

Contenu

1. [Titre](#)
2. [Copyright](#)
3. [Dédicace](#)
4. [Remerciements](#)
5. [Table des matières](#)
5. [Paris, 1963, dans la clarté d'un jour de neige...](#)
7. [I. Une croix sur l'image](#)
3. [II. Pour quel dieu mourir en 726 ?](#)
3. [III. L'aimé, traître et témoin](#)
3. [IV. Le dernier des Grecs](#)
1. [V. Une écriture de veille](#)
2. [Paris, 2019, le goût de racine amère de la pluie...](#)
3. [Ouvrages et articles consultés](#)
4. [Notes](#)

Alain Mascarou

Bilge Karasu, les nuits d'un veilleur

Essai sur « Au Soir d'une longue journée »

www.editions-empreinte.com

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

d'autant plus qu'elles sont indépendantes de telle ou telle forme littéraire. Inclassable, Bilge Karasu l'est aussi par la diversité de ses registres : il ne peut se ramener à tel ou tel genre, innovant dans l'essai, le récit, le conte, le roman, le théâtre radiophonique, voire la composition musicale. À la manière d'une traduction, chacun de ces modes d'expression soustrait le sens à la pression du signe.

Ainsi, si cet essai est consacré essentiellement aux trois volets d'*Au Soir d'une longue journée*, il mettra en continuité différents exemples de l'ambiguïté du signe dans l'œuvre. Cela, à la manière des variations sur le baiser de Judas, qui se heurtent de leur côté à l'interdit porté par l'Église, autre instance gardienne de l'interprétation. Elles traversent, comme l'a rappelé Laurent Mignon en soulignant les indications de l'auteur, les premiers et derniers textes de Bilge Karasu : les récits de *La Mort était en Troie* (1963) et le récit posthume d'*Un automne de six mois* (1996). Enfin la question de l'interprétation induit d'autres rapprochements avec des œuvres intermédiaires, comme deux des contes du *Jardin des chats trépassés*, « Avından El Alan », « Initié par sa proie » (l'objet de 4 versions successives, signe supplémentaire de la constance des préoccupations de l'auteur, de 1968 à 1977) et « Usta, Beni Öldürsen E ! », « Tue-moi donc, Maître ! » (1970), ainsi qu'avec la dystopie du roman *La Nuit (Gece)*, paru en 1985.

II

Pour quel dieu mourir en 726 ?



Les trois récits d'*Au Soir d'une longue journée* visent des temps de crise éloignés, dans des époques et des environnements culturels et idéologiques différents, tout en exploitant les mêmes thèmes. Aussi est-on sensible à des effets de transparences et d'opacité d'une époque à travers l'autre, d'une époque sur l'autre, voire, si l'on se place du point de vue du titre, à une inversion des perspectives, d'avant en arrière ; elle projette sur les deux récits qui forment la première partie une tonalité crépusculaire atténuée par un finale tourné au contraire vers l'espérance et l'avenir.

« Écrit en cunéiforme »

La rédaction du premier récit, « Ada », « L'Île », a commencé

lors d'un séjour de l'auteur en Europe, à la faveur d'une bourse Rockefeller. Rome, cadre principal du deuxième récit, ouvrira la dernière étape de ce périple en décembre 1963 ; la composition de « Tepe », « La Colline », s'achèvera le 2 août 1965 en Turquie ; « Dutlar », « Les Mûriers », est écrit en 1967. Le livre qui rassemble les trois textes est publié en septembre 1970 à Istanbul... six mois avant le coup d'État militaire de 1971 qui devait inspirer à Bilge Karasu le roman *La Nuit* (Gece, 1985). Entre-temps avaient paru les contes du *Jardin des Chats trépassés* (Göçmüş Kediler Bahçesi, 1979) et les variations du *Débit de la Destinée* (Kısmet Büfesi, 1982).

