.

Il n'y a plus de langues. Parce qu'elles sont toutes là en même temps. Cela peut parler n'importe quelle langue, parce qu'il s'agit de la langue du théâtre. L'on ne parlera plus d'un théâtre d'une certaine langue, car on est pris à l'intérieur. (Triffaux, 2018 : 99-100).

BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD, Antonin (2004). *Œuvres*. Paris : Quarto / Gallimard.
- BORATAV, Petrev Naili (2009). *Köroğlu Destanı*. Istanbul : Kırmızı Yayınları.
- GLISSANT, Edouard (1997). *Traité du Tout-monde*. Paris : Gallimard.
- GÖKALP, Altan (1980). *Têtes rouges et bouches noires*, Paris : Société d'Ethnographie.
- GRUTMAN, Rainier (2016). « Manuscrits, traduction et autotraduction », in Chiara MONTINI (dir.). *Traduire. Genèse du choix*. Paris : Archives Contemporaines, pp. 115-128.
- KALECI, Ali İhsan (2015 a). *Yergök. Köroğlu*. Paris : Ideogram Théâtre.
- KALECI, Ali İhsan (2015 b). *Ciel terre. Fils d'aveugle*. Paris : Ideogram Théâtre.
- KARADAVUT, Zekerya (1996). *Köroğlu'nun Zuhuru Kolu Üzerine Mukayesi bir Araştırma*, thèse de doctorat. Konya : Selçuk Üniversitesi.

LETAILLER, Erica (2016). *Les Mirages du théâtre et la voie poétique de l'acteur. Etude d'une formation du centre franco-turc Ayn Seyir (2006-2013)*, thèse de doctorat. Université de Nice Sophia Antipolis.

MORIN, Edgar (1988). « Le défi de la complexité », in *Chimères*, 5-6.

MORIN, Edgar (1994). « Sur l'interdisciplinarité », *Bulletin interactif du Centre International de Recherches et d'Etudes Transdisciplinaires*, 2.

O'WALLIS, Katia (2018). « Théâtre et géométrie sacrée », in Erica Letailleur (dir.), *L'Humain face à lui-même dans les arts vivants. Temps, espace, récit*. Paris : L'Harmattan, pp. 129-132.

RABANEL (2014). *L'Interdiction du théâtre, éloge du dialogue et du vivant*. Sampzon : Editions Delatour France.

RÉMER, Brigitte. « Köroğlu – Fils d'aveugle ou Entre ciel et terre », in *Ubiquité culture(s)* (blog), URL : <https://www.ubiquité-cultures.fr/koroglu-fils-daveugle-ou-entre-ciel-et-terre/>, dernière consultation le 30 août 2018.

SPERTI, Valeria (7/2017). « L'Autotraduction littéraire : enjeux et problématiques », in *Revue Italienne d'études françaises*, mis en ligne le 15 novembre 2017, URL : <http://rief.revues.org/1573> dernière consultation le 31 août 2018.

ULUDAĞ, Süleyman (1999). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. Istanbul : Marifet Yayınları.

VITEZ, Antoine (1991). *Le Théâtre des idées*. Paris : Gallimard.

NOTES

1. Auteur dramatique et metteur en scène turc vivant à Paris depuis de nombreuses années. Il dirige une compagnie baptisée Ideogram Théâtre, qui est basée dans le xx^{ème} arrondissement.
2. Selon différentes versions de l'œuvre, le père serait un demi-dieu de la mythologie proto-turque préislamique, ou encore Ali, le gendre et neveu du prophète Muhammed.
3. Cheval bai sacré, né de l'écume de la mer selon la légende. Il est indissociable de la figure de Köroğlu (Boratav, 2009).
4. Dans la mythologie islamique, il s'agit de la montagne marquant le bout du monde connu des humains. Elle est considérée comme le lieu de la connaissance absolue, symboliquement désignant la place de l'être humain accompli (Uludağ, 1999)
5. Le Simurg est l'oiseau sacré, gardien de la montagne de Kaf dans la mythologie islamique (Uludağ, 1999).
6. Amoureux mythiques dans la symbolique islamique. Mecnun devient fou amoureux de Leyla, qui représente l'essence divine (Uludağ, 1999).
7. Non-espace précédant la création dans la mythologie islamique (Uludağ, 1999).
8. Dans la mythologie soufie, lors de son ascension nocturne vers le trône de Dieu, le prophète Muhammed rencontre quarante sages qui l'initient aux secrets de la connaissance (Gökalp, 1980).
9. Seul ce dernier est mis en ligne à ce jour : <https://www.youtube.com/watch?v=KEWkR9y0TU&t=27>, dernière consultation le 1^{er} septembre 2018.
10. *Gün Batımı* (Crépuscule) a été créé au Théâtre National d'Ankara en janvier 2018. Pour cette dernière, Kaleci a reçu de la part de l'Union des Critiques de Théâtre de Turquie, le prix de la meilleure mise en scène, ainsi que le prix de la meilleure œuvre dramatique de la saison 2017-2018. La comédienne Mehtap Öztepe, a, en outre, reçu le prix de la meilleure actrice dans un premier rôle.
11. La production de la pièce *Ay Kadın Ay. Poetika* (Lune Femme Lune. Poétique) est prévue pour 2019 à Ankara.

RÉSUMÉS

Cet article est une étude de cas portant sur les phases d'écriture, de répétitions et de « refonte vidéo » de la pièce Köroğlu, du metteur en scène et auteur dramatique turc Ali Ihsan Kaleci. Ecrite en 2015, l'œuvre a été rédigée simultanément en français et en turc. Par la suite, en vue de la préparation d'une version vidéo de la pièce, ce dernier a ajouté au montage des éléments visuels témoignant de la période de préparation, puis de post-production. La généalogie de cette œuvre en mutation fait apparaître différents axes de travail entremêlés. Ici, le processus qui mène à l'œuvre, dans la complexité des étapes qui composent son déroulement, est en soi, un fait poétique. Œuvre vivante, en totalité intégrée à la création finale qui est portée au regard du public, elle est faite de respirations, d'études des rythmes, de lectures à voix hautes et de reprises avec et sans musique, qui sont autant d'éléments venant jalonner le parcours des artistes.

This paper is a case study about the writing, rehearsals and « video recast » of the play Köroğlu, by the Turkish author and stage director Ali Ihsan Kaleci. Written in 2015, the play has been written simultaneously in French and in Turkish. Then, for the preparation of a video version of the play, he adds to edit several visual elements testifying the preparation and post-production phases. The genealogy of this work in mutation reveals several interwoven lines of work. Here, the process leading to the work, in the complexity of its different steps, is itself a poetic fact. Vivid work, totally integrated to the final creation shown to the audience, it is made with breath, rhythms, readings, and music, which are all elements marking out the artists' creative journey.

INDEX

Keywords : Kaleci (Ali Ihsan), Köroğlu, theatre, self-translation, complexity, hybridation

Mots-clés : Kaleci (Ali Ihsan), Köroğlu, théâtre, autotraduction, complexité

AUTEUR

ERICA LETAILLEUR

Université de Hacettepe (Turquie)

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique d'Ankara

erica.letailleur[at]hacettepe.edu.tr