Sans doute faut-il une écriture aussi serrée, aussi précise, d'une telle économie de moyens – « Bilge Karasu écrit en cunéiforme », me dit en plaisantant un de ses jeunes lecteurs turcs – mais aussi avec de brusques expansions, pour que, rompant avec la linéarité, le récit crée sa propre dimension temporelle. D'une telle maîtrise narrative Bilge Karasu avait très tôt donné la mesure par ses traductions de Faulkner et D.– H. Lawrence, entre autres. Dans son premier « livre de récits », selon l'expression de l'auteur, *La Mort était en Troie* (Troyada Ölüm Vardı, 1963), centré sur une éducation sentimentale homosexuelle, la pratique des correspondances, des éclairages réciproques, était déjà affirmée. Il en résulte tout un jeu d'échappées, qui dans ce deuxième « livre de récits » à l'arrière-plan historique très marqué trouent d'espace et de lumière des situations bloquées dans des périodes parmi les plus éprouvantes pour l'esprit et le cœur – sinon les plus stimulantes pour la force d'aimer et de croire ?

Le même chantier s'ouvre au lecteur. L'écriture, qui établit ses cadences, son propre continuum, l'invite au déchiffrement.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

une sensation diffuse, organique, si familière qu'il lui suffit d'entendre « N'avez-vous pas honte », pour qu'il prenne le reproche pour lui. Elle forme ce lien, qui lui échappe d'abord, entre le meurtre d'un petit renard gravement malade et la mort du vieux moine qu'il a connu tout juste adolescent. C'est sur le modèle de celle du vieux moine qu'il imagine et désire sa propre mort : au terme d'un apprentissage du renoncement à ses affections, à sa volonté, à soi – une ataraxie au prix de son propre mépris. Mais pour en sonder les raisons, il faut en venir au motif cher à Karasu du triskèle, à cette configuration triangulaire à travers laquelle Ioakim peut penser sa relation avec Andronikos. Quel est le vrai visage de l'amour ? Celui du témoin ou du traître ? Jean ou Judas ? Le pur ou l'impur ? Dans son article⁶, Laurent Mignon met en lumière à travers la littérature sur Judas l'ambiguïté du personnage. De celui-ci, un titre d'une œuvre chère à Bilge Karasu a montré toute la complexité. Il s'agit de celle de Marguerite Yourcenar, dont il avait traduit en 1958 quelques pages des *Mémoires d'Hadrien*. De plus, en exergue du dernier des contes du *Jardin des Chats trépassés*, « Masalın da Yırtılıverdiği Yer », « Le lieu où le conte aussi se déchire », figure un extrait du *Coup de grâce* : « L'amitié est avant tout certitude, c'est ce qui la distingue de l'amour. Elle est aussi respect, et acceptation totale d'un autre être. ». Dans *Le Denier du rêve*, paru en 1934, la romancière rassemble les figures des deux disciples rivaux, Jean et Judas, en un seul personnage, celui du troublant Massimo Iacovlev, tel qu'il analyse son rôle dans son discours à son amie Marcella Ardeati. Ils sont à quelques heures de l'attentat qu'elle projette à Rome contre Mussolini, et ils viennent d'apprendre la mort d'un homme qu'ils ont aimé tous deux, Carlo Stevo. Cet intellectuel opposant au fascisme est revenu en Italie malgré le danger, avec

la même certitude de se livrer à la mort qu'Andronikos à son retour de l'île (« il s'obligeait à être le héros que vous souhaitiez qu'il fût »). De Marcella, Massimo se sait aussi l'ultime compagnon, « l'Ange des dernières heures », avant le geste désespéré qui la fera mourir sous les coups des sbires du dictateur. Mais c'est un lien plus complexe encore qui unit Massimo à Carlo dont il a été l'amant – sinon le seul être qui l'ait aimé, ce Carlo qu'il a dû trahir, et dont il avouera au peintre Clément Roux « il n'y a finalement plus que moi qui puisse être son témoin... ». Aussi affirme-t-il à Marcella, dans cette confession dans l'obscurité qui précède la catastrophe :

« Nous sommes tous des morceaux d'étoffe déchirée, des loques déteintes, des mélanges de compromis... Le disciple bien-aimé n'est pas celui qui dort dans les tableaux sur l'épaule du Maître, mais celui qui s'est pendu avec en poche trente pièces d'argent... Ou plutôt non : ils n'en font qu'un : c'était le même homme... »

De Massimo, paraît bien proche Ioakim : à sa semblance, il montre l'étroite corrélation triangulaire entre Jésus, Jean et Judas. Il incarne à la fois le disciple préféré (le dernier témoin, l'Ange de la mort d'Andronikos) et le disciple jaloux, celui qui trahit ce qu'il aime (le meurtrier du petit renard, le complice objectif du supplice d'Andronikos).

Curieusement, pour Massimo comme pour Ioakim, cette ambivalence s'accorde au sentiment romain, tel que le définit Karasu dans une lettre, mais pour analyser à travers lui sa relation à Istanbul :

« Je t'ai souvent parlé de Byzance dans son caractère "Nouvelle Rome", je t'ai bien dit combien je me sens

“romain” (orgueil et condescendance, amour de sa saleté, de son bruit, de sa paresse, choses que je sens dans mes veines aussi bien à Istanbul qu’à Rome. Amour et, naturellement, dégoût haut clamé. C’est comme ça qu’on est romain, d’ailleurs). Quand nous nous fâchons contre Istanbul nous l’appelons alors Byzance. Ce n’est plus tout à fait Rome, c’est plus intrigant, plus réactionnaire, plus immoral encore. Cinq siècles pendant lesquels elle fut la capitale de l’empire, n’ont vraiment pas changé son caractère “romain”. Et dire que chaque empire ait voulu, ne serait-ce que de temps en temps, l’appeler la ville sainte ! Cette traînée ! » (*Lettres à Jean et Gino*, 28/03/1966).

D’ailleurs, les deux métropoles se rejoignent dans l’œuvre de Karasu à travers « la pensée du cloaque », associée au sentiment de la honte tressant les eaux du Bosphore et du Tibre, inséparable de la « route descendant vers le plus étroit des trois bras de mer, d’entre les murs éboulés, vers l’arrière, vers le fleuve que troublent les eaux de pluie, traînant les couffins, les cadavres de chiens » (*Au Soir d’une longue journée*), si grande est la hantise de « l’excrément, venu d’un écoulement souterrain capable de surgir au soleil, de frapper à découvert l’existence, à l’endroit où il se mêle à l’eau descendant des montagnes » (*id.*)

Passion de la honte...

Le cheminement de Ioakim *part* de la mort d’Andronikos « au couvent de Marie Protectrice » (!) et de celle du renardeau, autrement dit la mort de sa jeunesse, sinon de son affectivité. *Meurs et deviens !* Pour lui, l’étape révélatrice de son ambiguïté

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

incroyance/plus intérieure que la foi ?

À partir de là aurait été peut-être vivable, au-delà des querelles religieuses, une unité sans faille entre le corps et l'esprit, la pression du monde sensible et l'engagement du témoin de la foi.

« La seule voie qui mène à Dieu passe par l'amour » *Tanrıya giden tek yol aşktan geçer (...)*
manger boire habiller dormir l'amour d'une seule personne
offrir à Dieu en guise de reconnaissance mon intériorité
[içyükümü] »

profère avec un lyrisme assumé Müşfik dans l'un des derniers récits de *La Mort était en Troie*. La mutation, quasi mystique, de la passion transcende le désir en don et en sacrifice. Elle est mue par un volontarisme du sentiment. Au-delà de l'âpreté des rivalités amoureuses, qui éveillent aussi en Müşfik le souvenir de Judas sacrifiant son Maître à l'exclusivité de sa passion, le cheminement affectif et mental du jeune adulte se conclut sur le partage et la dépossession réciproque, il postule l'harmonie du désir et de la foi. Cet aboutissement spirituel marquera en effet le terme d'une quête amoureuse à deux, l'accomplissement d'un contrat, comme l'affirmera Talha, l'amant de Müşfik :

« Et nous deux avons trouvé refuge en Dieu. *Tanrıya sığındık ikimiz de.* »

La Mort était en Troie est certes d'une tonalité bien moins tragique qu'*Au Soir d'une longue journée* ; l'œuvre est centrée sur une quête du désir de plus en plus spiritualisée. Elle vise à

l'atteinte d'une harmonie malgré l'âpreté du combat amoureux. Elle s'ouvre de plus en plus sereinement sur la dimension intérieure et l'altérité, quitte à verser dans l'utopie sentimentale. Ce « livre de récits » est publié en 1963, l'année voyageuse où Bilge Karasu écrit « L'Île » – au demeurant, l'année où il fait paraître également la traduction de l'étrange nouvelle de D.-H. Lawrence qui lui vaudra d'être distingué par l'Institut de Langue Turque. Dans *The Man Who Died*, D.-H. Lawrence imagine le Ressuscité tel un homme qui ne renaît à lui, ne s'accomplit vraiment qu'initié à l'amour physique par une prêtresse d'Isis.

Certes, le rapprochement entre des textes, même voisins dans leur composition, ne fait pas forcément sens, d'autant qu'il s'agit ici d'univers fort différents, au point que la signification du même mot peut varier d'un texte à l'autre : c'est ainsi que *aşk* est le plus souvent d'un emploi plus large dans *La Mort était en Troie* que dans « La Colline ». Et encore une fois il serait mutilant pour l'œuvre de la réduire à une explication. Mais tout autant, d'en cloisonner les productions en les coupant des échos et reflets qu'elles renvoient entre elles. Sans compter que le mode d'écriture de *La Mort était en Troie* et d'*Au Soir d'une longue journée*, recueils qui articulent des récits à la manière de panneaux d'un retable, invite aux recoupements internes, comme à l'hypothèse d'emprunter à un autre recueil une passerelle pour pallier les ellipses de la narration, tout en s'interdisant une vision unitaire. Pour un tel auteur, familier des « jardins aux sentiers qui bifurquent », ne peut-on d'ailleurs élargir à d'autres de ses textes, bien postérieurs, l'élucidation des premières œuvres ? Dans *Un automne de six mois*, dont le cheminement de l'interprétation est l'axe principal, Karasu lui-même en donne l'exemple, en reprenant à plusieurs années de distance, à travers les représentations de la Cène, l'interrogation sur l'énigme de

Judas déjà formulée dans « Le goût de racine amère de la pluie », et dont nous avons vu qu'elle était aussi à l'arrière-plan d'*Au Soir d'une longue journée*. Mais cette fois c'est pour écarter l'ombre de Judas, et diriger la lumière sur « la relation entre le petit Jean et son Maître... ».

Le rappel de « l'infaillible mesure » se proposerait alors à Andronikos, comme une brèche du côté de l'invisible (l'amour, qui prend la forme matérielle d'un absent), sans qu'il en ait « trouvé le nom » – nom qu'il a longtemps gaspillé en monnaie sacerdotale. Dans son désir physique et moral de s'élever, tout en retournant à une fondation de soi, il lui faut éprouver, du moins pour un moment, cette étrangeté « quiète », utopique, à l'opposé de « l'inquiétante étrangeté », dystopique⁹, de *La Nuit*. C'est un autre versant de l'expérience de la « désorientation » ou déroutement (*yadırgama*) chez Karasu, cet *estrangement* sans lequel Müşfik n'aurait pas été conscient d'aimer, n'aurait pu avoir l'intuition d'un amour « délivré de la mort, ayant trouvé l'unicité de deux contre tout ». Amour axé sur la personne, jusqu'à s'absorber en l'autre, et par là accéder au divin. À mettre en rapport avec le rapport maître-esclave, voire maître-apprenti ? Oui, mais pour souligner qu'ici nous en sommes exactement à l'opposé. Si, comme nous l'avons vu, Karasu emploie *aşk* pour désigner l'extrême du rapport maître-esclave fondé sur le mensonge, amour qui peut être meurtrier, c'est une perversion du rapport à Dieu, c'en est le versant maudit. Le rapport serait vrai dans le cadre d'une relation amoureuse vécue comme un apprentissage de l'altérité – dans le conte de l'acrobate, le maître-dieu refuse l'altérité de l'apprenti-fidèle, ce qui conduit celui-ci au suicide. Et peut-on soutenir que ce même refus reconduise Andronikos à son couvent ?

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

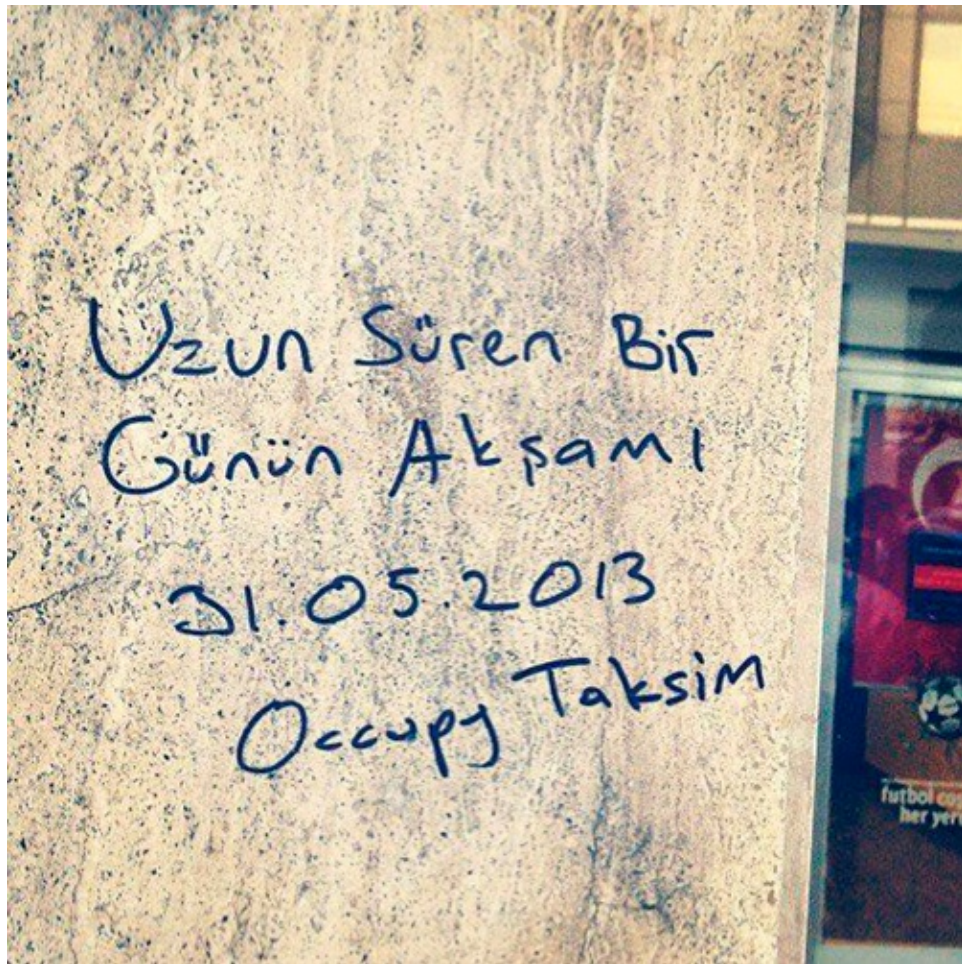
V

Une écriture de veille



L'emprise que le pouvoir exerce sur les signes et à travers eux sur ce qui nous anime, le désir et la foi, passe le plus souvent inaperçue. Nous n'y sommes jamais plus sensibles que dans l'espace de déstabilisation ouvert par les crises : c'est alors que se rejoue notre liberté de nommer, c'est là que nous prenons conscience de la confiscation des signes et de ce qu'elle nous cache du réel.

Peut-on se hasarder à une lecture d'*Au Soir d'une longue journée* qui sans être réductrice prenne en compte la condition d'un écrivain et citoyen d'une Turquie fidèle à une tradition d'hostilité entre gens de plume et gouvernants, comme entre clercs ? Ceci, en 1963, à une époque où, sans verser forcément dans le réalisme soviétique ou l'épopée rurale, l'engagement politique des artistes et écrivains est de mise. Or la stratégie indirecte du récit de Karasu, loin de négliger l'évènement, en dévoile une réserve de sens de bien plus longue portée, seulement perceptible à qui par le songe ou la pensée peut capter l'immédiat, en s'abstrayant de toute pression extérieure ou intérieure, y compris de la contrainte exercée par l'écriture.



Une longue journée à Taksim

Uzun Süren Bir Gün 31/05/2013 Occupy Taksim : « une longue journée : *Taksim occupé* », c'est le graffiti qu'on pouvait lire sur un mur, lors du brusque printemps de Gezi, le nom du mouvement insurrectionnel, *Occupy Taksim*, venant en guise de clin d'œil au titre du livre de Bilge Karasu paru quatre décennies plus tôt, en turc *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*. L'auteur n'avait-il pas écrit d'Ankara, dans une de ses lettres en français à Jean Nicolas, datée du 25 mai 1968 :

« Un jour viendra où nos étudiants aussi se mettront à marcher dans les rues et à dresser des barricades »

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

NOTES

1. En voici l'idéal, évoqué par un romancier qui fut un fervent adepte des réformes kémalistes : « un turc d'une pureté parfaite, demeuré vierge de toute influence littéraire, original, vivant, ardent comme la flamme éclatante d'un folklore qui s'était victorieusement défendu contre toute les emprises étrangères. », Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomor*, 1928, *Leïla fille de Gomorrhe*, version française d'après la traduction de René Marchand, Turquoise, Levallois-Perret, 2009.

2. Dans sa causerie de 1966 avec Halûk Aker et Güven Turan, Bilge Karasu se refuse à considérer les propos de Müşfik, le protagoniste de *Troya'da Ölüm Vardı*, comme une plaidoirie homosexuelle : « Je ne veux pas que quiconque se fasse le défenseur de quoi que ce soit. » Il n'empêche qu'une dizaine d'années plus tard, dans un espace qui n'est plus strictement littéraire, les pages d'*Özel Günlük* se présentent comme la prise de parole d'un homosexuel. Elles ont été publiées après sa mort par Füsün Akatlı dans la série des *Œuvres Complètes*, traduites sous le titre *Carnet secret* dans *Bilge Karasu, l'étranger de l'intérieur*, hors-série d'*Inverses*, n°4, Châtillon, 2016, composé par Alain Mascarou. Voir *Au Soir d'une longue journée*, la préface d'Olivier Abel sur « la forme de résistance de Bilge Karasu » : « faire dissidence et sécession "sur place" ».

3. « Le voyage [de l'écrivain, du lecteur, du personnage] est une route que chacun doit se frayer ; une route qui fera vivre les facilités et les difficultés, tous les plaisirs et douleurs de l'atteinte de la rive opposée... » Bilge Karasu, « Imge Üretiminde Roman Hâlâ İlk Sırada » [1983], *Ne Kitapsız, Ne Kedisiz*, 1994.

4. Dans son entretien avec Halûk Aker et Güven Turan, Bilge Karasu indique les années 728-729 et 770.

5. Dans ce même entretien, Karasu donne sa définition du « flux de conscience » : « le récit de l'homme ne peut s'écrire qu'ainsi, en compressant les diverses pensées qui se succèdent avec les heures, les associations, les divers souvenirs de celui qui vit tout ça, c'est juste écrire entre deux évènements, deux mouvements, deux paroles, très proches l'un de l'autre. Il y a un continuel aller et retour entre le temps présent et le passé. »

6. *Op. cit.*

7. Dans son entretien avec Halûk Aker et Güven Turan Bilge Karasu marque la même réticence face à l'héroïsme : « Tout défenseur qui devient un héros, on est mal. »

8. Dans « Initié par sa proie », le premier des contes du *Jardin des Chats trépassés*, se retrouve le rapport amoureux à l'animal, qui mène au sentiment d'une unité trop tard devinée. Le thème conducteur est l'aventure d'un pêcheur devenu le captif de sa proie fabuleuse, un ormérrou, et du rêve, mortel, d'un passage retrouvé vers la terre de l'alliance première entre hommes et animaux. Témoin ravi, le héros voit s'entrouvrir devant lui des perspectives de plus en plus séduisantes, qui le mènent au-delà des temps : à un rappel de son enfance d'abord, et d'un pacte d'amitié contracté avec un serpent, puis à sa propre identification au Grand Arbre, garante d'un accès à la résurrection, à la révélation d'un au-delà de la mort, devant la porte de laquelle il a une première fois hésité, comme devant l'évidence de la passion qui l'unit à l'ormérrou, et à laquelle il espère pouvoir atteindre de nouveau. En vain : « Notre nom était Amour, mais je n'ai pas pu trouver ce nom, je n'ai pu le distinguer à temps »

9. Voir Barbara Coffy, « Composer la peur », in *Bilge Karasu, l'étranger de l'intérieur, op. cit.*

10. À rapprocher de la pièce d'Ibsen *Solness le Constructeur*, 1892, centrée sur l'*hybris* d'un architecte vieillissant. Paul de Man en reprend l'analyse par Binswanger dans « Ludwig Binswanger et le problème du moi poétique », colloque de Cerisy 1966, *Les Chemins actuels de la critique*. Bilge Karasu a traduit une partie de l'article de Paul de Man (« Yaratici Ben' Sorunu », *Türk Dili*, 1 Mart 1971 ; signalé par Enis Batur, *La Route serpentine*, Actes Sud, 2014).

11. Voir le texte de présentation de Sylvain Cavallès, en quatrième de couverture de *La Mort était en Troie*, éditions Kontr, Roanne, 2020.

12. Lettre à l'auteur, 4 mars 1993.

13. Voir dans *Göçmüş Kediler Bahçesi*, « Dehlizde Giden Adam », le conte de ce jeune homme qui tel le héros de Grimm ne sait pas ce que c'est que la peur. Dans sa folie de mer, il brave les interdits pour s'ensevelir dans les entrailles de la terre. Elles deviendront son tombeau.

14. On peut voir à Naples, au Musée de Capodimonte, *Gli Iconoclasti*, une grande toile de Domenico Morelli (1826-1901) peinte à Rome en 1855 (cf. illustration en tête du chapitre V) – l'artiste n'avait pas 30 ans –, aussitôt exposée à Naples et acquise par le roi des Deux-Siciles, Ferdinand II. Il ne s'agit plus seulement de la destruction d'une icône du Christ à la porte du Palais, mais d'un autre fait historique, le supplice infligé à un religieux, le moine Lazare : surpris dans la crypte d'une église de Constantinople alors qu'il était en train de peindre une image sainte, on lui trancha la main droite. Peut-être le roi

n'admira-t-il dans le tableau qu'une réussite de la peinture d'histoire, et à cause du lieu représenté l'émouvante évocation de la grandeur du passé méditerranéen. Au cours du Risorgimento pourtant, l'allusion du peintre napolitain à l'actualité révolutionnaire deviendrait de plus en plus évidente. La virile effigie du moine Lazare, auquel on pourrait identifier Andronikos, finit par exalter non seulement l'héroïsme du rôle de l'artiste dans la société, le prestige romantique du poète-prophète dans la lignée du Siècle des Lumières, mais aussi la figure politique du martyr de la résistance à l'oppression, que la contrainte vienne de l'absolutisme, du clergé ou de l'aristocratie (la silhouette patricienne qui pudiquement se détourne de la scène, à l'arrière-plan). Il en va comme si l'œuvre de Morelli était prédisposée à la transposition par l'événement dans un musée imaginaire, et prise dans une double ou triple lecture que rend possible son aspect un peu figé, hors du temps. Cf. Luisa Martorelli sur *Gli Iconoclasti*.

15. *La Nuit*, p. 222.